LEABHARLANN CHOLÁISTE NA TRÍONÓIDE, BAILE ÁTHA CLIATH | TRINITY COLLEGE LIBRARY DUBLIN
Ollscoil Átha Cliath | The University of Dublin

Terms and Conditions of Use of Digitised Theses from Trinity College Library Dublin

Copyright statement

All material supplied by Trinity College Library is protected by copyright (under the Copyright and Related Rights Act, 2000 as amended) and other relevant Intellectual Property Rights. By accessing and using a Digitised Thesis from Trinity College Library you acknowledge that all Intellectual Property Rights in any Works supplied are the sole and exclusive property of the copyright and/or other IPR holder. Specific copyright holders may not be explicitly identified. Use of materials from other sources within a thesis should not be construed as a claim over them.

A non-exclusive, non-transferable licence is hereby granted to those using or reproducing, in whole or in part, the material for valid purposes, providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. Where specific permission to use material is required, this is identified and such permission must be sought from the copyright holder or agency cited.

Liability statement

By using a Digitised Thesis, I accept that Trinity College Dublin bears no legal responsibility for the accuracy, legality or comprehensiveness of materials contained within the thesis, and that Trinity College Dublin accepts no liability for indirect, consequential, or incidental, damages or losses arising from use of the thesis for whatever reason. Information located in a thesis may be subject to specific use constraints, details of which may not be explicitly described. It is the responsibility of potential and actual users to be aware of such constraints and to abide by them. By making use of material from a digitised thesis, you accept these copyright and disclaimer provisions. Where it is brought to the attention of Trinity College Library that there may be a breach of copyright or other restraint, it is the policy to withdraw or take down access to a thesis while the issue is being resolved.

Access Agreement

By using a Digitised Thesis from Trinity College Library you are bound by the following Terms & Conditions. Please read them carefully.

I have read and I understand the following statement: All material supplied via a Digitised Thesis from Trinity College Library is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of a thesis is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or for educational purposes in electronic or print form providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone. This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

Brahms's Critics

Continuity and Discontinuity In theCritical Reception of Johannes Brahms

PhD Dissertation submitted to the
Department of Music,
School of Drama, Film, and Music,
Trinity College Dublin

2008

Nicole Grimes

TRINITY COLLEGE
0 8 APR 2008
LIBRARY DUBLIN
THESIS
8350

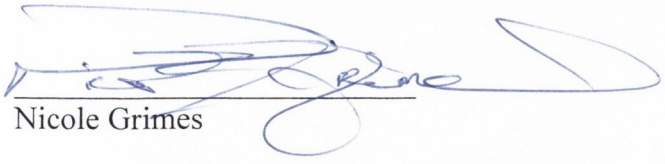
Declaration

I hereby declare that:

a) This dissertation has not been submitted as an exercise for a degree at this or any other university.

b) It is entirely my own work.

c) I agree that the Library may lend or copy the thesis upon request.



Nicole Grimes

Summary

This thesis draws on the writings of a number of nineteenth-century musical commentators, including Richard Pohl, Hermann Deiters, Selmar Bagge, Adolf Schubring, Franz Brendel, and Eduard Hanslick. These critics were writing for the *Neue Zeitschrift für Musik* in the 1860s, the *Allgemeine musikalische Zeitung* in the 1860s and 1870s, and the *Neue Freie Press* from the 1860s to the turn of the century. The major findings are that there are traces of the 'revisionist' views of recent commentators on Brahms in these nineteenth-century writings. Thus these writings can be understood as a significant part of Brahms *Rezeptionsgeschichte.*

Acknowledgements

A Postgraduate Award from Graduate Studies at Trinity College provided financial assistance without which this project would not have been undertaken. I wish to thank my supervisor Jacqueline Waeber for her critical feedback that helped to mould the formation of my ideas and this project as a whole, and for the constant encouragement and advice she provided. I thank also Abigail Chantler who supervised the project in its initial years, and provided invaluable feedback and support. The Postgraduate Seminars at The School of Music, Trinity College, provided a forum for the exchange of information and ideas. The constructive criticism that resulted from these seminars has shaped my ideas and this dissertation. I thank my fellow postgraduate students, and staff.

I wish to thank James Deaville (Carelton University) and Martin Adams (Trinity College Dublin) for challenging my ideas, and thereby making this a stronger dissertation. I am grateful to Michael Taylor (Trinity College Dublin) and Brian Garvey (University of Lancaster) for their constructive criticism on individual chapters, and for their advice throughout the writing of the dissertation. I thank Claire O'Reilly (University College Cork) for reading and responding to the Hanslick translations in the appendix, and David O'Sullivan for a prudent eye in proof-reading. I thank Gráinne Deery for her very valuable assistance with the musical examples. I have been lucky in the past few years to share an intense interest and love of Brahms's music with Prof. Dillon Parmer (University of Ottawa), who has been a consistent mentor and friend throughout my graduate studies, and a constant source of encouragement and advice.

I was fortunate to receive a research stipend from the Taylor Bequest awarded by the School of Music at Trinity. This enabled me to carry out extensive research in Munich and Vienna. Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker (Institut für Musikwissenschaft, LMU, München) acted as my mentor, providing valuable advice and feedback. I also thank Prof. Dr. Hartmut Schick (Institut für Musikwissenschaft, München) for reading and responding to my work. Prof. Dr. Peter Jost (Wagner Gesammtausgabe Institut, München) was generous with his time, and I thank him for a number of stimulating discussions.

I owe sincere gratitude to a number of close friends for their constant and cherished support. They have sustained me in ways of which they are probably not aware. My deepest and most sincere gratitude goes to my family. Words cannot adequately acknowledge the supportive and loving environment they unceasingly provide. It is to them that I dedicate this dissertation. My sisters Louise, Alison, and Tamasine, and my parents Marie and William.

In Memoriam

Marie Grimes

1946–2006

Down, down, down into the darkness of the grave
Gently they go, the beautiful, the tender, the kind;
Quietly they go, the intelligent, the witty, the brave.
I know. But I do not approve. And I am not resigned.

Table of Contents

Declaration i
Summary ii
Acknowledgements iii
Table of Contents v
Note on the Translations vii

Introduction 1

Part I

Chapter 1 **Brahms in the *Neue Zeitschrift für Musik*:**
1.1: Introduction 13
1.2: Schumann's editorial policy 15
1.3: Brendel's editorial policy 17
Brendel's View of Music History 17
Brendel's View of Music Criticism 20
1.4: Brahms in the *Neue Zeitschrift für Musik* 27
Neue Bahnen 27
'Hoplit' on Brahms 31
1.5: Brendel's Championing of Liszt 37
Leipziger Tonkünstler-Versammlung 1859 40
1.6: Brahms's Response to the *Tonkunstler-Versammlung* 52
The Manifesto 54
Coda 60

Chapter 2 **The Schoenberg Analytical and Critical Tradition: A Twentieth-Century Construct?** 62
2.1: Introduction 62
2.2: Organicism as Applied to Music 65
→Schoenberg and the Concept of Developing Variation 67
→The Schoenberg Analytical and Critical Tradition 71
2.3: Contemporary Writings 73
Hermann Deiters 73
Piano Quintett in F minor, Op. 34 76
Piano Quartet in G minor, Op. 25 85
String Quartet in B flat major, Op. 67 93
Selmar Bagge 112
Cello Sonata in E minor, Op. 38 121
Adolf Schubring 126
Piano Sonata, Op. 2 128
2.4: Conclusion 132

Part II

Chapter 3 **Hanslick in the Context of His Contemporary Aestheticians and Critics** 137
3.1: Introduction 137

3.2: Hanslick's 'Form' and 'Content' in Music 138
3.3: Hanslick, Brahms, and the *Neudeutsche Schule* 148
3.4: *Formästhetik* and *Inhaltsästhetik:* Hanslick In the Context of His Contemporaries 154
→On programme Music 160
3.5: Conclusion 170

Chapter 4 **Hanslick and Brahms** 171
4.1: Introduction 171
4.2: The Received View 173
4.3: Hanslick on Brahms 180
→Hanslick's Reflections on Brahms's Poetic Overtones 182
→Suggestive Overtures 187
→The Liberal Viennese *Weltanschauung* of Hanslick and Brahms 196
→A Humanitarian Response to Brahms's 'Fate-Related' Works 199
4.4: The Received View: A Reconsideration 214
4.5: Towards an Understanding of the Construction of History 219

Bibliography 228

Appendix 1 Translation of a Selection of Eduard Hanslick's Writings on Brahms 253

Appendix 2 Reproductions of Selected Nineteenth-Century Writings on Brahms 301

Note on the translations

All translations throughout this text are my own unless otherwise indicated in the footnotes. In nearly all cases the original German has been included in the footnotes. Original orthography is maintained, except where primary material is cited from a later edition.

Brahms's Critics:
Continuity and Discontinuity in the Critical Reception of Johannes Brahms

Introduction

The reception history of Brahms's music is an area of Brahms studies that has been given only marginal attention. Angelika Horstmann's 1986 text *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahren 1860–1880* provides an impressive starting point, in that it collates and critiques a formidable body of critical writings on Brahms in this period. By its very scope and nature such a study cannot explore these writings in any real depth, however. Norbert Meurs has further contributed to the field in his 1996 text *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868.* Building on Horstmann's endeavours, this study gives detailed discussion to the writings of Brahms's early critics, and traces in great detail the consequences of Schumann's 1853 article on the young composer. Moreover, by 1868, the year that saw the premiere of *Ein deutsches Requiem,* Op. 45, Brahms had written many of the works that fit into what has been referred to as his first maturity,[1] and thereby provided ample material for critical evaluation. Yet studies on the critical reception of Brahms's music after this date are scant, and the lack of a study in this field in English language publications is becoming increasingly more noticeable by its absence.

The present study redresses this issue. It makes no claims to be a comprehensive study of the reception history of Brahms. Such an endeavour would be futile, if not close to impossible, in light of the volume of material evidenced in Horstmann's text. Rather it focuses on a number of critics who can be understood to have been major players in the reception of Brahms's music during the composer's lifetime. These critics are Robert Schumann, Franz Brendel, Richard Pohl, Adolf Schubring, Hermann Deiters, Selmar Bagge, and Eduard Hanslick.

---

[1] The phrase was coined by James Webster in his 1978 article 'Schubert's Sonata Forms and Brahms's First Maturity I.' *19th-Century Music* 2/1 (July 1978): 18–35.

Recent 'revisionist' scholarship on Brahms has witnessed the unveiling of a number of identities for the composer, each of them highlighting an aspect of either Brahms's personal, professional, or compositional persona: from 'Brahms the Allusive',[2] to 'Brahms the Programmatic';[3] 'Johannes Brahms, Solitary Altruist';[4] and Brahms the 'Liberal Modernist'.[5] Each of these commentators draws our attention to an aspect of Brahms's music that has been overlooked in the twentieth-century scholarly literature on Brahms, thereby providing a re-evaluation of Brahms's compositional process, and providing us with challenging and ever-new ideas with which to approach the composer's music.

The current study is carried out from a different perspective. Rather than looking for aspects of Brahms's music that have not been elucidated in earlier scholarly writings, it revisits the critical writings of Brahms's contemporary press—particularly those in the *Neue Zeitschrift für Musik* in the 1860s, those in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in the 1860s and 1870s, and the critical writings of Eduard Hanslick, originally written for the *Neue freie Presse* between the 1860s and the turn of the century—and draws continuities between what his contemporaries said about his music and more recent scholarly writings.

The best way to understand the title 'Brahms's Critics: Continuity and Discontinuity in the Critical Reception of Johannes Brahms' is by locating the emphasis. The continuity to which I refer exists between the nineteenth century writings on Brahms by his contemporary press, and the more recent 'revisionist' Brahms scholarship referred to above. The discontinuity, I argue, lies in the fact that the view of Brahms perpetuated in these nineteenth-century writings was largely suppressed in scholarly writings in the twentieth century until they re-emerged in the last two decades in the guise of a 'revisionist' view of Brahms. In

---

[2] Kenneth Ross Hull. 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms'. PhD Diss. Princeton University (1989).

[3] Dillon R. Parmer. 'Brahms the Programmatic: A Critical Assessment'. PhD Diss. Rochester. University of Rochester1(995).

[44] Peter F. Ostwald. 'Johannes Brahms, Solitary Altruist', in Walter Frisch, ed. *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 23–36.

[5] Walter Frisch. 'Musical Politics Revisited: Brahms the Liberal Modernist Vs. Wagner the Reactionary Conservative', *American Brahms Society Newsletter* 13/1 (Spring 1995): 1–3.

other words, I argue that there are traces of all of the above-mentioned 'revisionist' views of Brahms in the contemporary criticism; contrary to widespread opinion, I find elements of Brahms the Programmatic in the discussions of Eduard Hanslick, as discussed in Chapters 3 and 4; I recognise in the writings of Deiters, Bagge, and Schubring a significant foreshadowing of Schoenberg's 'Brahms the Progressive', and a championing of the modern aspects of Brahms's music, as discussed in Chapter 2; I see Hanslick advancing the notion, along with Ostwald, that in his compositions Brahms sought to establish connections between people and, moreover, I find continuities between the view of Brahms's liberal modernity as espoused by Walter Frisch in 1995, and Hanslick's discussion of his own and Brahms's shared liberal Viennese *Weltanschauung*.

These nineteenth-century views of the composer were suppressed in twentieth-century scholarly writings. I suggest that this was in part due to periods of political tension and unease; while the reception of Brahms's music experienced increasingly nationalistic and even racist trends between the composer's death and World War I, post 1918 critics felt the need to extol Brahms's 'German-ness' as a bulwark against a semitically tainted modernism.[6] Yet, following World War II, hermeneutic or cultural studies of the composer were suppressed in favour of documentary and analytical studies that were privileged by West German, and subsequently Anglo-American, musicological writings in a climate charged with domestic politics, in the wake of National Socialism.

The modern concept of Brahms as a progressive and modern composer owes much to Schoenberg who, in 1933, sought to rescue the composer from the conservative dead-end into which the view of his music had fallen in the early-twentieth century. Schoenberg's view of Brahms as espoused in the Brahms Lecture of 1933, the revision of this lecture as 'Brahms the Progressive' of 1947, and the discussion of Brahms in his didactic writings, provides a cornerstone of the view of Brahms perpetuated in twentieth-century scholarly writings.

---

[6] Daniel Beller-McKenna. 'The Rise and Fall of Brahms the German', *Journal of Musicological Research* 20/3 (2001): 187–210 (190–191).

In the essay 'Criteria for the Evaluation of Music', Arnold Schoenberg writes that 'style in art changes every ten to fifteen years, and almost inevitably evaluation changes with style'.[7] Certainly changes in current compositional style alter the way we hear the works of the past. Yet, while the reception of every work of art is in a constant state of flux, elements that are integral to a work of art remain more constant. The critical evaluation of Brahms's music has undergone many changes, but in re-evaluating the writings of Brahms's contemporaries the current study sees it come full circle to the extent that the aspects of Brahms's music that stimulated his contemporary critics continue to do so in the 'revisionist' writings outlined above.

Many of these nineteenth-century critical writings on Brahms have been confined to the bottom drawer of Anglo-American Brahms Studies. Having blown the dust off them, it is seen that these contemporary writings are engaging, and indeed compelling, in that they allow us to see how Brahms's music was received by his contemporaries in light of its allusive references, its poetic adjuncts, its socio-political or even nationalistic underpinnings, elements that have been overlooked in earlier twentieth-century writings on the composer. Moreover, they allow us an insight in to how the critics grappled with Brahms's compositions, and what difficulties they had in understanding his compositional language. In this sense they form an integral part of the critical reception of Brahms.

More than this, however, they allow us to look critically at what it is that drives musicological endeavours in our own time, and in the more recent past. In returning to the writings of these contemporary critics, and comparing them to more recent writings on Brahms, we get a better understanding of what a piece of music can express or reflect about the people who use it. Thus, what resonates most about an age that vetoed the expressive writings of Brahms's contemporary critics is the cultural preoccupations they sought to suppress.

---

[7] Arnold Schoenberg, 'Criteria for the Evaluation of Music', *Style and Idea* (London: Faber, 1975), 124–136 (126).

Summary of Chapters

The dissertation is divided into two parts. Part I is concerned with the critical writings on Brahms in the *Neue Zeitschrift fur Musik* and the *Allgemeine musikalische Zeitung* in the 1860s and 1870s. Chapter 1 compares and contrasts the editorial policies of Schumann (1835–1844) and Brendel (1845–1868). It explores subjective/objective trajectory of Brendel's writings in the context of his view of music history and of music criticism. I argue that Schumann's 1853 essay 'Neue Bahnen' engages with Brendel's critical discourse and philosophy of history. Thus, the essay did not emerge in a historical vacuum, but rather responded to a clearly defined and well understood strain in the critical discourse of mid-century.

The decade from 1850–1860 was marked by strident critical debate over musical-aesthetic questions. The journal that Schumann founded increasingly promoted the aesthetic tendencies and compositions of the *Neudeutsche Schule* of Wagner, Berlioz, and Liszt. Whilst Brendel continued Schumann's policy of promoting new and promising talents, his editorial policy diverged from Schumann's in a number of respects including his view of the status of the works of past masters, and his exclusivity in promoting the *Neudeutsche Schule.*

An exploration of Richard Pohl's article on Brahms of 1853 argues that these were concerned with both responding to Schumann's 1853 essay, and perpetuating Brendel's editorial policy. Hence much of the early criticism on Brahms in the journal is embroiled in the mid-century partisanship, reacting to Schumann's 'Neue Bahnen' rather than critiquing Brahms's compositions on their own merit.

Brahms remained aloof from these controversies throughout his compositional career with the exception of one brief affair in the form of the 1860 manifesto. Although this *Erklärung* has been widely discussed in the Brahms literature, the episode on Brahms and the *Neue Zeitschrift* merits further consideration. This chapter, for the first time, explores the events surrounding the *Leipziger Tonkünstler-Versammlung* of 1859, and gives a detailed

discussion to the polemical and provocative writings of Brendel in the run up to this national assembly. Brendel's philosophical approach to music criticism—couched in the Hegelian dialectical principle of thesis, antithesis, synthesis—harboured a nationalist agenda that argued that German music was a central feature of German identity. Yet he denied such an identity to composers outside of the *Neudeutsche Schule*. Throughout his editorship Brendel gave to critical writings a leading role in participating actively in the progress of music. Thus his philosophical writings were accorded an independent position in relation to art, bestowing on music criticism an aesthetic significance that was formerly unthinkable.

This reached its pinnacle in the *Leipziger Tonkünstler-Versammlung* of June 1859 where Brendel crowned the achievements of the *Neudeutsche Schule* and of his philosophical approach to music.[8] By inaugurating the *Neudeutsche Schule* of Wagner, Liszt, and Berlioz, as the spiritual and musical heirs of the *altdeutsche Schule* of Bach and Handel, and the Viennese masters of Haydn, Mozart and Beethoven, he promoted their compositions as a practical manifestation of his own philosophical contribution to the progress of music. Joachim and Brahms's 1860 manifesto can be understood as a response to such vociferous writings, arguably invited by Brendel himself. Thereby Chapter 1 presents the manifesto in the context in which it was written, exploring in detail for the first time the aesthetic principles of all of the parties involved. Brahms himself abstained from any further forays in musical polemics. However the aesthetic principles evidenced in this chapter form the philosophical underpinnings of much of the subsequent reception of Brahms's music by his contemporary press, as discussed in the following chapters.

Chapter 2 is concerned with the notion of organicism as applied to music, and in particular with the pervasiveness of this notion in the writings of a number of Brahms's contemporary critics including Hermann Deiters, Selmar Bagge, and Adolf Schubring in the 1860s and 1870s. I argue that these writings can be understood as a significant foreshadowing

[8] The *Leipziger Tonkünstler-Versammlung*, and Brendel's speech are discussed in Chapter 1.

of Schoenberg's view of Brahms the Progressive and, moreover, that it was these nineteenth-century commentators, and not Schoenberg, who were the first to point out and give an account of a compositional process in Brahms's music of developing a musical idea, of generating a work from a basic motive so as to imbue the work with an underlying motivic unity.

Schoenberg's writings on Brahms (whom he considered to epitomise the concept of developing variation) serve a didactic purpose. Therefore, they amount to sketches that deal with various aspects of compositional procedure in isolation—harmony, motivic and thematic coherence, and rhythm—for the purpose of demonstrating each of these compositional techniques. The downside for those currently studying Schoenberg's writings on Brahms is that there is no discussion of these various aspects in the context of the work as a whole. To this extent Schoenberg's writings on Brahms can be regarded as sketchy or somewhat fractured.

The nineteenth-century writings explored in this chapter consider Brahms's works as a whole. A close reading of these writings alerts us to the fact that attempts to view Brahms's music through the lens of Schoenberg's concept of developing variation can also lose sight of the larger musical arguments in an effort to categorise Brahms's music according to this concept. In other words, while Brahms's contemporary commentators pursue the development of each of the works discussed from the seed or the few related seeds (in a manner that adumbrates Schoenberg's concept of developing variation), their discussions of Brahms's works consider each one as a whole, and in that sense their discussions of Brahms are comprehensive, and not fractured .

Therefore, this study critiques the 'Schoenberg critical and analytical tradition' that finds its most ardent champions in Carl Dahlhaus and Walter Frisch. I dispute the notion (which is tacitly endorsed in a Schoenberg analytical and critical tradition) that Schoenberg was the first modern thinker with the acuity to grasp Brahms's musical language. Rather, I

argue that a number of nineteenth-century commentators pointed out the modern and progressive aspects of Brahms's music that are central to Schoenberg's notion of 'Brahms the Progressive'. It is further argued that on the basis of a fundamental similarity of outlook on the part of Schoenberg and his nineteenth-century counterparts, we should more accurately speak of a German critical and analytical tradition, albeit it one in which Schoenberg played a valuable role.

Also explored in this chapter is how the writings of these critics respond to the polemical debates of the 1850s that still resonate in the musical press of the late 1870s. Bagge was the most explicit in his critique of the works of the *Neudeutsche Schule* that he considers to be morally reprehensible. For the most part Deiters remained dispassionate to polemical matters, concentrating instead on the compositions themselves. Nonetheless after almost two decades of writing on Brahms's music, his 1878 review of the String Quartets unleashes a potent assault on the aesthetic stance taken by Brendel in the *Neue Zeitschrift* in the 1850s.

Part II is concerned with a revision of what Constantin Floros refers to as *Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks*. The received view accords to Hanslick sole responsibility for the view of Brahms as a composer of 'absolute' music; moreover it disproportionately emphasises Hanslick's pitting of Brahms against Wagner, and the composers of the *Neudeutsche Schule.* Such a formalist view of Hanslick's critical writings on Brahms stems from an over emphasis on Hanslick's 1854 monograph *Vom Musikalisch-Schönen* and, furthermore, conceals a lack of familiarity with the critical writings themselves. Indeed since Hanslick, and until recent decades, a scholarly tradition has been enforced that disregards not only the extra-musical adjuncts in Brahms's music, but also Hanslick's discussion of these features.

Chapter 3 is divided into two parts. The first explores the relationship between Hanslick's critical writings on Brahms and his 1854 monograph *Vom Musikalisch-Schönen.* It examines his terminology in this monograph in relation to matters of form and content, clearly

explicating the philosophical distinction Hanslick made between "leere Form" (empty form), and "beseelte Form" (form in music imbued with spirit). It disputes the notion that Hanslick's 1854 tract can be understood as anti-metaphysical, a view that postulates that Hanslick transformed the romantic metaphysics of instrumental music into formalism and, moreover, that he defended instrumental music as an art form that no longer embodied spirituality. On the contrary, it is argued that Hanslick's notion of absolute music is inexplicably bound up with the "absolute," in the form of *geistige Gehalt* (spiritual content), and very much reliant on philosophy and religion.

Discusssion of the relationship between absolute and programme music, from the mid-nineteenth century to the present day, have tended to misrepresent some of the main writers who participated in the polemical debate raging in the mid-nineteenth century. In particular Hanslick's role has been misrepresented. A discussion of Hanslick, Brahms, and the *Neudeutsche Schule* shows that the received view of Hanslick as the champion of Brahms the absolute on the one hand, and Hanslick as the opponent of programme music and the *Neudeutsche Schule* on the other, are not as mutually exclusive as has heretofore been supposed.[9] In a number of Hanslick's Brahms reviews he pits Brahms against the composers of the *Neudeutsche Schule* . However, a reading of Hanslick's entire critical output on Brahms reveals that the number of reviews in which he engages in this opposition is significantly fewer than those in which there is no mention of any of the composers of this school. I argue, therefore, that this is an aspect of Hanslick's 'Brahms-Bild' that has been given disproportionate attention.

As a corollary to this I highlight the fact that Hanslick is not opposed to programme music *per se,* as formalist writing has suggested. Rather, it is argued that what he is opposed to is music that seeks to be understood in terms of its extra-musical programme, rather than its musical content—thus more accurately he is opposed to what he refers to as 'an abuse of

[9] Among the authors who have contributed to this received view of Hanslick are Hans Gal, Peter Latham, Kenneth Ross Hull, Dillon Parmer, and Constantin Floros. For a more detailed discussion see Chapter 3.

programme music'. Therefore, I argue for a more moderate, and indeed philosophically and metaphysically more rooted, view of Hanslick's position on programme music. A close reading of the writings on programme music by August Wilhelm Ambros, Richard Wagner, Franz Brendel, and Felix Weingartner reveals that Hanslick stands on common ground with his contemporary aestheticians in this regard.

Chapter 4 explores Hanslick's critical writings on Brahms. I dispute the notion—pervasive throughout the Brahms literature—that these are formalist writings (concerned only with that which lies within the formal parameters of the work), and argue that they can be more usefully understood as hermeneutic writings (concerned with music's cultural context). The discussion of Hanslick's view of Brahms entails a discussion of the Violin Sonata in G major whereby I show that Hanslick embraces the poetic aspects of Brahms's music. I also consider Brahms's works with suggestive titles such as the *Akademische Fest Ouvertüre,* and the *Tragische Ouvertüre,* titles that invite listeners to hear the works in a particular way. I explores Hanslick's autobiographical and poetic discussions of these works. Indeed although Brahms gave no clues as to the poetic idea embodied in the *Tragische Ouvertüre,* Hanslick suggests a poetic counterpart for the piece that, rather than providing a programme for the work, provides the reader with a number of ways of understanding the work spiritually.

This is followed by a discussion of the shared liberal Viennese *Weltanschauung* of Hanslick and Brahms. They shared a tendency to be unobservant in their respective religious faiths, Lutheranism for Brahms, Catholicism for Hanslick. They embraced the liberal propensity to view Biblical stories as valuable lessons in moral conduct, regardless of the specific faith of the reader. I argue that on account of their shared political and cultural outlook and due to the fact that Hanslick was among Brahms's intimate circle of friends, he was amenable to understanding the composer's position on matters of faith, and his preoccupation with death and bereavement during this period.

The focus in this section is on a number of single movement works for chorus and orchestra that Brahms composed between 1872 and 1883 including the *Alto Rhapsody, Schicksalslied, Gesang der Parzen,* and *Nänie,* settings of texts by Goethe, Hölderlin, and Schiller that each deal with the transience of life and the inevitability of death. Hanslick's critical writings portray Brahms as one who took a Liberal approach to his Lutheran heritage, and sought to universalise the spiritual messages embodied in these 'fate-related'[10] choral compositions in a manner that did not discriminate between religious faiths or between secular and sacred. A broader discussion of Hanslick's writings on Brahms in outlines a central tenet in Hanslick's reception of Brahms: that many of his compositions can be understood to embody a spiritual message of the acceptance of the inevitability of death, of providing comfort to the bereaved in the form of reconciliation and transfiguration.

When compared with the analytical writings of Deiters, Bagge, and Schubring in Chapter 2, the argument that Hanslick was the formalist advocate of Brahms the 'absolute' can no longer be sustained. He embraces the poetic aspects of Brahms's music, couching his judgements of Brahms's works in descriptive and metaphorical language that rarely discusses the analytical or technical (formalist) aspects of the works. Moreover, Hanslick's critical writings can be understood as a cultural commentary on the late nineteenth-century musical world of Vienna, and they illuminate the cultural, religious, and political context in which Brahms's works were composed and received, albeit from Hanslick's Liberal perspective.

The chapter ends by investigating the basis for the received view. Recent scholarly writings on the impact of the Cold War on musicological writings form the basis for the argument that portraying Hanslick as a critic of Brahms the 'absolute' in the aftermath of World War II obviated the need to discuss extra-musical adjuncts in Brahms's music. The musicological writings of West Germany in the years of the Cold War, in contradistinction to those of East Germany, can be understood to promote structural analysis of instrumental

[10] The phrase is borrowed from Eric Nelson, 'Johannes Brahms *Nänie* Op. 82: An Analysis of Structure and Meaning,' PhD Diss., Indiana University (1991).

music, and to suppress hermeneutic approaches to music. In this socially functionless, non-authoritarian climate, Hanslick's hermeneutic style descriptions of Brahms's music—be they poetic, socio-political, or even nationalistic—fit less comfortably than a discussion of the formalist aspects of *Vom Musikalisch-Schönen.* To this end I argue that such a formalist view of the hermeneutic writings of Hanslick goes hand in hand with what Daniel Beller-McKenna describes as a 'nationally neutral view of Brahms [that] has largely persisted for the past fifty years.'[11]

Two appendices follow the main body of the text. The first is a translation of a selection of Eduard Hanslick's Brahms reviews. This consists mainly of texts never before translated into English or else unavailable in English in complete form. It brings together much of Hanslick's professional criticism of the works of Brahms. The second appendix reproduces a selection of the contemporary reviews referred to throughout the text.

[11] Daniel Beller-McKenna, 'The Rise and Fall of Brahms the German,' 206.

Chapter 1

Brahms and the *Neue Zeitschrift für Musik*

1.1: Introduction

The first phase of the reception history of Johannes Brahms is inextricably linked to writings in the *Neue Zeitschrift für Musik.* The journal was founded by Schumann in 1834, remaining under his editorship until 1844. Schumann's aim in founding the journal was to provide a platform for a new generation of musicians who deserved critical acclaim. It was explicitly conceived of as an alternative to the perceived critical indifference of some earlier music journals. Furthermore, for Schumann, the essence of the beautiful in music was the originality of artistic statements, in combination with the avoidance of lifeless mechanics and empty virtuosity. Toward this end, the journal sought to discredit the cult of virtuosity that was gaining prominence in musical circles.[12]

Under the editorship of Schumann's successor, Franz Brendel,[13] the journal changed substantially. It became a more philosophical and scholarly journal, with long, theoretical articles and historical overviews being regularly published in it. Furthermore, it increasingly promoted the works and aesthetic tendencies of the *Neudeutsche Schule.* Indeed, more and more of its contributors were in keeping with the aesthetic tendencies of this 'progressive' party. Articles on composers outside of this school of composition were printed noticeably less often. While Brendel continued Schumann's policy of supporting new, emerging artists he did so exclusively for members and followers of the *Neudeutsche Schule.* Thus while there are continuities in the editorial policies of Schumann and Brendel, their approaches to the

---

[12] For an interesting discussion of the phenomenon of virtuosity in German-speaking lands see James Deaville, 'The Politics of Liszt's Virtuosity: New Light on the Dialectics of a Cultural Phenomenon', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* ed. Michael Saffle (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2003), 115–142.

[13] Karl Franz Brendel (1811–1868) was born in Stolberg (Holz) and died in Leipzig. He studied philosophy with Hermann Christian Weisse, among others (more on this below) and was a piano student of Friedrich Wieck. His studies were initially in Berlin before he transferred to the Bergakademie in Freiberg where he graduated with a dissertation in medical philosophy in 1840. In 1841 he began studying music history in Freiburg, Dresden and Leipzig. At the end of 1844 he began writing for the *Neue Zeitschrift für Musik,* and in 1845 became its lead editor, a position he held until his death in 1868. For further information on Brendel see Robert Determann, *Begriff und ästhetik der "Neudeutschen Schule"* (Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1989), 57–70.

editorship of the journal are in stark contrast. These kinships and contrasts are explored below, and form the background to a discussion of Brahms's treatment in the *Neue Zeitschrift für Musik.*

Schumann's introduction of Brahms to the journal, and to the musical world, followed almost a decade of silence on his part in the pages of the *Neue Zeitschrift für Musik.* On 28 October 1853 he published an article entitled 'Neue Bahnen' in which he hailed Brahms as the new messiah of music.[14] Jürgen Thym contends that 'Schumann's paean to Brahms on the front pages of the journal must have appeared like an exotic bird; a voice like this had not been heard for a long time.' Indeed in 'Neue Bahnen', Schumann not only gave a glowing public letter of recommendation to a little-known composer, he also provided a list of promising composers whom he considered to have been neglected in the journal. He thereby took the opportunity, as will be discussed below, to voice his protest over Brendel's editorial policy.[15]

Following Schumann's article, Brahms was to receive no further attention in the *Neue Zeitschrift* until a series of articles written by Richard Pohl in 1855 under the pseudonym 'Hoplit'.[16] Pohl's aesthetic outlook in these articles can be understood to appropriate

---

[14] Schumann, 'Neue Bahnen', *Neue Zeitschrift für Musik* (October 28 1853): 185–186. There are many translations of Schumann's essay including 'New Paths', in Florence May, *The Life of Johannes Brahms,* 2 Vols. (London: Reeves, 1905), Vol. 1, 131–32; 'New Roads', in Robert Schumann, *On Music and Musicians,* ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld (New York: Pantheon Books 1946), 252–54; 'New Paths', in Robert Schumann, *Schumann on Music: A Selection from the Writings,* ed., trans. Henry Pleasants (New York: Dover, 1965), 199–201; 'New Paths', in Daniel Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism: Cultural Issues in Johannes Brahms's Later Settings of Biblical Texts, 1877–1896', PhD Diss., Harvard University Press, (1994), 25–26. Due to this wide availability the article will not be quoted in full here.

[15] Jürgen Thym, 'Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift für Musik',* in *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context,* eds Jon Finson and Larry Todd (Durham N. C.: Duke University Press, 1984), 21–36. These composers included Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Normann, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, F. E. Wilsing, Niels. W. Gade, K. A. Mangold, Robert Franz and St. Heller.

[16] Richard Pohl (1826–1896), critic with the *Neue Zeitschrift für Musik.* He wrote under the pseudonym 'Hoplit', (a heavily armed foot soldier in ancient Greece). This was in contrast to 'Peltast' (a species of troops between heavy-armed and light-armed, furnished with a pelta (or light shield) and short spear or javelin. These soldiers engaged first from longer ranges), the pseudonym adopted by Hans von Bülow. See for instance 'Die Opposition in Süddeutschland', *Neue Zeitschrift für Musik* 39/22 (25 November 1853): 229–230; 23 (2 December): 240–243; 24 (9 December): 252–255; 25 (16 December):265–266; and 26 (23 December): 276–279. I am grateful to Professor James Deaville for drawing my attention to Bülow's pseudonym.

Pohl and Schumann had planned to write an oratorio, with Pohl providing the libretto, and Schumann the music. The plan was not realised, partly because Pohl changed his outlook having come under the influence

Brendel's dialectical view of music history. The discussion of Pohl's articles is followed by an exploration of the events surrounding the ill-fated manifesto written by Brahms and like-minded colleagues in 1860 protesting against the activities of the *Neudeutsche Schule* and the writings of Franz Brendel. The publication of this famous *Erklärung* has been well documented.[17] Yet the chapter on Brahms and the *Neue Zeitschrift* merits further consideration in that while much literature has stated what it was that Brahms and his colleagues were protesting against, the details of the writings and activities that prompted such a strong response have been given scant attention. Here, Brendel's writings on Liszt in the run up to 1860 are explored. Moreover, for the first time, I discuss in detail the *Tonkünstler-Versammlung* held in Leipzig in June 1859 championing the composers of the *Neudeutsche Schule*. Thus, for the first time, I present the manifesto in the context in which it was written, exploring the aesthetic principles of all of the parties involved.

1.2: Schumann's editorial Policy

One of the main tenets of Schumann's critical agenda, as evidenced in his inaugural statement to the journal in 1835, was that new composers should have a comprehensive training in the form of a thorough knowledge of the works of past masters. According to Schumann, such works should form the foundations upon which new music was built. Schumann was undoubtedly influenced in this regard by Anton Thibaut, as Mark Burford has pointed out.[18] Thibaut is best known for his 1825 publication *Reinheit der Tonkunst.* Here he

---

of Wagner's writings. See Wolfgang Boetticher, 'Das ungeschriebene Oratorium Luther von Robert Schumann und sein Textdichter Richard Pohl', in *Beitrage zur Geschichte des Oratoriums seit Handel: Festschrift Gunther Massenkeil zum 60. Geburtstag* (Bonn: Voggenreiter, 1986), 297–307. From here on, he was an avid promoter of the works and tendencies of the *Neudeutsche Schule.* On Pohl and the *Neudeutsche Schule* see Martin Geck, '"Haben Sie sich wohl uberlegt, was Sie geschrieben haben?" Robert Schumann und Richard Pohl als Kontrahenten im Diskurs uber eine "neudeutsche" Musikasthetik', *Musik-Konzepte* (November 2006): 19–28.

[17] For discussions of the manifesto see Michael Musgrave, *A Brahms Reader* (New Haven and London: Yale University Press, 2000). The full manifesto is translated on page 97; Norbert Meurs, *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868* (Köln: Franz Holsen, 1996), 76–82. The manifesto also forms the centre of discussion in Robert T. Laudon's essay 'The Debate about Consecutive Fifths: A Context for Brahms's Manuscript "Octaven und Quinten"', *Music & Letters* 73/1 (February 1992): 48–61, and Daniel Beller-McKenna, 'Brahms's Motet "Es ist das Heil uns kommen her" and the "Innermost Essence of Music"', in *Brahms Studies* 2, ed. David Brodbeck (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998), 31–62.

[18] Anton Friedrich Justus Thibaut (1722–1840) was a professor of law with whom Schumann studied at the University of Heidelberg in 1829, and the well-respected director of the seventy-member *Singverein* (which was

espouses the notion that 'the groundwork of all true knowledge necessarily lies in the historical study and acquisition of standard works that have come down to us'. He deplores the fact that it is only in music, of all the arts, 'that an arrogance that disdains all history is the order of the day',[19] and is firm in his conviction that the past forms 'the groundwork to all true knowledge', advocating the procedure of 'going back to our great ancestors and borrowing from them'.[20]

Schumann cites extracts from Thibaut's book as an epigraph for a number of issues of the *Neue Zeitschrift für Musik,*[21] and the two share the view that the 'mechanical technique' of the recent past is fundamentally 'unartistic'. In the Spring of 1830, shortly after his acquaintance with Thibaut, Schumann pronounced in his diary that 'the future should be the higher echo of the past'.[22] Moreover, Schumann's belief that through the study of a 'classic' work one could 'gain strength from the bearing and dignity of it as a whole' resonates with Thibaut's writings.[23] In his inaugural statement in the journal Schumann claimed that:

> Our intentions have been firm from the beginning, and they are quite simple: to be mindful of former times and their contributions, and to point them out as the only pure source at which present artistic endeavour can find renewed strength. Further, we propose to attack the inartistic tendencies of the immediate past, which has nothing to offer by way of compensation except for great strides in

---

attended by such esteemed artists as Zelter, Goethe, Mendelssohn, Louis Spohr, Weber, and Schumann). See Mark Burford, '"The Real Idealism of History": Historical Consciousness, Commemoration, and Johannes Brahms's "Years of Study"', PhD Diss., Columbia University (2005), 198–210.

[19] Anton Friedrich Justus Thibaut, *On Purity in Art,* trans. William Henry Gladstone (London: J. Murray, 1877), 1–3.

[20] Thibaut, *On Purity in Art,* 59. Being an avid collector of early music scores, he championed such earlier works as the Ambrosian and Gregorian chants of the Roman Catholic church, the 'genuine old chorales' of Protestant Germany; the strict contrapuntal 'pure church style' of Palestrina; the late seventeenth-century sentimental style of Northern Italian and Neapolitan composers such as Antonio Lotti, Alessandro Scarlatti, and Pergolesi; and the best national songs (that is folk songs) from around the world. He advocated 'treating the works of antiquity, as such, with the deepest respect', as 'this is the sole means by which health and purity of manners can be preserved'.

[21] See Bodo Bischoff, 'Das Bach-Bild Robert Schumanns', in *Bach und die Nachwelt,* eds. Michael Heinemann, Hans Joachim Hinrichsen (Laaber: Laaber-Verlag, 1997), 421–499 (424).

[22] 'Die Zukunft soll das höhere Echo der Vergangenheit sein', Robert Schumann in *Robert Schumann, Tagebücher,3 Vols.,* ed. Georg Eismann (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971), Vol. 1, 304.

[23] Schumann as quoted in Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), 85.

mechanical technique. Finally, we wish to prepare the way for a youthful, poetic future, and to speed its realisation.[24]

This tripartite music-historical credo is rooted in an intense involvement with the music of the past, bolstered by the expectation of a 'poetic future', and shaped by a critical awareness of the present. Contrary to a mere antiquarian approach to music, Schumann espoused the notion that the study of the work of past masters was not to 'muster erudite astonishment at every minute detail', but 'to trace the expanded artistic means of today back to their sources, and to discover how they can be intelligently employed.'[25] Hand in hand with such a historical consciousness, in Schumann's view, must go knowledge of the music of one's contemporaries. He who neglects to keep abreast of developments in contemporary music 'must remain in uncertainty with regard to his own relation to the present'.[26]

1.3: Brendel's editorial policy

Brendel's View of Music History

Brendel's approach to music history is informed by Hegelian philosophy, specifically the dialectical principle of thesis, antithesis, synthesis. Brendel was part of a leftist group known as the Young Hegelians. This group, which included such figures as Ludwig Feuerbach, David Friedrich Strauss, and Bruno Bauer championed Hegel's absolute spirit as the spirit of humanism rather than of Christianity.[27] Brendel studied with the Hegel disciple Hermann Christian Weisse,[28] a philosopher who owed much to Hegel's dialectical system, but also

---

[24] 'Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Erfatz gewährt habe – endlich die junge, dichterische Zukunft vorzubreiten, beschleunigen zu helfen.' Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik* 2/1 (2 January 1835), 3. Translated in Leon Plantinga, *Schumann as Critic,* 99.

[25] Schumann, translated and quoted in Plantinga, *Schumann as Critic,* 85.

[26] Schumann, *On Music and Musicians,* trans., ed. Fanny Raymond Ritter (Freeport, NY.: Books for Libraries Press, 1972), 76.

[27] For an interesting discussion of the young Hegelians in the context of musical 'anti-romanticism', see Sanna Pederson, 'Romantic Music Under Siege in 1848', in *Music Theory in the Age of Romanticism,* Ian Bent, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 57–74.

[28] Hermann Christian Weisse (1801–1866) lectured at the University of Leipzig from 1823 until his death in 1866. He is best known for his *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (Leipzig: Findel, 1830). For further reading on Weisse in relation to music see Adolf Nowak, 'Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts', in *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger,*

significantly diverged from it. For Hegel, history was divided into three periods—the Symbolic, Classical, and Romantic. He argued that in the Romantic phase of art the spirit becomes sure of its truth by withdrawing from the external into its own intimacy with itself. In his aesthetics, Hegel pronounced that 'the true content of Romantic art is absolute inwardness, and its corresponding form is spiritual subjectivity with its grasp of its independence and freedom'.[29] However his view of art is ultimately pessimistic in that according to his historical categorisation, art had already reached its most perfect form in the Classical period. The *Weltgeist* had moved onto philosophy and religion in the Romantic period. Therefore, whilst he considered music the most romantic of all the arts owing to its emancipation from dependence on any actual texts or the expression of any specific content, and thereby to be the purest embodiment of a romantic subjective inwardness or spirituality, this spirituality was condemned as empty subjectivity because the spirit had moved onto religion and philosophy.

For Weisse, on the other hand, the periods of art are Ancient, Romantic, and Modern. He designates the Ancient as the first stage of dialectical development; the second stage is the antithesis Romantic, and as the third positive synthesising stage the Modern. Weisse viewed the Modern period as not only the culmination of art but also of the *Weltgeist* in art.[30] Whilst for Hegel, music's independence from specific subject matter was a flaw, for Weisse, this very feature made pure instrumental music the purest embodiment of the Modern Ideal. And in contradistinction to Hegel who considered the spirit to have progressed to religion and philosophy in his third dialectical stage, Weisse portrayed the modern period as the culmination of the spirit in art itself. In other words, pure instrumental music was a direct

---

Günther Massenkeil Klaus Wolfgang Niemöller Walter Wiora, eds (Regensburg: G. Bosse, 1978), 47–58; see also Sanna Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', PhD. Diss., University of Pennsylvania (1985), 188–89.

[29] G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* T. M. Knox, trans. (London: Oxford University Press, 1975), Vol. 1, 518. On Hegel's use of the terms *Inhalt, Gehalt,* and *Gegenstand,* and Knox's translation, see Pederson, 'Romantic Music Under Siege', 59, note 5.

[30] Nowak, 'Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts', 50. See also Pederson, 'Enlightened and Romantic Music Criticism', 188.

manifestation of the modern ideal in that it already contains beauty as in the nature of the divinity, but through music the independent, autonomous appearance of the divine spirit becomes possible. Weisse refers to pure instrumental music as 'ein Gottesdienst der reinen Schönheit' ('a worship of pure beauty').

From the time that Brendel took over the editorship of the *Neue Zeitschrift*, his philosophical and historical articles altered the direction of the journal from what Schumann had envisioned and enacted in his editorship. Brendel's approach to music history can be understood as a dialectical synthesis of the objective and subjective elements of music. In accordance with Hegel, he considers the 'subjective' in music to be the spiritual, the most intimate, private thoughts of the artist that contribute to the *Idee* of the composer's music. Quite literally, Brendel understands 'spiritual' in this context to mean 'coming from within'. In other words, it is through the composer's subjectivity that we witness their uniqueness and individuality. A useful comparison can be drawn between Brendel's notion of the 'subjective' in music, and Eduard Hanslick's notion of 'Gehalt', as discussed in Section 3.2, in that these notions each embody the particular characteristics, spiritual depth, and individuality of the composer. The 'objective' in music, on the other hand for Brendel, is the formal structure on which the composer presents the subjective content. This is comparable to Hanslick's category of 'form'.[31]

Brendel considers Beethoven's contribution to the history of music to lie in his successful synthesis of the subjective and objective elements of music in a manner that he believed to be appropriate to the *Zeitgeist.* Prior to Beethoven, one or other of these elements usually predominated in a given composer's output, as Brendel outlines in his 1845 article 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy'. He considers the music of C.P.E. Bach to be subjective, whilst the works of J.S. Bach and Handel are cited as examples of objectivity whereby the techniques of the composers are considered to have become

[31] For a discussion of a comparable element in Hanslick's aesthetic see Section 3.2, p. 139.

'pedantic' and 'rigid'.[32] According to Brendel, Beethoven, who was 'prevailingly subjective' and 'entirely dependent upon his own spirituality, withdrew himself more and more into the area of the purely spiritual' at a time in music history that called for a more subjective approach to composition.[33] The dilemma for composers following Beethoven was whether to become even more subjective, a path that he considers Schumann to have taken, or whether to take a bow turn towards a more objective kind of music, the path he considers Mendelssohn to have chosen. For Brendel, Schumann's path was more appropriate.

Brendel's View of music Criticism

Brendel's editorship of the *Neue Zeitschrift für Musik* ran from 1845 until his death in 1868. The critical culture within which Brendel was writing, however, can be divided into two phases, the dividing factor being the failed revolutions of 1848. Brendel's writings betray a preoccupation with the political events of the day, and consequently we can speak of a *Vormärz* and a *Nachmärz* phase in Brendel's writings. It would be misleading to assume, however, that these phases of Brendel's critical output are mutually exclusive, or that there are not continuities in his thinking. There are aspects of Brendel's critical and historical outlook that remained steadfast throughout his editorship of the journal.

Brendel's agenda in assuming the editorship of the journal in 1845 was to establish a new music criticism that could be understood as a synthesis of what had gone before. Music criticism, as Brendel portrays it in his inaugural article, had taken two approaches up to this point. The first was the objective, thoughtful period of the late eighteenth century.[34] This criticism focussed on rules and theoretical matters at the expense of more spiritual aspects. The second was the enthusiastic, spiritual criticism of the early nineteenth century, as evidenced in the writings of Schumann and E. T .A. Hoffmann among others. The downside

---

[32] Brendel, 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy'. *Neue Zeitschrift für Musik* 23/15 (19 February 1845): 63–67 (64).
[33] Brendel, 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy', 64.
[34] For an in-depth study of the music criticism of the late eighteenth century see Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

of this spiritual approach is that it deals more with feelings and the critic's emotional response to the music than it does with principles and rules. Brendel now saw fit to unite the two in a third standpoint, a synthesis of such a spiritual approach with objectivity. As discussed, this combination of objectivity and subjectivity (spirituality) had already been achieved in music by Beethoven. While a more subjective approach was what Brendel now sought in composition, in criticism he sought a synthesis of the current subjective approach with objectivity.

Brendel took music criticism a step further than it had gone before in that he held critical writings up as an integral element in his notion of progress, which is in four stages.[35] The first is that a composer must be in sympathy with the progress of one's own age. Secondly a composer must attempt to further the tendencies of a previous age. The third stage requires that new musical ideas and combinations of ideas could not be presented in old forms. The fourth stage has to do specifically with music criticism, and awards critical writings a significance in the progress of music that was formerly unthinkable:

> Criticism now has the task to participate actively in the course of events, it holds its own independent position in relation to art.[36]

In other words, criticism would now take a leading role, presenting the current musical situation in the progress of history. It was necessary for critics to judge works according to whether they were timely or out-of date. As such, critics could be understood as a necessary guide to composers, allowing them to be in sympathy with their own age, and accordingly to compose works that would express the current *Weltgeist.*

The period before the revolutions was marked by unrest and an increasing uneasiness on the part of Germans at the disparity between sharing one cultural heritage, thus belonging

---

[35] Sanna Pederson's discussion of Brendel's notion of progress has been helpful in the formation of my own views on the subject. See Sanna Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism, 205–214.

[36] 'Die Kritik erhält jetzt die Aufgabe, lebendig in den Gang der Ereignisse einzugreifen, sie behauptet ein selbstständige Stellung der Kunst gegenüber', Brendel, 'Fragen der Zeit. IV. Der Fortschritt', *Neue Zeitschrift für Musik* 29/37 (4 November1848): 213–217 (216). This translation is taken from Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 207.

to one nation, but living in 39 separate states. There was a broad liberal *Vormärz* movement that called out for national unity. A frequent theme in Brendel's writings (a theme that resonated with the political situation) was the need for unity in the face of fragmentation. Brendel believed that musicians, in particular, needed this unity as in no other realm did he witness such 'splintering off of viewpoints than in music'.[37]

The attitude of the respective parties to the works of past masters is one of Brendel's examples of this fragmentation. He observes that fanatics cling to Mozart, Haydn and Beethoven and refuse to hear anything new. His four-stage philosophy of music history rejects such an adherence to the works of past masters. Rather, he views these works as points to be overcome by current composers. This epitomises the task of the critic in Brendel's system in that they would judge whether works were timely or out-of-date, and guide composers accordingly. In borrowing Hegel's term *überwundene Standpunkt* (a point to be overcome) for the works of past masters, his intention was to ensure the progress of music without an over-reliance on that which had gone before. Thus, writing in 1848 he proclaimed that it was necessary for composers to pursue 'new paths' (neue Bahnen) and to 'leave the well-beaten tracks' behind.[38]

Brendel's historical and critical outlook was met with resistance by musical commentators writing for other contemporary journals, particularly the *Allgemeine musikalische Zeitung*.[39] In an 1848 article entitled 'Fortschritt' ('Progress'), J. C. Lobe

---

[37] 'Auf keinem Gebiet herrscht größere Zersplitterung der Ansichten, als auf musikalischen.' Brendel, 'Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig', *Neue Zeitschrift für Musik* 27/18 (30 August 1847), 105.

[38] ' ... als Fortschrittspartei, in dem Bewußtsein, daß es nothwendig sei, neue Bahnen einzuschlagen und ausgetretene Wege zu verlassen', Brendel, 'Die Tonkünstler-Versammlung in Leipzig', *Neue Zeitschrift für Musik* 29/17 (20 August1848), 92.

[39] As Pederson points out, when Schumann founded the *Neue Zeitschrift* in opposition to the *Allgemeine musikalische Zeitung,* the two had different musical tastes, but basically the same format and readership. However, under Brendel's editorship the *Neue Zeitschrift* became increasingly more scholarly and political. Brendel politicised music in that he sought to promote it as a scientific subject, one that would actively participate in the reform of the nation and could be considered on a par with other scholarly subjects, in an effort to rescue it from its designation as a romantic art which, in the revolutionary years, was tantamount to passive, ineffective escapism. The *Allgemeine musikalische Zeitung* regularly fought with the *Neue Zeitschrit* over this politicization of musical matters. By 1848, with the revolutions looming, these journalistic battles were most pronounced. See Pederson, '*Romantic Music Under Siege'.*

satirised critics who presumed they could guide composers while they themselves could not compose. Lobe's concern was that young composers would neglect the study of the masters in striving for innovation.[40] He feared that such musical lawlessness, without having climbed the levels of artistic training, could lead to an inability to distinguish freedom from licentiousness. In this same issue of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, J. Schucht expressed similar concerns in an article that explicitly dealt with Brendel's concept in its title, 'Der überwundener Standpunkt in der Tonkunst'. He argued that while Hegel had established the notion of a *Weltgeist* being superseded in philosophy, for music the idea was 'preposterous', as compositions did not become obsolete.[41] Furthermore, Brendel's historical outlook can be understood as being antithetical to Schumann's view of the work of past masters as the 'only pure source at which present artistic endeavour can find renewed strength.'[42]

These reservations, however, did not deter Brendel from pursuing his progressive and teleological historical narrative. On the contrary, they provided one side of the dialectic against which he would argue, and an opportunity to present his own views as a synthesis of such opposing views. The principles expressed in his inaugural address of 1845 formed the basis of his critical writings in the journal, and the main tenets of Brendel's philosophy of music remained steadfast throughout the two decades of his editorship. He continually campaigned for progress in terms of spiritual freedom for the political as well as the musical world, and unity in the face of fragmentation. In what seems at first glance to be a contradiction of terms, this unity could only come about through disagreement and opposing view points. By soliciting responses from his opponents, Brendel would then counter them

---

[40] J. C. Lobe, 'Fortschritt', *Allgemeine musikalische Zeitung* 50/11 (15 March 1848): 'Dritter Artikel', 169–173. This passage quoted and translated in Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 212.

[41] J. Schucht, 'Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst', *Allgemeine musikalische Zeitung* 50/33 (16 August 848): 536–38. This passage quoted and translated in Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 208. Both these articles appeared in the final year of publication for the *Allgemeine musikalische Zeitung*. This year was marked by almost continuous fighting with the *Neue Zeitschrift für Musik*. In one of these hostile exchanges, Brendel described the *Allgemeine musikalische Zeitung* as the journal of the conservative party, and the *Neue Zeitschrift für Musik* as the organ of the reform movement. See Brendel, 'Fragen der Zeit. III. Die Forderungen der Gegenwart und die Berechtigung der Vorzeit', *Neue Zeitschrift für Musik* 29/19 (2 September 1848): 101–102.

[42] Schumann, translated and quoted in Leon Plantinga, *Schumann as Critic*, 99.

with rebuttals. It is in these rebuttals, in the form of a synthesis of the opposing view points, that he quite frequently makes his most influential and persuasive pronouncements.

Brendel's actions towards reforming the musical world of Germany in the late 1840s were practical as well as academic. He gave a platform to music and music criticism on a national level with the founding of an assembly to discuss and act upon issues that concerned the progress of music, which he first discussed in his new year's address to the journal in 1847.[43] Modelled on national scholarly conferences that were taking place in Germany at the time, a *Tonkünstler-Verein* was formed, with local chapters that met throughout Germany.[44]

The wider scholarly community understood their conferences to symbolise and further German unity in the period leading up to the revolutions of 1848. Thus, the founding of the *Tonkünstler-Verein* can be understood in the context of a broader Liberal *Vormärz* movement to politicise music. Brendel's efforts were part of a plan for how 'music and music criticism could actively take part in the reform of the nation'.[45] He believed that the Germans lacked a common style because composers were out of touch with one another.[46]

The *Tonkünstler-Verein* would give German musicians a base from which to unite their efforts, ranging from music education, to lobbying the government for funding for the printing and publication of music, and the promotion of new music. With the introduction of examinations for music teachers it was hoped to implement a consistent standard of teaching throughout the country. Brendel further hoped the organisation would help to transform the status of music from amusement to science. He envisioned a national forum on music that would elevate purely theoretical, abstract endeavours into concrete action. This *Tonkünstler-Verein*, it was hoped, would form a united front for music that would match the *Vormärz* political efforts of other professional and intellectual organisations.

---

[43] Brendel, 'Ein Vorschlag als Gruß zum neuen Jahr', *Neue Zeitschrift für Musik* 26/1 (1 January1847), 1.
[44] Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 227.
[45] See Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', especially Chapter 6, 'The Liberal Politics of *Vormärz* Music Criticism', 226–267 (227).
[46] Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 230.

The first national *Tonkünstler-Versammlung* took place on August 13 and 14 1847 in the *Gewandhaus* in Leipzig.[47] In 1848 Brendel formed a commission under the auspices of the *Tonkünstler-Verein* which submitted a report to the government for re-organising its role in musical affairs.[48] Meetings proceeded in 1848 and 1849. In the aftermath of the 1848 revolutions, however, the *Tonkünstler-Versammlung* was suppressed. The *Tonkünstler-Verein* (the organisation behind the festivals) continued to exist until at least 1851, but its activities after this point cannot be traced. The meetings resumed in 1859, at which time the political and musical situation was less bleak than that of the revolutionary years.[49]

The immediate impact of the failed 1848 revolutions on the state of musical life was far-reaching and, according to some commentators, still reverberates today.[50] Sanna Pederson gives the title 'The End of Revolution – the End of Art' to her discussion of the subject, alluding to Hegel's pronouncement on the end of art, and the implications of the death of a vital tradition. Indeed, immediately following the revolutions there was a decline in the number of large works published, and music criticism also suffered.[51] This was not a subsequent prognosis—it was noted with anxiety in the contemporary press. Brendel himself acknowledged the downfall in productivity, and while his disappointment was evident, he continued to call for 'recognition of modern times' and 'sympathy for its great ideas'.[52]

Notwithstanding this (somewhat dejected) optimism, in the years between 1849 and 1853 the implications of the revolutions seem to have taken their toll on Brendel. Although he remained editor of the journal, he did not appear to be as active in that role as he had been in

---

[47] See Brendel, 'Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig,' *Neue Zeitschrift für Musik* 27/16 (23 August 1847), 93–96; 27/18 (30 August 1847), 105–108; 27/20 (6 September 1847), 117–119; 27/21 (9 September 1847), 121–126; 27/24 (20 September 1847), 141–144; 27/26 (27 September 1847), 153–156; 27/28 (4 October 1847), 165–167; 27/30 (11 October 1847), 177–180.

[48] Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 239.

[49] I am grateful to Professor James Deaville for sharing his unpublished research with me in which he discusses the activities of the *Tonkünstler-Versammlung* after the 1848 revolutions.

[50] See for instance Sanna Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 249.

[51] Whilst this decline in artistic activity was largely caused by the revolutions, we must also bear in mind other factors. In terms of the decline in composition, Mendelssohn (1809–1847) and Chopin (1811–1849) died at this time. In terms of criticism, the *Allgemeine musikalische Zeitung,* the journal that had sparked a lot of debate with the *Neue Zeitschrift für Musik* in the preceding years, closed its doors for business at the end of 1848.

[52] Brendel, 'Fragen der Zeit (Schluß) .V. Die Stellung der Tonkunst in der Gegenwart', *Neue Zeitschrift für Musik* 30/41 (21 May 1849), 223.

previous years. The 'Zeitgemässe Betrachtungen' for instance, a regular contribution in which Brendel commented on current issues in musical life, was now frequently contributed by Theodor Uhlig, a critic who took an increasingly prominent role in the journal at this time. It was in these years, as Pederson notes, that the *Neue Zeitschrift* made its transition from being a revolutionary journal to one that advocated Wagner. Pederson attributes this transition to three main factors: the zealousness of Uhlig who was a Wagnerian; the failure of Schumann's opera *Genoveva;* and the political and historical vacuum caused by the collapse of left-Hegelian politics and aesthetics.

Certainly in the years immediately following the revolutions, Schumann's productivity, and positive reception in the press seemed to be peaking. A number of critics invested in him as the composer of the future, looking to him to lift music out of the demise of the failed revolutions.[53] However, Pederson charts the gradual shift in the journal, observing how the reviews devoted to Schumann competed in frequency with the writings of Uhlig.[54] Following this gradual fall from a position of prominence in German musical life, it was the failure of Schumann's opera *Genoveva* in 1850 that saw his popularity plummet and was the cause of his downfall in the journal (and elsewhere).[55] Brendel's review of this work marked the last major review in the *Neue Zeitschrift für Musik* on this composer. Following 1850, Liszt and Wagner began publishing with increased frequency in the journal. In January 1853 Uhlig died of consumption,[56] and Brendel's role in the journal became as active as it had been prior to the revolutions. From this point on, the journal was indisputably the party organ for the composers who were to become known as the *Neudeutsche Schule.* It was for Wagner, Liszt, and Berlioz that Brendel now placed his vote of confidence for the future of music.

---

[53] These critics included Emmanuel Klitzsch, Bernsdorf and Ernst Gottschald.

[54] A very useful chart of these reviews is provided in Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 255–57.

[55] Brendel gave the opera an equivocal review, while other journals were more scathing. Brendel, 'R. Schumann's Oper *Genoveva', Neue Zeitschrift für Musik* 33/1 (2 July1850): 1–4; 33/4 (12 July 1850), 17–18; 27/10 (2 August 1850), 49–50. The *Neue Berliner Musikzeitung,* for example, explicitly stated that the work was a disappointment. *Neue Berliner Musikzeitung* 4 (1850), 222.

[56] For Uhlig's obituary in the journal, see J. Rühlmann, 'Theodor Uhlig' with an afterword by Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* 38/4 (21 January 1853): 33–37.

Thus, in October 1853 Schumann published his 'Neue Bahnen' article in a journal that bore no resemblance to the one he had founded in 1835. As Thym contends, it must 'have appeared like an exotic bird' on the front pages of the journal.[57] It marked a break in Schumann's absence in his career as a journalist, and reverberated loudly in the relative silence in the journal on his career as a composer.

1.4: Brahms in the *Neue Zeitschrift für Musik*

Neue Bahnen

After almost a decade of witnessing the journal become increasingly supportive of the *Neudeutsche Schule,* Schumann broke his journalistic silence. On 28 October 1853 he published the article 'Neue Bahnen' in which he hailed Brahms as the Messiah of music.[58] Schumann's public letter of recommendation for Brahms has been widely discussed in the Brahms literature.[59] I will restrict myself, therefore, to a number of observations pertinent to the discussion of Brahms and the *Neudeutsche Schule.*

In 'Neue Bahnen', Schumann did more than introduce Brahms to the musical world. He also, in no uncertain terms, stipulated that the one chosen to carry on the German musical heritage was to be German. The question of the criteria for national affiliation would become more pressing in 1859 with Brendel's inauguration of Wagner, Liszt, and Berlioz as the *Neudeutsche Schule.* Schumann's 1853 essay on Brahms, when considered in this context, seems prescient.

Constantin Floros and Daniel Beller-McKenna have both drawn attention to the particularly messianic implications of 'Neue Bahnen'.[60] They point to the mixture of biblical and mythological imagery in the essay, a mixture that they note was typical of Romantic writing. The phrases that are understood to resonate with Christian Gospels, and indeed would

---

[57] Thym, Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift für Musik,* 33.
[58] Schumann, 'Neue Bahnen', *Neue Zeitschrift für Musik* 39/18 (28 October 1853): 185–186.
[59] See in particular Thym, 'Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift',* 21–36.
[60] Constantin Floros, *Brahms und Bruckner* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980), 102–107; Daniel Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 24–34.

have been widely understood as such by Schumann's readership, and particularly by Brahms, are: 'one would and must appear'; 'by whose cradle heroes stand guard'; 'this is a chosen one'.[61] Moreover, Floros points to the fact that Schumann frequently used the nickname "eagle" for Brahms (*Adler* or *Aar*[62]). Eagle had for centuries been a well known attribute for John the Apostle, the author of the Book of Revelation—the great apocalyptic book of the bible. As Beller-McKenna argues, such striking imagery of destruction and renewal are prominent themes in Revelation, and in apocalyptic literature in general.[63] Consider, for instance, Schumann's depiction of Brahms appearing on the musical scene 'fully armed', with musical compositions 'like a rushing current, as if in a waterfall, over whose cascading waves peaceful rainbows were drawn'.

Furthermore, aspirations for a German national state, as Beller-McKenna aptly notes, 'developed from long nurtured nationalistic sentiments in Pietistic thought, and they led to a typically apocalyptic dualism, in which Napoleon and the French were viewed as the personification of "evil" while the German nation represented "good".'[64] Therefore Brahms, and Schumann's readership, would have understood from Schumann's essay that the "one to give the highest expression to the time in an ideal manner", was to be German, and was to lead German music forward on the path laid out by Bach, Haydn, Mozart and Beethoven. If his introduction to Brahms with such apocalyptic and messianic imagery was not explicit enough to indicate that Schumann thought the German musical heritage should remain in German hands, the list of composers he gave as those who had been neglected in recent years in the journal were mostly German.

The title 'Neue Bahnen' was well observed on Schumann's part. It had become a regular phrase that Brendel used in promoting new music. Also, for one who was as well read

---

[61] Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 28.
[62] Brahms, of course, was aware of this nickname, as is evidenced in a number of letters. See for example *Brahms Briefwechsel* 5: 35, where he writes 'Der Aar steigt einsam, doch das Volk der Krähen schart sich; gäbe doch Gott, daß mir die Flügel noch tüchtig wachsen und ich einst der andern Gattung zugehöre.'
[63] Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 30.
[64] *Ibid.*, 32.

as Schumann, being steeped in the knowledge of German philosophical and literary writings, it cannot have escaped his attention that in his inaugural address to the journal in 1845, Brendel explicitly promoted himself as a young Hegelian, citing a famous quote from the preface to Hegel's *Philosophy of Right:* 'The owl of Minerva spreads it wings only with the falling of the dusk'.[65] Minerva, the Roman goddess of wisdom, was associated with the owl, traditionally regarded as wise and hence a metaphor for philosophy. When Hegel wrote this, he meant that philosophy understands reality only after the event. It cannot prescribe how the world ought to be.[66] Yet central to Brendel's concept of progress was the notion that philosophy, in the form of music criticism, was to prescribe how the musical world ought to be. Such a concept would have been preposterous to Schumann. In one section of 'Neue Bahnen', he adapts Hegelian terminology in speaking of one who would 'give the highest expression to the age in an ideal manner'. The passage merits extensive quotation:

> I thought, having followed the paths of those chosen ones with the greatest interest, that following this precedent at some point there would and must appear one who would be called on to give the highest expression to the age in an ideal manner, one who would not unfold his mastery to us gradually, but rather, like Minerva, would spring fully armed from the head of Kronus. And he has come, a young blood, by whose cradle heroes and graces have stood guard. His name is Johannes Brahms.[67]

In choosing to represent Brahms as Minerva, Schumann, arguably, banished Minerva's owl, returning to the goddess herself (which can be understood in this context as music) the importance she was due, but that had been eclipsed in recent years in the journal in favour of the significance of the owl. In other words, Schumann questions the significance Brendel accorded to his critical writings in 1845, and had put into practice in the pages of the journal since then. For Schumann, Brendel's philosophy overstepped the mark in guiding present

---

[65] 'Ernst mit einbrechender Dämmerung, erst wenn eine Gestalt des Geistes schon gereift, schon gealtert ist, beginnt die Eule der Minerva ihren Flug'. Brendel, 'Zur Einleitung', *Neue Zeitschrift für Musik* 22/1–2 (1 January1845), 1. This translation is taken from G. W. F. Hegel, *Hegel's Philosophy of Right,* trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1967), 103.

[66] Peter Singer in *The Oxford Companion to Philosophy,* ed. Ted Honderich (Oxford: Oxford University Press, 1995), 638.

[67] Schumann, 'Neue Bahnen'. This translation is taken from Daniel Beller McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post Romanticism', 25–26.

artistic endeavours.[68] Furthermore, just as Hegel's *Weltgeist* has never found a permanent home, fleeting from the world view of Plato, to Kant, to Fichte, the niche it found in the journal Schumann had founded was tenuous. Banishing philosophy from the role it had been accorded in dictating the progress of music, Schumann presents Brahms as 'fully armed', as independent of Brendel's 'progress' of the age, and not reliant on the dictates of Brendel's philosophy. Thereby Schumann reinstates music in its rightful place, promoting Brahms as the new Messiah of music, and giving due recognition to a list of promising talents that he felt had been overlooked in the pages of the journal.

Schumann would have realised, moreover, that he was not the only one to undermine the Hegelian stance Brendel took in the journal, which was increasingly viewed as an old-fashioned, historical humanistic stance.[69] Theodor Uhlig condemned criticism as a sign that music had lost touch with its listeners, and envisioned a utopia where there would be no music criticism because music would communicate directly to the people:[70]

> We place our highest pride in the recognition that criticism has a very conditional authority with regard to art, that it must ultimately destroy itself; we also long above all for the conditions of immediacy [*Unmittelbarkeit*], that must with necessity enter after the destruction of criticism.[71]

Expressing similar sentiments, Wagner wrote in an open letter to the editor in 1852 that the fact that he lived in an age of criticism was an indication of how corrupt artistic life had become. While he concedes that the goal of a music journal should be to prepare for the artwork of the future, he argues that when this is achieved 'we will be delivered from critics

---

[68] While Hegel discusses the subject of music in *Vorlesungen über die Aesthetik*, he does not discuss any actual pieces of music. His philosophical writings, however, informed the Lieder aesthetics of both Mendelssohn and Schumann. Yet while Schumann's aesthetics follow a three-stage historical model, he does not adapt Hegel's pessimistic view, rather espouses an optimistic belief in progress. See Gerhard Dietel, 'Musikgeschichtliche Aspekt der Liedaesthetik bei Robert Schumann und Robert Franz', in Konstanze Musketa, ed. *Robert Franz, 1815–1892: Bericht über die wissenschaftlicher Conferenz anlasslich seines 100. Todestag am 23. und 24. October 1992 in Halle* (Halle, Germany: Handel-Haus, 1993), 188–95.

[69] See Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 261.

[70] Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 264.

[71] 'In der Erkenntniß, daß die Kritik der Kunst gegenüber nur eine sehr bedingungsweise Berechtigung hat, daß sie selbst endlich vernichten muß, setzen wir unsern höchsten stoltz; auch sehnen wir vor Allen uns nach dem Zustande der Unmittelbarkeit, der nach Vernichtung der Kritik mit Notwendigkeit eintreten muß', T. U. [Theodor Uhlig], 'Eine Belehrung', *Neue Zeitschrift für Musik* 35/25 (19 December 1851), 275. This translation is taken from Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 264.

to artists and art-loving people, and then, honoured friend, you may close your music journal: it dies, because the artwork lives!'[72]

The *Neue Zeitschrift für Musik* does little to help us understand any technical aspects of Brahms's music. Indeed apart from Adolf Schubring's series of articles published in 1862,[73] the writings on Brahms in the journal do not discuss the compositions themselves. However the articles in the journal do help us to understand how Brahms was viewed by its commentators in terms of his impact on the history of music. Furthermore it informs us of his role in mid-century partisanship, with the journal being at the centre of much of the controversy of Brahms's early career.

'Hoplit' on Brahms

Following Schumann's article, Brahms was to receive no further attention in the *Neue Zeitschrift* until a series of articles written by Richard Pohl in 1855 under the pseudonym 'Hoplit'.[74] This series exemplifies how Brendel's contributors perpetuated his view of music history. Penned a year and a half after Schumann's 'Neue Bahnen', Pohl charts the composer's success up to 1855 without actually discussing any of his works. Much can be learnt from these articles about the editorial policy of the journal at this time. Pohl's concentration on style and on 'objective expression' reveals a great deal about Pohl and the thinking that he represents. Moreover Pohl's discussion is informed by Brendel's dialectical notion of the subjective and objective elements in music.

Pohl's articles deal with two main areas. The first is a critique of 'Neue Bahnen'. The second is an assessment of where Brahms's works fit in the current schools of composition, and the consequences for Brahms of being a Schumannianer. With regard to the former, Pohl

---

[72] 'Dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Kunstlern und kunstgenießenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt weil das Kunstwerk lebt!', Wagner, Ein Brief an der Redacteur der *Neuen Zeitschrift für Musik'. Neue Zeitschrift für Musik* 36/6 (6 February 1852): 57–63 (63). This translation is taken from Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 265.

[73] ; 'Die Schumann'sche Schule, IV. Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 56/12 (21 March 1862): 93–96; 56/13 (28 March 1862): 101–104; 56/14 (4 April 1862): 109–112, 56/15 (11 April 1862):117–119, 56/16 (18 April 1862): 125–128.

[74] For a discussion of Pohl's pseudonym 'Hoplit', see footnote 16.

quotes extensively from 'Neue Bahnen', and questions the benefit of giving a composer such a public and promising introduction to the musical world at such an early stage in his career. Indeed, Brahms himself shared these concerns as he admitted to Schumann in a letter written three weeks after the publication of the article:

> The public praise that you have spent on me will have raised the expectations of the public on my achievements so extraordinarily that I do not know how I can do justice to them to the same degree.[75]

Pohl admits that he was wary of voicing his opinion on Brahms too soon after Schumann's article in this same journal, and he explains that 'where personal sympathy is available, caution and restraint in judgement must be exercised all the more'.[76] He had further reservations in making an open judgement on a composer after the publication of just one, or a few works. Only when a larger body of works is available can one judge whether there is any evident progress.[77] Indeed he notes 'how few opus 1s there are, and were, on which the stamp of genius is so purely and unmistakably printed that one could build a whole future with certainty on it.'[78]

Pohl takes a dubious view of Schumann's motivation in writing the article. He doubts the value of Schumann's most recent compositions, claiming that in these works the composer is no longer 'absolutely represented'. In Pohl's opinion, if Schumann proceeded to create in this manner—'creating in himself instead of outside of himself'—the 'future' of his artistic direction would have been jeopardised.

---

[75] 'Das öffentliche Lob, das Sie mir gespendet, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann', Johannes Brahms to Robert Schumann, 16 November 1853, in *Clara Schumann–Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896,* Band I, 1853–1871, ed. Berthold Lirzmann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927), 1.

[76] 'Wo persönliche Sympathie vorhanden, Vorsicht und Zurückhaltung im Urtheil um so mehr geübt werden muß', Pohl, 'Johannes Brahms', 13.

[77] 'Weil die Bedeutung einer künstlerischen Individualität, die mit solchem Aufsehen in die Kunstwelt eingeführt wird, nach einem oder nach wenigen einzelnen Werken überhaupt nicht erschöpfend erkannt werden kann. Erst wenn eine größere Reihe von Werken vorliegt, kann man beurtheilen, ob eine Steigerung vorhanden, ein stetiger Fortschritt ersichtlich ist; ob der Machtspruch, den einer unserer hervorragendsten Meister schon vor dem Erscheinen jedes Werkes öffentlich kundgab, durch die Werke selbst hinlänglich gerechtfertigt erscheint; und ob die späteren Werke halten, was Opus 1 verspricht', Pohl, 'Johannes Brahms', 14.

[78] 'Wie wenige Opus 1 giebt es aber und hat es gegeben, welchen der Stempel des Genius so rein und unverkennbar aufgedrückt ist, das man mit Bestimmtheit darauf eine ganze Zukunft bauen könnte!' Pohl, 'Johannes Brahms', 14.

This uncertainty on Pohl's part in Schumann's latest compositions echoes Brendel's position on the composer.[79] Assuming Schumann himself to have been aware of this jeopardy, he conjectures that the need arose 'to incorporate fresh, strong blood into the Schumann family tree.[80] Thus, it was 'a single, and deep-seizing fate' that he found Brahms shortly before he was cruelly carried away from the world of art, 'at exactly the time of which one could say "That is he who must come!"'[81] In this sense he suggests that Brahms became 'a bequest that the noble master left to his pupils and friends'.[82] In more explicit terms, Pohl conjectures that the Schumann party that is represented ever more strongly among young musicians, 'felt the need to exalt one belonging to their direction in order to provide a prophet of the new times on their side'.[83] For 'Hoplit', such a public introduction of Brahms to the

---

[79] In 1848 and 1849 Schumann's popularity was peaking as he published new works of every kind, from piano pieces including *Album für die Jugend, Bilder aus Osten,* Op. 66; chamber works including the Piano Trios, Opp. 63 and 80; Lieder including *Spanisches Liederspiel,* Op. 74; *Lieder-Album für die Jugend,* Op. 79; and orchestra with chorus, *Adventlied,* Op. 71, *Beim Abschied zu singen,* Op. 84. Having scrutinised Schumann's and Mendelssohn's works for a synthesis of a subjective and an objective approach to music, in terms of Brendel's notion of progress, he considered neither Schumann nor Mendelssohn to have progressed beyond their own limitations. See Brendel, 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt', *Neue Zeitschrift für Musik* 22/15 (19 February 1845): 63–67, 22/19 (5 March 1845): 81–83, 22/21 (12 March 1845): 89–91, 22/27 (2 April 1845): 113–115, 22/29 (9 April 1845): 121–23, 22/35 (30 April 1845): 145–47, 22/36 (3 May 1845): 149–50. Yet in May 1849 he wrote a glowing article on Schumann stating that the reason Schumann's works do not move people as they might is that audiences are still bound up with the old way of thinking, and not 'receptive to the new state of mind that characterises the age'. See Brendel, 'Das Bewußtsein der Neuzeit, der moderne Ideale', *Neue Zeitschrift für Musik* 30/44 (31 May 1849) 238–39, as quoted and translated in Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 258. As Pederson suggests, however, the article stands out as an anomaly in Brendel's judgements on Schumann; 'he seems to have written it in an attempt to convince himself of Schumann's viability as the leading composer of the age. The premiere of *Genoveva* on 25 June 1850 in Leipzig saw Schumann's popularity plummet. For details of the reviews of *Genoveva* in 1850 see footnote 55. For the remainder of the year the *Neue Zeitschrift* published no further articles on Schumann, and thereafter its judgements on his music were reserved and ambiguous. For an in depth discussion of Brendel's reception of Schumann, and the factions in the journal that Pederson describes as the 'Uhlig (pro-Wagner, anti Meyerbeer)' and 'partisan reviewers of Schumann' see Sanna Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 251–67 (252–53).

[80] 'Denn man fühlte wohl, daß Schumann in mehr als einem seiner neuesten Werke nicht mehr absolut zu vertreten sei, und daß, wenn er so fortfahre, in sich hinein, anstatt aus sich heraus zu schaffen, die "Zukunft" seiner Richtung sehr gafährdet sei. Deshalb mochte es Manchem nöthig erscheinen, ein frisches kräftiges Blut dem Stammbaum auf diese Weise einzuverleiben', Pohl, 'Johannes Brahms' III, 262.

[81] 'Es war ein eigenes, uns tiefergreifendes Geschick, daß Robert Schumann gerade um jene Zeit den Jüngling fand, von dem er sagen konnte: "Das ist der, der kommen mußte"!—als seine Stunde nahe war, wo er auf lange Abschied nehmen mußte von der Kunst und seinem rastlosen Werken!', Pohl, Johannes Brahms, 15.

[82] 'So wurde Johannes Brahms gleichsam ein Vermächtniß, welches der edle Meister seinen Schülern und Freunden hinterließ, bis er selbst wieder erscheinen würde auf dem Schauplaz der Kunst, dem er plößlich so grausam entrückt wurde', Pohl. 'Johannes Brahms', 15.

[83] 'Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß die exclusiv Schumann'sche partei, die unter den jüngeren Musikern noch immer stark vertreten ist, das Bedürfniß fühlte, einen ihrer Richtung Angehörenden zu erheben, um auch ihrerseits für einen Propheten der neuen Zeit zu sorgen, und für ihm das Panier erheben zu können', Pohl, 'Johannes Brahms' III, 262.

musical world, based on such questionable motivation, amounts to 'well-meant but inappropriate politics'.[84]

In relation to the discussion of Brahms's compositions, apart from Op. 1, he does not refer directly to any of Brahms's works, nor does he consult any of the scores.[85] In this respect his articles are more useful in terms of what they tell us about Pohl's expectations, and by extension those of the journal, of an emerging artist. Pohl maintains that while Brahms's music displays 'skill in form, technical handling of instruments, harmonic boldness and rhythmic diversity' (all objective elements in Brendel's dialectical synthesis),[86] these amount to nothing more than prerequisites for every gifted, talented musician, and are 'to be viewed as still very little, or no progress'.[87] They are an indication, moreover that 'the individuality is thereby represented, but not yet characterised',[88] and merely give Brahms a 'visiting card' into the world of art.[89] He considers his work at this stage, up to and including the Schumann Variations, Op. 9, to be 'unequal', with 'the invention varying', and at times assuming 'a strange appearance'.[90] According to Pohl, Brahms's output is not consistent because the composer does not deliberate enough. In essence Pohl maintains that Brahms has mastered the technical aspects of his craft, but has not yet arrived at a point where he can express the subjective element of music—that which embodies the spiritual depth of his own individuality His main reservation about Brahms's music is that it 'still lacks style, which allows the artistic subjectivity to arrive at objective expression'.[91]

---

[84] ' ... gutgemeinten, aber verfehlten Politik ...', Pohl, 'Johannes Brahms' III, 262.
[85] This is despite a promise in the last article published that one further article would examine Op. 1 to 9 in detail. This article never appeared.
[86] 'Die Formgewandheit, die technische Behandlung der Instrumente, die harmonische Kühnheit, die rhythmische Mannigfaltigkeit, sind Elemente, die jeder begabte, talentvolle Musiker jezt womöglich schon mit auf die Welt bringen muß, wenn er überhaupt "mit fortkommen", wenn er beachtet werden, und eine Stellung in der Musikwelt sich gründen will', Pohl, 'Johannes Brahms' III, 261.
[87] ' ... noch sehr wenig oder keine Aussicht, bemerkt zu werden ...', *Ibid.*, 261.
[88] 'Die Individualität ist dadurch wohl vertreten, noch nicht aber charakterisirt', *Ibid.*, 261.
[89] 'Er hat damit gleichsam nur seine Visitencharte in der Kunstwelt abgegeben', *ibid.*, 261.
[90] 'Seine arbeit wird dadurch ungleich, die Erfindung schwankend, sie erhält zuweilen den Anschein des grillenhaften', *Ibid.*, 263.
[91] 'Sie ist nicht stetig, weil nicht genug überlegt, und vor Allem fehlt ihr noch der Styl, der die künstlerische Subjectivität zum objectiven Ausdruck gelangen läßt', *Ibid.*, 263.

Pohl's articles are similar to Brendel's music criticism in that there is no analytical engagement with the scores. Rather he is concerned with the development of music history and Brahms's place within that development. Consistent with Brendel's conviction that progress in music currently called for a more subjective approach to composition, Pohl considered Brahms, as yet, to lack such subjectivity. He views his compositions as technically adept, but argues that they do not yet embody the particular characteristics, individuality or spiritual depth of Brahms as a composer—in other words Brahms had not yet found his essence [92]

Pohl ends the series with the promise of one further article that will examine Op. 1 to 9 in detail. This article never appeared. Nonetheless (without a discussion of the works themselves) he summarises his judgement on Brahms by proclaiming that he understands to a certain degree why the composer earned the honour bestowed on him by Schumann, but he disputes the claim that Brahms came into the world fully armed, suggesting rather that he earned his auspicious introduction 'not as a qualified, rather as an emerging artist'. His reason is that for a master he still lacks the 'main requirement: style'.[93]

Pohl next turns his attention to a discussion of the consequences for Brahms of following in Schumann's compositional footsteps. He maintains that 'a nature such as that of

---

[92] Certainly it is difficult to make a definitive judgement on a composer after nine published works, and a discussion of the works themselves would have helped to clarify Pohl's judgement on the composer. A number of Pohl's contemporary critics had, at this point, published articles on Brahms, many of them bound up with the consequences of 'Neue Bahnen', but many of which give a detailed, critical discussion to Brahms's music. See for instance [Anonymous] 'Opus 1–4 von Joh. Brahms' in *Süddeutsche Musikzeitung* (1854): 69–70, 73–74, 77-79; O., 'Johannes Brahms, Sonate (C-dur) für das Pianoforte, Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel', *Rheinische Musikzeitung* (1854): 78–79; Gustav Engel, 'Johannes Brahms, sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Opus 3. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, *Niederrheinische Musikzeitung* (1854): 11; 'Ker' [Louis Köhler], 'Johannes Brahms und seine sechs ersten Werke, *Signale für die musikalische Welt* (1854): 145–151; *Ibid.,* 'Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte componirt von Johannes Brahms Op. 7', *Signale für die musikalische Welt* (1855): 65–66; *Ibid.,* Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Johannes Brahms', *Signale für die musikalische Welt* (1855): 89–90; *Ibid.,* 'Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann componirt von Johannes Brahms, Op. 9', *Signale für die musikalische Welt* (1855): 97–98. For an overview of the initial reception of Brahms Op. 1–10 see Angelika Horstmann, 'Die Rezeption der Werke Op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853 und 1860', *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* VII (1984): 33–44.

[93] 'Zum Meister fehlte ihm vor allen Dingen noch das Haupterforderniß: der Styl', Pohl, 'Johannes Brahms' III, 262.

Schumann can exist only once because it is quite final in itself'.[94] Acknowledging that Schumann's individuality or, what is the same thing in this context, his subjectivity (*subjectivität* – that which comes from within) possesses a 'completely unquestionable high worth', he warns that it will be held in high regard 'only in its originality, not in imitation'.[95] Indicating some expectation in Brahms's compositional career, he claims that just as each artistic individuality has something inestimable which cannot be emulated, so Brahms also has an element that is particular to him, and that Schumann does not possess, a feature that promises that he will follow 'his own courses when it is granted to him to attain full development'.[96] In this sense he considers Brahms to be 'no Schumann imitator, rather a Schumannian nature'.[97] The two composers, he contends, share 'that internal brooding and the longing course of the indefinite vagueness that the romantics characterise in such a particular way'.[98] Yet this similarity with Schumann is an element that, in Pohl's opinion, could impede Brahms's progress.[99] Consequently he sees Brahms's progress to be conditional on his ability to 'purge himself of the Schumann consequences'.[100] In other words, it is only if Brahms follows his own particular individual essence that he will reach his full potential. Indicating that Schumann's article carried no special weight in the estimation of the journal he states that if they perceived 'nothing of a Schumannianer' in Brahms it would give them reason to

---

[94] 'Und daß eine Natur, wie die Schumannische, eben nur einmal vorhanden sein kann, weil sie in sich durchaus abgeschlossen ist', *Ibid.*, 262.
[95] 'Wer strenggläubig genug ist, um in Schumann's Fußtapfen treten zu wollen, oder zu beschränkt, um etwas anders zu können, der bannt sich freiwillig in denselben Cirkel, in den er selbst sich festbannte, nur mit den Unterschied, daß Schumann's sehr bedeutende Subjectivität einen ganz unzweifelhaften, hohen Werth besizt, und für die geschichte der Kunst immer behalten wird – aber nur in ihrer Originalität, nicht in der Nachahmung', *Ibid.*, 262.
[96] 'Wie nun aber jede ächte künstlerische Subjectivität etwas Unberechenbares und nicht Nachzuahmendes enthält, so hat auch Brahms ein Element in sich, das Schumann nicht besizt, jenes Etwas, das uns verheißt, er werde seine eigenen Bahnen suchen, wenn es ihm überhaupt vergönnt ist, zur völligen Entwickelung zu gelangen —eine Bedingung, deren Erfüllung teilweise von ihm selbst abhängt', *Ibid.*, 263.
[97] 'Brahms ist kein Nachahmer Schumann's, sondern eine Schumann'sche Natur', *Ibid.*, 262.
[98] 'Auch Brahms hat das innerlich Grübelnde und den sehnsüchtigen Zug nach dem Unbestimmten, Nebelhaften, der die Romantiker auf so eigenthümliche Weise charakterisirt', *Ibid.*, 263.
[99] 'Die Klippen für Brahms liegen also in dem, was seine Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit Schumann begründet', *Ibid.*, 263.
[100] 'Brahms steht nicht außer dieser Gefahr, und hat sich daher wohl zu hüten, nach dieser Seite dem starken Drange seiner Subjectivität nachzugeben und so auch in die Schumann'schen Consequenzen zu verfallen', *Ibid.*, 263.

consider his future, 'not however to treat it with special honour'.[101] Ultimately reserving his judgement on Brahms, he claims that 'it is less what he carries out now, as what he promises for the future that draws us to him.' [102]

1.5: Brendel's Championing of Liszt

An opportunity for Brendel to defend his historical outlook, and by extension his notion of progress, came in the form of an accusation that his party neglects the work of past masters, a judgement Brendel considers to be 'basically false' and 'absurd'.[103] The difference he sees in the attitudes of the parties towards older works is one of perspective. He argues that his party have every reverence for the work of the older masters, however, that reverence is in the form of recognising these works as a point which the *Neudeutsche Schule* must overcome. What he objects to is the 'misinterpretation' of works. Writing in 1857 he explains that 'our remarks against the performance of a Haydn oratorio have been considered as attacks against the work itself, while these remarks should only condemn the laziness by which first the *Creation*, then the *Seasons* and then again the *Seasons* and next the *Creation* are performed year in, year out.[104] Such works, in Brendel's view, 'belong to a standpoint to be overcome (*überwundenen Standpunkt*), not however to be thrown into the junk room, rather to stand as immortal shapes in the pantheon of history.[105]

The extent to which Schumann and Brendel differed in their historical outlooks is perhaps best evidenced in Brendel's 1857 article 'Franz Liszt's neueste Werke und die

---

[101] 'Es ist weniger das, was er jetzt leistet, als das, was er für die Zukunft verspricht, was uns zu ihm hinzieht. Je mehr es ihm gelingt, sich von der ihm charachteristischen Schumann'schen Natur zu befreien, je energischer er über den, seinem Vorgänger eigenthümlichen Ideenkreis hinausschreitet, desto vielversprechender wird seine Zukunft sein', *Ibid.*, 263.

[102] 'Sähen wir also in Brahms Nichts einen Schumannianer mehr, so wäre das höchstens ein Grund für uns, seine Zukunft zu bezweifeln, nicht aber, ihn mit besonderer Auszeichnung zu behandeln.' *Ibid.*, 263.

[103] Franz Brendel, ‚Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung. Die Stellung der Partei', *Neue Zeitschrift für Musik* 47/13 (25 September 1857): 129–133 (132).

[104] 'Man glaubte, es gelte den Werken selbst, was nur dem Mißbrauche zugedacht war, und hat z.B. unsere gegen die Aufführung Haydn'scher Oratorien gerichteten Bemerkungen für Angriffe gegen die Werke gehalten, während sie jene Faulheit zu rügen die Bestimmung hatten, die zuerst die "Schöpfung", dann die "Jahreszeiten" und dann wieder die "Jahreszeiten" und zuletzt die "Schöpfung" jahraus jahrein aufführt', *Ibid.*, 132

[105] 'Die alten Größen gehören dem überwundenen Standpunct an, nicht aber um in die Rumpelkammer geworfen zu werden, sondern als unsterbliche Gestalten in dem Pantheon der Geschichte dazustehen',
Ibid., 132

gegenwärtige Parteistellung'. This article, ostensibly a review of a performance of Liszt's *Faust* symphony in Weimar on 5 September, sees Brendel completely won over by the symphony, and again defends his progressive outlook. Each reveres the work of past masters, Schumann regarding such works to be the bedrock of progress, Brendel regarding them as a standpoint to be overcome:

> The first task of a music journal – I often remark – consists of breaking new paths ('neue Bahn'). However, the same should also be to protect the rights of what already exists. It is therefore a great misconception if one believes only in achieving this by fighting against progress. Such Zionsguards of art do the opposite of what they seem to intend; they kill the life of the art and look for it in the petrifaction, which praises it as living.[106]

In this same article, Brendel responds to the charge (which at this point was a regular charge) that the journal privileges the works of Liszt, and the *Neudeutsche Schule.* He denies that 'party considerations' are a factor in Liszt being in the foreground, claiming that 'at present we would have turned the same attention to everyone who would arrive outwardly and inwardly to the same importance'.[107] His statements in defence of Liszt's music can be understood as his championing of works which exemplify a subjective approach to composition, and which draw on other art forms, such as poetry and drama, music which he considered to be 'spiritual, poetic' music. Indeed, as Robert Determann posits, the combination of music and poetry was an indispensable prerequisite for a progressively

---

[106] 'Die erste Aufgabe einer musikalischen Zeitung—bemerkte ich schon öfter—besteht darin, dem neuen Bahn zu brechen. Allerdings soll dieselbe auch die rechte des Bestehenden wahren. Es ist jedoch ein großer Irrthum, wenn man dies lediglich durch Ankämpfen gegen den Fortschritt zu erreichen glaubt. Solche Zionswächter der Kunst thun das Gegentheil von dem, was sie vorgeben zu beabsichtigen; sie töden das Leben der Kunst und suchen es in der Erstarrung, diese als das Lebendige preisend', Brendel, 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung II', 129–133 (131).

[107] 'Wenn jetzt Liszt's Werke in den Vordergrund stehen, so ist dies allein schon äußerlich sattsam motivirt. Liszt's ist im Augenblick derjenige, der ohne alle Frage am meisten producirt, und dessen Werke am schwersten ins Gewicht fallen. Nicht Parteirücksichten sind es demnach, die zur öfteren Beschäftigung damit Veranlassung geben, im Gegentheil Jedem, der äußerlich und innerlich zu gleich bedeutender Thätigkeit gelangt wäre, würden wir dieselbe Aufmerksamkeit zuzuwenden haben', Brendel, 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung II', 131.

oriented music.[108] On the other hand, his critique of 'instrumental music' can be understood in relation to the fact that Brendel regarded this genre of music – including sonatas, symphonies, and chamber music – to have come to its natural end. Furthermore, in terms of advancing music as a national artform he considered 'purely musical productivity' to be a dead end:

> I regard the new efforts nevertheless, as the great end point of the development; if I expect a rich beautiful flower in the area of instrumental music, then I recognise in the same at present only an after flowering. Instrumental music appears to me in general to have passed through its main course, and the external conditions concerning the general efforts of the nation seem to me, now more so, no longer suitable to support a purely musical productivity, as so far.[109]

He therefore steered the emphasis away from traditional instrumental forms in the journal, the very forms to which Schumann turned for many of his large-scale works in the 1840s.[110]

Liszt's setting of Schiller's 'An die Künstler' exhibits a number of the features that were prerequisite to Brendel's notion of progress. He considers this work to offer 'a much preferred position, and a preferred character [to pure instrumental music]' which was evident in the 'greatness of the conception, the mastered attitude, the manly strength and energy, the weight of the thought that is brought to expression in the music'[111]. Moreover, this work

---

[108] 'Die Verbindung von Musik und Poesie gilt ihnen als unabdungbare Voraussetzung für eine fortschrittlich orientierte Komposition'. Robert Determann, *Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule"* (Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1989), 58.

[109] 'Ich betrachte die neuen Bestrebungen überwiegend doch nur als die großen Endpuncte der Entwickelung, und wenn ich auch nach eine reiche, schöne Blüthe auf dem Gebiete der Instrumantalmusik erwarte, so kann ich in derselben zur Zeit doch nur eine Nachblüthe erkennen. Die Instrumentalmusik scheint mir in der Hauptsache ihre Bahn durchlaufen zu haben, und auch die äußeren Bedingungen bezüglich der allgemeinen Bestrebungen der Nation wollen mir jezt und weiterhin nicht mehr so geeignet vorkommen, eine rein musikalische Productivität, wie bisher, zu unterstützen', 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung', 124.

[110] Such works of this period include the First Symphony, Op. 38 (early 1841), the String Quartets, Op. 41 (1842), the Piano Quintet, Op. 44 (late 1842), and Piano Quartet, Op. 47 (late 1842).

[111] 'Dafür aber besitz es eine andere Seite, die ihm eine sehr bevorzugte Stellung, einen herrvoragenden Charakter verleiht, das ist die Großartigkeit der Auffassung, die Bewußte Haltung, die männliche Kraft und Energie, die Schwere des Gedankens, die darin musikalisch zur Anschauung gebracht wird', Brendel, 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung', 121.

epitomises a subjective approach to music at a time in music history that demanded such subjectivity:[112]

> When set against the trivial music-making, which measures all of the most powerful and rich in thought by their ordinary yardstick, and pulls it down into the normal musical sphere, this work is highly important as an attempt to bring out another new, opposing side, to draw the music nearer to the side of thought. And this relationship, especially characteristic of the new school, is to be defined as the outstanding feature of the intellectually seizing poetic functions.[113]

The work that was most exemplary however, in terms of Brendel's notion of progress, was Liszt's setting of Goethe's *Faust.* Here was a crucial document of Weimar Classicism, set to music by Weimar's *Kapellmeister* "in extraordinary service". Brendel extols the combination of music and poetry in the work, and invokes Beethoven to legitimate its musical heritage:

> This conclusion is a true sunrise, and I can only compare my rapture to the one I felt when the poetic meaning of the ninth symphony became clear for the first time. In truth, the thought is conceived here in a similar way from instrumental means as in the ninth symphony, but by new and creative means and not through imitation.[114]

Leipziger Tontkünstler-Versammlung 1859

The opulence and grandeur of the *Leipziger Tonkünstler-Versammlung*, which took place from June 1–4 in the elegance and splendour of some of Leipzig's finest buildings highlights the contrast between the more dejected *Vormärz* years of the *Tonkünstler-Versammlung* and the current assembly. Following the suppression of the organisation,

---

[112] Liszt's subjective approach to music, viewed in a pejorative context in the contemporary press, was tantamount to musical anarchy. See Keith Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt* (Stuyvescant NY: Pendragon Press, 1997), 94: A *National-Zeitung* critic writing in 1855 considered 'Liszt to have abandoned the architectonic principles of discursive music (so important to German music), only to replace them with subjectivity (i.e., anarchy).'

[113] 'Der trivialen Musikmacherei gegenüber, die alles das Schwungvollste und Gedankenreichste, auf ihren ordinären Leisten schlägt und dasselbe in die gewöhnliche musikalische Sphäre herabzieht, ist das Werk hochbedeutend als Versuch, ein anderes, neues, das entgegensetze Element zur Geltung zu bringen, die Musik der Seite des Gedankens zu nähern, und in dieser Beziehung auch besonders charakteristisch für die neue Schule, als deren Hauptmerkmal dieses geistvollere erfassen poetischer Aufgaben zu bezeichnen ist', Brendel, 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung', 121–22.

[114] 'So ist dieser Schluß ein wahrer Sonnenaufgang und ich kann mein Entzücken nur mit dem vergleichen, das ich empfand, als mir die 9. Symphonie zum erstenmal in ihrer poetischen Bedeutung klar wurde. In Wahrheit: der Gedanke wird hier in ähnliche Weise aus dem Instrumentalen heraus erzeugt, wie in der 9. Symphonie, aber neu und schöpferisch, nicht durch Nachahmung', *Ibid.*, 123.

Brendel expressed his disappointment in 1849, continuing to call for 'recognition of modern times', and 'sympathy for great ideas'.[115] In his New Year's column of 1850 he buoyed up his readership, that was discontented following the eradication of any liberal hopes for political reform:

> Despite everything we may harbour the expectation that the development of music is in no way over; under more desirable circumstances we could hope for a rejuvenation of all life in a new blossoming of art; great tasks are still at hand that wait to be carried out.[116]

By 1859 Brendel's hopes for music had been realised. The whole undertaking of the *Tonkünstler-Versammlung* was underwritten by Prince Constantin of Hohenzollern-Hechingen, an enthusiastic supporter of new music and Liszt patron. The Gewandhaus orchestra, Leipzig's first-rate soloists and the city's resident choir (or *Gesangverein*) were employed for the occasion. Foreign participants, invited guests, and thousands of members of the public attended free of charge.[117]

As the editor of the *Neue Zeitschrift für Musik,* Brendel delivered a guest lecture at the *Tonkünstler-Versammlung* in recognition of the journal's twenty-fifth anniversary. He drew his audience's attention to the fact that viewing 'the aspirations of [the *Vormärz* era] in the present will bring us closer to the achievement of our current task'.[118] He outlines the reforms that he considers to have come about since then: relating directly to musical matters he highlights an improvement in the correct handling of the singing voice, and the fact that in the

---

[115] 'Ich verlange eine Anerkennung der Neuzeit, wie die hier ausgesprochene, ich verlange Sympathie für die großen Ideen derselben', Brendel, 'Fragen der Zeit, V., Die Stellung der Tonkunst in der Gegenwart', *Neue Zeitschrift für Musik* 30/41 (21 May 1849), 223, translated in Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 248.

[116] 'Bei alle dem dürfen wir die Erwartung hegen, daß die Entwicklung der Tonkunst noch keineswegs beendet ist; wir dürfen unter günstigeren Bedingungen, bei einer Verjüngung des gesammten Lebens auf eine neue Kunstblüthe hoffen; groß Aufgabe sind noch vorhanden, die ihrer Lösung harren', Brendel, 'Beim Beginn des Neuen Jahres', *Neue Zeitschrift für Musik* 32/1 (1 January 1850), 1. This translation is taken from Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 248.

[117] Keith Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt,* 125.

[118] 'Es liegt die Erinnerung nahe an jenes erste Unternehmen, indem ich Sie gegenwärtig wieder versammelt sehe, und wenn ich eine Vergleichung anstelle zwischen Jetzt und Damals, so ist dies keine blos äußerliche und zufällige. Ein Blick auf das damals Erstrebte im Gegentheil wird uns der Erfassung unserer gegenwärtigen Aufgabe näher bringen', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (10 June 1859), 266.

area of pure instrumental music, form has been made independent of content.[119] He notes an improvement in concert programming, where new music is included without a removal of the old.[120] With regard to national recognition for music and the arts, he continues, 'there has hardly been a time when Germany would have been so bent to support and promote music as now'. The current *Tonkünstler-Versammlung* was made possible, for instance, by the generous financial backing of the King of Hannover, who has also, Brendel reports, pledged an annual stipend of 1,000 Thlr to support the *Händelgesellschaft*.[121] Further evidence of progress in art since the *Vormärz* meetings is the Weimar court. Harking back to the former glory of Weimar he claims it has long been recognised and appreciated that 'the court has prepared for current art,' which he hopes will gain as firm a foothold as in former times, so that 'as at the time of Goethe and Schiller, a new ideal of art can be prepared throughout all of Germany'.[122]

The festival saw the works of Liszt, more than any other composer, exalted on a grand scale. It involved four days of concerts and public lectures,[123] marking the official inauguration of the *Neudeutsche Schule* in Brendel's speech. The poet Adolf Stern wrote a

---

[119] 'Dies zeigt sich – um einige Beispiel auzuführen – in der viel correcteren Behandlung der Singstimme bei der Gesangsmusik, ein Umstand von außerordentlicher Wichtigkeit, bei der reinen Instrumentalmusik in der Beseitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt', *Ibid.*, 270.

[120] '… um bessere Gestaltung der Concertprogramme, Aufnahme des Neuen ohne Beseitigung des Alten …', *Ibid.*, 270.

[121] 'Es hat kaum eine Zeit gegeben, wo Deutschlands fürsten so geneigt gewesen wären, die Tonkunst zu fördern und zu unterstützen, als gerade jetzt. Hier finde ich Gelegenheit in dankbarer Anerkennung unseres hohen Mäcens, jenes deutschen Fürsten, zu gedenken, durch dessen Unterstützung das gegenwärtige Fest möglich wurde; Se. Majestät der König von Hanover ferner, hat, wie Ihnen bekannt, eine Unterstützung von jährlich 1,000 Thlr auf lange Jahre hinaus der Händelgesellschaft zugewendet, ebenfalls ein Act großsinniger Kunstprotection', *Ibid.*, 270.

[122] 'Mit welcher Liberalität der Weimarische Hof seit nun schon langen Jahren der gegenwärtigen Kunst eine bereitet hat, so daß wo möglich wurde daß dieselbe festen Fuß fassen, und von dort aus, wie zu den Zeiten Goethe's und Schiller's, über ganz Deutschland ein neues Kunstideal sich vorbreiten konnte, ist längst erkannt und gewürdigt', *Ibid.*, 270.

[123] Among the lectures, which took place predominantly on the third day of the festival were: Adolf Kullak, 'Ueber musikalische Aesthetik'; August Wilhelm Ambros, 'Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte'; Louis Köhler, 'Die Bildung eines deutschen Musikvereins aus der Vereinigung aller Parteien, zum Zwecke, das Wohl der Musikvorhältnisse und der Musiker thatkräftig zu befördern'; Karl Friedrich Weitzmann, 'Geschichte der Harmonie und ihre Lehre'; Felix Draeseke, 'Die protestantische Kirchenmusik und die Gründung einer festen Form für dieselbe, analog der katholischen Meßform'; Adolf Stern, 'Ueber die Dichtung der Gegenwart in ihrem Verhältniß zur Musik'; Herr Raabe, 'Tempobestimmung durch Gedankenschwingung'. Liszt gave an unscripted speech, and other speakers included Dr. Reclam, Dr. Schwarz, and Dr. D. Bach.

poem for the official programme which speaks of 'German strength and glory',[124] 'the genius of German song',[125] 'Lohengrin sent from God',[126] of Berlioz's 'brilliance of colours, that appears transfigured by light, that unites the passions with the pious',[127] and does not stop short of alluding to the polemical battles raging in Germany at the time:

> Outside wild weather roars, sultriness goes through every heart,
>
> The shrill tones of the sisters sound, roars of the battle's rough bronze,
>
> In the place of love comes together only anger, hate, controversy,
>
> And peace flees lonely from an age thirsty for battle.[128]

The conspicuous absence of Liszt's name in Stern's poem was certainly compensated for in performances of his works. The following table compiles a list of the pieces performed throughout the festival.[129]

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung
1–4 June 1859

Bach, Mass in B minor, BWV 232
Bach, *Italian Concerto,* BWV 971
D. Bach, Manuscript Trio for Piano, Violin and Cello
Berlioz, Rákóczy March (*Damnation of Faust*)
Berlioz, Aria of Teresa from Act I of *Benvenuto Cellini*
Franz Berwald, Duo for Piano and Cello in D minor
Chopin, Nocturne in D flat major, Op. 27, No. 2
Robert Franz, 'Willkommen mein Wald', Op. 21, No. 1 and 'Gewitternacht', Op. 86, No. 6
Ferdinand Hiller, Psalm 137 (Op. 27, No. 1)
Alfred Jaell, Overture to *Diana von Solange*
Eduard Lassen,[130] 'Löse Himmel meine Seele'
Liszt, *Leonore,* S. 346
Liszt, Hungarian Rhapsody No. 2 in C sharp minor

---

[124] ' ... deutsche Kraft und Herrlichkeit ...', The poem is reprinted in full in Richard Pohl, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859, Erster Artikel', *Neue Zeitschrift für Musik* 50/25 (17 June 1859): 281–283.
[125] ' ... der Genius deutschen Liedes ... ', Stern in Pohl, 'Leipziger Tonkünstler-Versammlung', 281.
[126] ' ... Lohengrin der Gottgesandte ...'. Stern in Pohl, 'Leipziger Tonkünstler-Versammlung', 281.
[127] ' ... Bietet gleichen Glanz der Farben, der von Licht verklärt erscheint' ... Jener, der die Leidenschaften mit der Gottergebung eint.' *Ibid.*, 281.
[128] 'Draußen rauschen wilde Wetter, Schwüle geht durch jedes Herz/ Klingt der Schrille Ton der Schwester, dröhnt des Krieges rauhes Erz/ Statt der Liebe wird gemeinsam nur der Zorn, der Haß, der Streit/ Und der Friede flüchtet einsam aus der schlachtendurstgen Zeit.' Adolf Stern, 'Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung', Gedichtet von Adolf Stern. The poem is reproduced in completion in appendix 2.3.
[129] This list is compiled from Richard Pohl's coverage of the festival. Richard Pohl, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859, Erster Artikel', 50/25 (17 June 1859): 281–283; 50/26 (24 June 1859): 289–296.
[130] Eduard Lassen (1830–1904), studied at the Brussels conservatory and subsequently became Liszt's successor as music director of the Weimar court theatre.

Liszt, Hungarian Rhapsody No. 12 in C sharp minor
Liszt, *Tasso*
Liszt, *Les Préludes*
Liszt, *Loreley*
Liszt, *Graner Festmesse*
Mendelssohn, *Meeresstille und glückliche Fahrt* Overture
Moscheles, 'Hommage à Händel'
Carl Müller,[131] Manuscript Quartet in four Fugal Movements
Schubert, Rondo for Piano and Violin in B Minor, D. 895/Op. 70
Schubert, Müller Lieder
Schubert, Piano Trio No. 1, D. 898 in B flat major, op. 99
Schumann *Manfred* Overture
Schumann, 'Der Haideknabe'Op. 122, No. 1 and 'Schön Hedwig', Op. 106
Schumann, *Genoveva* (a complete staging)
Tartini, *The Devil's Sonata*
Wagner, Prelude to *Tristan und Isolde*
Wagner, Duet from Act II of *Fliegender Höllander*

The highlights of these performances were Liszt's *Graner Festmesse* performed on the second evening (with the composer conducting),[132] and Bach's B minor Mass performed on the third evening, both in the hall of the Thomaskirche, each to an audience of over 3,000 listeners. The performance of Bach's mass is significant in that it marked one of the first complete performances of the work, over a century after the composer's death. [133] The founding of the *Leipziger Bach-Gesellschaft* on 3 July 1850 is a testament to the high regard in which Bach was held as both a composer and as an icon of German nationalism. Both Schumann and Liszt were among the founding members. The aim of this organisation was to produce a complete edition of Bach's music using all available primary sources, thereby setting a standard of

[131] Carl Müller, composer resident in Münster in 1860, and subsequently Kapellmeister in Frankfurt. See *Brahms Briefwechsel*, 5: 264

[132] Liszt's *Graner Festmesse,* composed to celebrate the dedication of the Hungarian cathedral at Esztergom ('Gran' in German), was premiered in 1856. See Ilona Mona, 'Erste musikalische Analyse der 'Graner Messe' von Ferenc Liszt', *Studia Musicologica* 29 (1987): 343–51, and Helmet Loos, 'Franz Lisztz Graner Festmesse', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 67 (1983): 45–59.

[133] A recent article by Hirmoi Hoshino indicates that the first performance of the work took place in Frankfurt in 1856, with the *Caecilia Gesellschaft*, conducted by F. J. Messer. Pohl himself does not seem to be aware of this, as he claims (as do most recent sources with the exception of Hoshino) that Riedel was the first to perform the B Minor Mass since the publication of the complete score by the *Leipziger Bach-Gesellschaft.* Hoshino's source is the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1868): 378. See Hiromi Hoshino, 'J. S. Bahha saku "Misa-kyoku-ro-tancho" no 19 seiki zenhan ni okeru: Enso kiroku no kensho o toshite', *Senzoku-Ronso* 24 (1995): 145–59 (149). I am grateful to Dr Yo Tomita for deciphering Hoshino's Japanese script. An English translation of this article is planned for the proceedings of the International Symposium 'Understanding Bach's B Minor Mass', Queen's University Belfast, November 2007.

accuracy and authenticity that was to be a milestone in the history of musical editing.[134] The intention was to begin publication with the Mass in B minor, indicating the regard with which the work was already held. Due to unforeseen difficulties, the mass was published in the sixth volume of the *Gesamtausgabe* in 1856, with a revised edition appearing in 1857.[135]

With the *Tonkünstler-Versammlung* following the format of a scholarly conference, a number of academic papers were presented throughout the three days. It was in Brendel's speech which was given on the third day of the festival to a packed auditorium, that he inaugurated the *Neudeutsche Schule* of Wagner, Liszt, and Berlioz. This speech, titled 'Zur Anbahnung einer Verständigung', can be understood as the culmination of over a decade of rhetorical strategy on Brendel's part, and his use of the term *Neudeutsche Schule* can be understood as a calculated, tactical manoeuvre to claim for these composers a German cultural heritage. Mary Sue Morrow has explored Brendel's motivation in adopting such a term, and refers to what may seem to be the 'patent illogicality of a New German School "led" by a Frenchman, a German, and a Hungarian.'[136] Morrow examines the cultural tradition that anticipated the ideas Brendel espoused. She draws attention to the tendency on the part of German critics, evident in instrumental music criticism from the 1760s and 1770s, to extol the serious, weighty side of German music—its complex textures, its varied harmonic language, and its contrapuntal dexterity. This, she argues, was juxtaposed to the more trivial, and less consequential Italian music of the late eighteenth century.

This Italian/German polarity became increasingly evident in German music criticism of the following decades. On one side was the 'true German style', the music of connoisseurs, music that reflected the German values of masculinity and moral worth. This was epitomised

---

[134] John Butt, *Bach: Mass in B Minor* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 30.

[135] Butt, *Bach: Mass in B Minor,* 30. Carl Riedel, the director of the performance at the *Tonkünstler-Versammlung*, was the first to study and perform the work since the publication of this revised score. (Carl Riedel was the founder and for many years the director of the *Riedel'scher-Verein*, the most important oratorio society in Leipzig in the second half of the nineteenth century. He used his ensemble to make works of many almost forgotten composers of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries accessible.)

[136] MarySue Morrow, 'Deconstructing Brendel's "New German" Liszt', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* ed. Michael Saffle (New York: Pendragon Press, 1998), 157–168.

by the serious style of Haydn, Mozart, and Beethoven, and in particular by the genre of the symphony that these German composers had rescued from triviality at the hands of Italian composers such as Gaudenzio Comi and Baldassare Galuppi (1706–1784).[137] Across the divide was the more trivial music, more suited to ordinary dilettantes and ladies, and not associated with the masculine German character. Therefore choosing the "New German" label, Morrow argues, put Brendel into a position of considerable rhetorical strength in that this label was not only appropriated for himself and the chosen composers, but it also appropriated a 'rhetorical world of German criticism and used its particular logic to enhance his arguments, thereby exploiting thought-patterns and concepts with which his readership was already (if unconsciously) accustomed.'[138]

This speech brought issues to a head that had been simmering in the musical press for the best part of a decade, paramount among which was the issue of whether Brendel had appropriated or misappropriated Schumann's editorial policy, and the German cultural tradition in music. Brendel highlights continuities between Schumann's editorial policy and his own. A result of this continuity, he argues, is that he sees the present polemical stance arising naturally from the groundwork of Schumann's criticism. His overview of his editorship is that: 'I made the principles of my predecessor my own, above all I stressed the present, demanded the promotion of our time and our art'. In so doing, his aim was to bring 'the side of the objective, scientific recognition' of works to a wider audience. [139]

Certainly Schumann had criticised new composers for imitating Beethoven, and promoted the view that to further the German musical tradition they must not only imitate Beethoven, but also break free of the Beethovenian model, and move into a new realm. A composer he considered to be exemplary in this regard is Berlioz. Thus in his 1835 review of

---

[137] See Morrow, 'Deconstructing Brendel's "New German" Liszt', 166–167.
[138] *Ibid.*,, 164.
[139] 'Indem ich später diese Grundsätze meines Vorgängers zu den meinigen machte, vor allen Dingen die Gegenwart betonte, Förderung unserer Zeit und unserer Kunst verlangte, war ich zugleich bestrebt, zu größerer Bestimmtheit der Auffassung vorzudringen, d. h., die Seite objectiv wissenschaftlicher Erkenntniß herauszuarbeiten', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 266.

Berlioz's *Symphonie Fantastique,* just when he feared that the name of the symphony was to be relegated to history, he could now announce that 'in a darkened corner of the Northern Coast of France a young medical student has thought of something new'.[140]

Yet, this provides another example of how Schumann and Brendel are at odds in their editorial policies. While Schumann praises many aspects of Berlioz's composition, he declines to call it a masterpiece. Furthermore he notes the cultural gulf that exists between Berlioz and the Germans. This is evident in his rebuke of Berlioz's programme: 'All of Germany makes him a present of it. Such signposts always have something unworthy and charlatanistic. In a word, the delicately-minded, in their whole personality more ill-disposed German does not want to be so coarsely led through his thoughts.'[141] He adds that 'Berlioz wrote first of all for his Frenchmen, who are little impressed by ethereal modesty'.[142] In this same review, Schumann compiled a list of important symphonic composers that included only German names. Schumann's favour (or bias) for German composers is apparent in his disdain of the Italian influence in the works of some German composers. He asserts that 'the highest peaks of Italian art do not even rise to the foothills of the true German ones'.[143] Almost twenty years later, in his 1853 article 'Neue Bahnen', the list of composers that Schumann provided of promising talents were all German, bar one.[144]

---

[140] 'Es stand zu fürchten, der Name der Sinfonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an'. … 'Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues', Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Reclam, 1914), 52.

[141] 'Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben , was er wünscht, daß man sich bei seiner Sinfonie denken soll. (55–56) [A page in which Schumann describes the music through the programme] Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges and Scharlatanmäßiges', Schumann, *Gesammelte Schriften,* 55–57.

[142] 'Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherische Bescheidenheit wenig zu imponieren ist.' Schumann, *Gesammelte Schriften,* 58. Mary Sue Morrow notes the increasing number of snide references to the frivolity of French taste in German nineteenth-century periodicals. She also notes, however, that the French, unlike the Italians, were not the traditional enemy of Germany, and consistently these German comments about the French lack the bite of those about the Italians. Morrow, 'Deconstructing Brendel's "New German" Liszt, 166.

[143] 'Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge warhafter deutscher'. Robert Schumann, *Shriften über Musik und Musiker* (Stuttgart: Reclam, 1982), 200. This translation in Mary Sue Morrow, 'Deconstructing Brendel's „New German" Liszt', 161

[144] These German composers were Joseph Joachim, Ernst Naumann, Luwdig Normann, Woldmar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, F. E. Wilsing, K. A. Mangold, Robert Franz and St. Heller. The one non-German composer was the Danish Niels W. Gade.

As a consequence to Schumann's writings, as Brendel portrays it, it is a matter of stages until the current polemics are reached: the holding of certain principles leads to renewed areas of speciality, leading 'not to a chaotic disorder, rather to self-conscious separation, to the development of special groups, and thus finally to factions'.[145] Having perused earlier volumes of the journal he writes that 'this same principle was already put forward'.[146] His approach here is reminiscent of his inaugural address to the journal in 1845.[147] At that stage his agenda had been to establish his own credibility and individuality as a music critic, while appearing to continue the Schumann tradition. At this point his agenda was to review the success of his career since Schumann's retirement, and to draw attention to the achievements of both himself and the *Neudeutsche Schule* in a highly publicised manner. Toward this end he sees the potential that was latent within Schumann's view for a youthful, poetic future to have come to realisation in his own critical writings. Moreover, in terms of Brendel's contention that music criticism was to participate actively in the course of events, and hold its own independent position in relation to art, he now hailed the works of the *Neudeutsche Schule* as a practical manifestation of his notion of progress.

Invoking a dialectical approach to music criticism, Brendel considers the polemicism to be positive in that he 'sees a progress in such battles'.[148] Indeed it had become a trait of the journal to solicit responses to the statements appearing therein, ostensibly promoting the contribution of different outlooks, which always elicited rebuttals from Brendel.[149]

---

[145] 'Die größere Bestimmtheit der Auffassung, welche angebahnt wurde, das Festhalten bestimmter Principien mußte selbstverständlich zu erneuter Sonderung führen, diesmal jedoch nicht zu einem chaotischen Durcheinander, sondern zu selbstbewußter Trennung, zur Herausbildung besonderer Gruppen, und damit endlich zur Parteiung', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 266.

[146] 'Bevor noch von den neuesten Bestrebungen die Rede war, habe ich, wie Ihnen ein Blick in die früheren Bände der Zeitschrift zeigt, zum Theil schon dieselben Principien aufgestellt, und es war nur die Erfüllung des von mir Erstrebten, als die Meister der jüngsten Zeit auftraten, und durch ihr Kunstschaffen den praktischen Beleg gaben', *Ibid.*, 266.

[147] Brendel, 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt', *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845): 63–67, 81–83, 89–92, 1131–115, 121–23, 145–47, 149–50. Translated in part as Appendix 2 in Thym, 'Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift*', 32–33.

[148] 'Ich beantworte die Frage unbedenklich im entgegengesetzen, im bejahenden Sinne und sehe in solchem Kampf einen Fortschritt', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 266–67.

[149] Thym, 'Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift*', 25.

Nonetheless, in apportioning blame for the current partisanship, which he understands to be the product of misunderstandings, he declares that his party entered the polemics to a certain degree 'against its will'.[150] He writes that 'if we follow the causes of such misunderstandings, then we must make the other party almost exclusively responsible'.[151] He further elaborates his point in terms of the subjective approach to music for which he campaigned, as opposed to the objective approach that he considers his opponents to have taken:

> They did not notice that a new, spiritual world was in the offing, one that has come to development while they slept. Suddenly awoken, our opponents are now disoriented ... and do not know how to find themselves in the current stream of time. They speak of colours like the blind, about things that they did not pursue at all in their development, and they do not notice that they always strike themselves with their own misunderstandings.[152]

Calling for a response from the opposing party, as had become his habit at this stage, he states that he wants 'the removal of misunderstandings in those extraordinarily numerous cases', he wants 'communication with reasonable opponents', and a 'removal of the completely useless spitefulness in the press, a removal of those unchivalrous battles'.[153] His requirement is 'that one argues honestly and with decency where one must argue'.[154]

There is a tendency in scholarly writings on Brendel to view his rhetorical strategy solely in a benevolent light. Certainly he encouraged dialogue as a source of unity, and his

---

[150] 'Die „Neue Zeitschrift für Musik" ist dadurch in eine Parteistellung gekommen, im gewissen Sinne eigentlich gegen ihre Willen.' Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 266.

[151] 'Gehen wir den Ursachen solcher Mißverständnisse nach, so müssen wir allerdings dafür fast ausschließlich die Gegenpartei verantwortlich machen', *Ibid.*, 269.

[152] 'Sie hat nicht gemerkt, daß eine neue große Geisteswelt im Anzuge war, und während sie schlief, zur Entfaltung gekommen ist. Plötzlich aufgewacht, sind unsere Gegner jetzt nicht orientirt, haben zu flüchtig, das Eine gar nicht, das Andere nur halb gelesen, und wissen sich darum nicht in die Zeitströmung zu finden. Sie sprechen wie der Blinde von der Farbe, über Dinge, die sie in ihrer Entwicklung gar nicht verfolgt haben, und merken nicht, daß sie stets nur mit ihren eigenen Mißverständnissen sich herumschlagen', *Ibid.*, 269.

[153] 'Ich will eine Annäherung durch Beseitigung der Mißverständnisse in jenen außerordentlich zahlreichen Fällen, wo die Differenzen wirklich rein nur auf Mißverständnissen beruhen; ich will Annäherung, Verständigung mit verständigen Gegnern dadurch, daß man sich gegenseitig klarer wird, dadurch daß man sich einigt zum Besten der Kunst in allen jenen ebenfalls sehr zahlreichen Fällen, wo wirklich keine Meinungsverschwiedenheit obwalten kann; ich will ferner Beseitigung der ganz nutzlosen Gehässigkeiten in der Presse, Entfernung jener unritterlichen Kämpfe, selbst bei ausgesprochener und nicht zu beseitigender Verschiedenheit der Meinung', *Ibid.*, 268.

[154] 'Ich verlange, daß man ehrlich und mit Anstand streite, wo gestritten werden muß', *Ibid.*, 268.

system of criticism strived on synthesising opposing viewpoints. Whether by accident or by design, however, the parts of his speech inaugurating the *Neudeutsche Schule* that would have been most offensive to those not affiliated to this school have not, heretofore, been quoted or discussed in the scholarly literature on Brendel.[155] Only a few sentences after his call for honesty and decency, he warns that an opposition against his party would be 'quite useless, unfounded and mistaken.'[156] In a passage that puts one in mind of Stern's poem for the occasion that speaks of 'an age thirsty for battle' Brendel claims that he would 'mercilessly' show that 'their opposition is groundless, that their argumentation is empty twaddle'.[157] Employing his rhetorical skills to their full effect he declares:

> Our principles are so comprehensive and always so objective that the allegedly justifiable opposition merely has the unfortunate business to adhere to and support the weakness of each human action, to ignore, however, the positive in what we bring. A miserable, hopeless activity, of which one could believe that it was only undertaken in order to say something else, and thereby to create an existence for themselves.[158]

This is the context in which Brendel officially inaugurated the *Neudeutsche Schule.*[159] Citing a number of musicians including Cherubini, Spontini,[160] and Mehul, who were not

---

[155] Robert Determann for instance provides what, for the most part, is a comprehensive and unbiased report of the speech, however he does not quote the excerpts I am about to quote which give the speech a different complexion. See Determann, *Begriff und Ästhetik der "Neudeutschen Schule",* 57–70.

[156] 'Aus diesem Grunde muß ich auch die Nothwendigkeit einer Opposition gegen uns als durchaus zwecklos, unbegründet, verfehlt bezeichnen', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 269.

[157] '… wenn wir diesen endlich unnachsichtlich nachweisen, daß ihre Opposition eine haltlose, daß ihre Argumentationen leeres Geschwätz', *Ibid.*, 268.

[158] 'Unsere Principien sind so umfassend und stets so objectiv gehalten, daß die angeblich berechtigte Opposition blos das bedauerliche Geschäft hat, sich auf die Schwächen, die jedwedem menschlichen Thun anhaften, zu stützen das Positive aber, was wir gebracht, zu ignoriren; eine kümmerliche, trostlose Thätigkeit, von der man glauben könnte, daß sie nur unternommen wurde, um etwas Anderes zu sagen und dadurch sich eine Existenz zu schaffen', *Ibid.*, 269. At no point throughout the entire speech does Brendel actually state who these 'opponents' are.

[159] Brendel's term continues to bring about controversial responses. Writing in 1982, Carl Dahlhaus considered the term to have been an unfortunate choice. See Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus* (Munich: R. Piper, 1982), 42. In the same year Piero Weiss and Richard Taruskin described the term as 'drivel'. See Piero Weiss and Richard Taruskin, eds, *Music in the Western World: A History in Documents* (New York and London: Schirmer, 1982), 384.

[160] Spontini's reception by the German press at the time of his tenure in Berlin was complex. In general he was found wanting by virtue of his nationality (a French citizen born in Italy). Both E.T.A Hoffmann and A.B. Marx wavered between finding the composer lacking the qualities inherent to German music, and in placing their hopes in him as a one who would counteract the influence of Rossini. Other critics were more hostile. Ludwig Rellstab's ire was raised at the power wielded by Spontini in German concert life because, as Rellstab saw it, Spontini was a foreigner not chosen by the people themselves. For further discussion of Spontini in the German

German by nationality, but who found their spiritual home in Germany, Brendel claims that 'the place of birth cannot be the deciding factor in spiritual matters'.[161] Thus he appealed to a sense of national pride, and cultural history, and, as Morrow sums it up, 'claimed the previous century's aesthetic and critical heritage for his own side'.[162]

Turning the discussion to Berlioz and Liszt, Brendel claims that neither artist would have become what they are if they had not already nourished themselves on the German Spirit, and grown strong by it. Determann asserts that the fact that Brendel included two composers in this school whose foreign nationality cannot be denied in their music can be explained by Brendel's double definition of the German national character: besides the specifically national, artworks of universal, foreign influence are justified and historically proven in the German character. This criteria of national affiliation is also applicable to foreign artists who, in their spiritual formation or education, show a genuinely Germanic basis.[163] Therefore, Brendel announces that 'Germany must also be the place of their work, and it is in this sense that I appropriated the designation *Neudeutsche Schule* for the whole post-Beethovenian development.'[164] Tracing their musical lineage back as far as Bach (quite fitting for a festival that promoted Liszt's *Graner Festmesse* on the same platform as Bach's B Minor Mass in the church where Bach had served as cantor) Brendel proclaims:

---

press see Sanna Pederson, 'A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity', *19th-Century Music* 18/2 (Autumn 1994): 87–107, in particular 94–96.

[161] 'Die Nation im Gegentheil hat in ihnen ihre Verherrlichung gefunden und erkannt, und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das Specifisch-Deutsch im engeren Sinne als das eigentlich Nationale erkennen, die Beschränkung darauf, sondern das Entscheidende in die echtgermanische Grundlage setzten, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutsch oder universeller sein. Diese universelle Beschaffenheit der Nation hat aber andrerseits zugleich der Folge gehabt, daß umgekehrt hochbegabte Ausländer, welche über die Schranken ihrer Nationalität hinausragen, sich uns angeschlossen, ihre geistige Heimath in Deutschland gesucht und gefunden haben. Dahin gehören Cherubini, Spontini, Mehul und viele Andere, um mich nur auf Musik zu beschränken. … Nicht der Geburtsort kann in geistigen Dingen entscheidend sein, ebenso wenig, als in anderen Fällen die Jahreszahl, denn es trifft sich sehr oft, daß ein später Lebender geistig einer früheren Richtung angehört, also dahin zu stellen ist, und umgekehrt', Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 272.

[162] Morrow, 'Deconstructing Brendel's "New German" Liszt', 167.

[163] Determann, *Begrifff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule"*, 69–70.

[164] 'Der vorliegender Fall ist sonach ein durchaus analoger. Beide Künstler wären nichts das geworden, was sie sind, wenn sie nicht früh schon durch den deutschen Geist sich genährt hätten, und an ihm erstarkt wären. So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutschland sein, und in diesem Sinne schlug ich daher die Bezeichnung: neudeutsche Schule, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor', Brendel 'Zur Anbahnung einer Verständigung', 272.

> Protestant church music up to and including Bach and Handel has long been named: *Altdeutsche Schule*. The epoch of the Viennese masters under the influence of the Italians is the age of Classicism, the equal supremacy of idealism and realism. Beethoven holds out his hand once more to the specifically German North, and inaugurates the *Neudeutsche Schule.*[165]

That the *Neudeutsche Schule* was to meet fierce resistance from opposing parties can have come as no surprise to Brendel. He was promoting a group of composers who were widely thought to be challenging the very foundations of the serious style inherited from Haydn, Mozart, and Beethoven. Various composers who were not under the banner of Brendel's school (and who were consequently excluded from what Brendel referred to as the 'whole post-Beethovenian development') were eager to rectify what they perceived as a misappropriation of their German musical tradition. The group centred around Johannes Brahms and Joseph Joachim were to become major players in this dispute.

1.6: Brahms's Response to the *Tonkünstler-Versammlung*

For those who did not have the opportunity to attend the festival, coverage of its events was provided, in a report by Richard Pohl, on the front pages of two consecutive issues of the journal, and thereafter his articles continued to appear until the end of November 1859.[166] Referring to the Mass in B Minor, Pohl writes that 'this masterpiece is to be regarded as the foundation of the whole new music', and as 'the starting point of our modern artistic consciousness'. From this, as he understands it, Liszt's mass follows as 'the artistic result of the newest musical reform movement'. The extensive development of the musical art of 'our time', he claims, 'could not be more precisely designated than through these two masses'.[167]

---

[165] 'Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von Bach und Händel führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealem und Realem. Beethoven reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule', *Ibid.*, 272.

[166] Richard Pohl, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859, Erster Artikel', *Neue Zeitschrift für Musik* 50/25 (17 June 1859): 281–283; 50/26 (24 June 1859): 289–296; 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1. –4. Juni 1859, Zweiter Artikel', *Neue Zeitschrift für Musik,* 51/1 (July 1859): 3–5; 51/3 (July 1859): 12–13; 51/5 (29 July 1859): 33–35; 51/6 (July 1859): 63–64; 51/12 (1859): 72–73; 51/19 (4 November 1859): 157–159; 51/22 (25 November 1859): 185–187.

[167] 'Dieses Meisterwerk ist gleichsam als Fundament der ganzen neueren, durch 1½ Jahrhunderte weiter entwickelten Musik, als Anfangspunkt unseres künstlerischen Bewußtseins zu betrachten. Alle Mitglieder der Kirchenmusik nothgedrungenen überspringend, wurde hieran als zweiter, die unmittelbare Gegenwart

This clearly incensed those with alternative musical and aesthetic leanings as evidenced in the 1860 Manifesto, which will be explored in greater detail below. Indeed Kalbeck speaks of Brahms's 'horror' when he read Pohl's report of the performance of Bach's and Liszt's masses next to one another, designed 'to set the old and the new in the most obvious contrast.'[168] The awfulness of this for Brahms can be understood in the context of both his reverence for Bach, whose music he had studied extensively,[169] and his disdain for Liszt, whose compositions he considered to be contrary to the 'true essence of music'.[170] Drawing attention to Brahms's derision of the proceedings of the *Tonkünstler-Versammlung*, Kalbeck reports that Brahms smiled at the 'tedious and solemn' reports of Liszt's Symphonic Poem *Tasso* which, in Pohl's account, 'was performed with all of the brilliant advantages of these ingenious creations in one, designed boldly in monumental outline, and performed with an Italian glow of colour and dazzling splendour, which combine the most nobly breathing tone paintings', and was coloured by 'the artful thematic work, which is so completely characteristic of Liszt's Symphonic Poems'.[171] Brahms's disdain was further fueled by the report of Liszt's *Graner Festmesse,* of a work whose 'thoroughly new church-dramatic style' would only find 'an approximate model in Beethoven's *Missa Solemnis',* and of the

---

bezeichnender Endpunct, das künstlerische Resultat der neuesten musikalischen Reformbestrebungen, die Liszt'sche Festmesse angereiht. Zwischen beiden liegt außerordentlich Vieles und Großes, aber die Grenzpuncte der ganzen, Vergangenheit und Gegenwart der musikalischen Kunst unseres Zeit umfassenden Entwickelung, konnten nicht prägnanter, als durch diese beiden Messen bezeichnet werden.' Pohl, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung', 294.

[168] 'Brahms, dem es ein Greuel war, daß (bei der Leipziger Tonkünstler-Versammlung) in der Thomaskirche Bachs Hohe Messe und Liszts Graner Festmesse nebeneinander aufgeführt wurden, um das Alte und Neue in möglichst sinnfälligen Kontrast zu setzten, lächelte gleichwohl nur, als er den durch vier Nummern der Zeitschrift fortlaufenden, dreißig Spalten langen Festbericht Richard Pohls las', Kalbeck, *Johannes Brahms* I, 417.

[169] On Bach's years of study, which incorporated his extensive study of the music of Bach see David Brodbeck, 'The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and "the Best Harmony between Jos. And Joh."', in Brodbeck, ed. *Brahms Studies* I, 30–80.; and Robert T. Laudon's essay 'The Debate about Consecutive Fifths: A Context for Brahms's Manuscript "Octaven und Quinten"', *Music & Letters* 73/1 (February 1992): 48–61.

[170] As explicitly stated in the drafting of the manifesto. See the discussion of the manifesto below.

[171] 'Da wurde ein umständliches und feierliches Wesen gemacht von Liszts symphischer Dichtung "Tasso", die "alle die glänzenden Vorzüge dieser genialen Schöpfungen in einem, in monumentalen Umrissen kühn entworfenen und mit italianischer Farbenglut und Pracht blendend ausgeführten, die edelste Poesie atmenden Tongemälde vereinigen", und gefabelt von der "kunstvollen thematischen Arbeit, welche Liszts symphonische Dichtungen so ganz eigentümlich ist"', *Ibid.*, 417.

'tremendous' impression of the work, 'from which even the most reluctant and disbelieving would not be able to extract themselves.'[172]

The Manifesto

Traces of Joseph Joachim's dissatisfaction with the music of Liszt are evident in the Brahms–Joachim *Briefwechsel* from 1857.[173] In a letter to Brahms in July, Joachim speaks of the

---

[172] 'von Liszts "großartiger" Graner Messe, für deren "durchaus neuen kirklich-dramatischen Stil man nur in Beethovens *Missa Solemnis* ein annäherndes Vorbild finden könnte" von dem "gewaltigen" Eindruck des Werkes, dem "selbst der Widerstrebendste und Ungläubigste sich nicht zu entziehen vermag".' *Ibid.*, 417. On the relationship between Beethoven's *Missa Solemnis* and Liszt's *Graner Festmesse,* see William Drabkin, 'Beethoven, Liszt, and the *Missa Solemnis*', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe,* 237–252.

[173] Joachim's dissatisfaction with Liszt and his compositions stems from 1855, however, directly following a concert in the Berlin Singakademie on 6 December in which Liszt conducted a number of his symphonic poems. A short digression is in order here to contextualise the relationship between Joachim and Liszt prior to this. Following Joachim's visit to Weimar in 1852, a relationship began between the two musicians that was based on mutual respect and admiration. The dynamic of the relationship was such that Liszt was the master, and Joachim the student. This is evident in their correspondence where Joachim seeks Liszt's guidance on a number of musical matters, and advice on his compositions including his *Hamlet* Overture. (I refer here to Joachim's *Hamlet* overture, not to be confused with Liszt's *Hamlet.*) However, Joachim's opinion of Liszt was always somewhat divided, as is clear from a number of letters to Gisela von Arnim in whom he regularly confided. On 3–4 December 1853 he confessed that he had 'a weakness for the spoilt man, although I cannot deny that there is no very sharp distinction in his nature between pride and vanity. There is much in him also which is quite incomprehensible to me—but I feel it my duty to defend him against the charge of thoughtlessness towards many of his colleagues.' *Letters To and From Joseph Joachim,* trans. Nora Bickley, (New York: Vintage House, 1972), 47. Similarly on June 1 1854 he wrote that 'with his gifts of heart and mind Liszt might spread happiness around him—and in spite of this he requires the most complicated machinery to hide from himself that he is, indeed, unhappy owing to his confusion of mind. There is a tendency to restlessness in his every action that has something unholy about it, in spite of all his moral aims'. *Letters to and from Joseph Joachim,* 70–71.

On 6 December 1855 Liszt returned to Berlin as a revolutionary composer, to the city in which he had won over the Berlin critics as a revolutionary performer in 1840. As Keith Johns reports, Liszt's visit was treated with great enthusiasm on the part of the concert organisers and his hosts. However, the concert itself, in which he conducted *Les Préludes,* his first *Ave Maria* for mixed choir with organ accompaniment, the E-flat Major Piano Concerto (played by Bülow), *Tasso* and *Psalm XIII,* was a critical failure. See Johns, 92–95. The general feeling amongst the critics is encapsulated in a review in the *National-Zeitung* (8 December 1855) where the anonymous critic announced that Liszt had abandoned the architectonic principles of discursive music (so important in German music), only to replace them with subjectivity (i.e. anarchy).' Johns, 94. And not only Liszt's compositions, but his manner of presentation were criticised. As Johns remarks, 'Liszt attempted to communicate the full spirit of his intentions through his conducting [...] and strove to increase the orchestra's expressive capacity. To this end, therefore, he emphasised what the *Neue Zeitschrift* called "the spiritual".' Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt,* 90.

Joachim related his reaction to this concert to Gisela von Arnim on 9 December, speaking of the 'pain of seeing a man whom I had often called a friend, in whom I had gladly pardoned colossal follies out of respect for his powers, cringing contemptibly to the public and acting with revolting hypocrisy towards himself. Shame on those who are bent on succeeding and cannot refrain from heightening the effect and making themselves cheap with groans and shrieks of woe to heaven because they know they are misusing their powers.' *Letters to and from Joachim,* 113. The following day he wrote to Clara Schumann that 'a more vulgar misuse of sacred forms, a more repulsive coquetting with the noblest feelings for the sake of effect, had never been attempted'. He continued that 'Liszt makes a parade of the moods of despair and the stirrings of contrition with which the really pious man turns in solitude to God, and mingles with them the most sickly sentimentality, and such a martyr-like air, that one can hear the lies in every note and see them in every movement'. He confessed that he could never meet Liszt again because 'instead of taking him for a mighty erring spirit striving to return to God, I have suddenly realised that he is a cunning contriver of effects, who has miscalculated'. *Letters to and from Joachim,*

people in Liszt's camp as scheming and opportunistic, claiming that 'Liszt understands all too well how to excite enthusiasm and abuse it for himself, as though an honest combat was possible with these bacchants and sycophants'. In relation to the music of Liszt and his followers, Joachim predicts that 'their overbearing fanaticism and false harmonies will dig their own grave'.[174] In August, in what can either be understood as an unusually honest, or unusually audacious letter, Joachim conveyed these same thoughts to Liszt himself, confessing that his music was 'entirely antagonistic' to him, and that it 'contradicts everything' with which the work of revered masters have 'nourished his mind' from the earliest age. With a candour that anticipated the content of the manifesto he told Liszt that he could no longer allow him to think that 'the aims for which you and your pupils are working are mine'.[175]

By 1859, there is evidence of Brahms sharing Joachim's disdain for Liszt and his school. For the opening of the fiftieth volume of the journal in January 1859 (the twentieth-fifth anniversary of the journal), Brendel ran a competition for the best essay to establish foundations for the harmony found in the works of Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner and others.[176] Karl Friedrich Weitzmann won the competition, much to Brahms's chagrin.[177] This

---

114. It was not until 27 August 1857 that Joachim confessed these feelings to Liszt in a letter, despite having received, and not responded to, a number of letters from Liszt in the intervening time.

[174] 'Die Leute in Liszts Lager sind zu schreibgewohnt, zu sehr auf immerwährender Lauer, zu grob, zu sophistisch, und Liszt versteht es überhaupt zu gut, den Enthusiasmus zu erregen und für sich zu mißbrauchen, als daß ein ehrlich Gefecht mit diesen Bacchanten und Sykophanten möglich wäre. Aber es tut auch nicht nötig – ihr plumper Fanatismus und ihre falschen Harmonien werden sich selbst die Grube graben', Joachim to Brahms, July 1857, *Johannes Brahms Briefwechsel,* 5: 190.

[175] Joseph Joachim to Franz Liszt, August 27, 1857, *Letters to and from Joseph Joachim,* Nora Bickley, 147.

[176] The essay had the rather long-winded title 'Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik' ('Explanations and Music-Theoretical Foundations of the Transformations and Continuing Developments of Harmony Caused by the Most Recent Artistic Creations'), Brendel, 'Zur Eröffnung des 50. Bandes', *Neue Zeitschrift für Musik* 50/1 (1859), 1. For a discussion of this competition in the context of Brahms's manuscript *Octaven und Quinten,* see Robert T. Laudon, 'The Debate About Consecutive Fifths: A Context for Brahms's Manuscript 'Octaven und Quinten'', *Music & Letters* 73/1 (February 1992): 48–61.

[177] Karl Friedrich Weitzmann (1808–80), violinist and a learned writer on musical subjects. Among his publications are 'Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur', published by Seiffert. See *Brahms Briefwechsel* 5: 248. He was also an important member of the Liszt circle. His essay was published in installments as 'Gekrönte Preisschrift' *Neue Zeitschrift für Musik* (1860): 2–3, 9–12, 17–20, 29–31, 37–39, 45–46, 53–54, 65–66, 73–75. It was also published in its entirety as *Harmoniesystem* (Leipzig: Kahnt, 1860). Laudon points out that he chose 'only one example (not of consecutives) from Liszt, and none at all from Berlioz and Wagner, the ostensible subjects of his essay', Laudon, 'Octaven und Quinten', 54.

coupled with the *Tonkünstler-Versammlung* of 1859, and the honour bestowed on Liszt at that festival raised Brahms's ire. Shortly afterwards he wrote Joachim that 'the Weimar people continue to make their noise'. Having ridiculed Weitzmann's essay, he proceeded to attack Liszt's compositions, which he considered were 'becoming more and more dreadful, e.g. *Dante*!'[178]

It was in early 1860 that Joachim and Brahms resolved to write a manifesto protesting against the compositions of Liszt, and the activities of Brendel in the *Neue Zeitschrift für Musik.* On a number of occasions during the drafting of the manifesto, Brahms expressly stated his wish to distinguish between Wagner, Berlioz, and Robert Franz on the one hand, and Liszt on the other.[179] Indeed, the draft of the manifesto in the Brahms–Joachim correspondence on 8 May explicitly refers to 'Dr Fr. Liszt', and his musical *Verirrungen.*[180] On realising that their protest had been sabotaged, having been parodied in the *Neue Zeitschrift* on 4 May and prematurely published without the requisite signatures on 6 May, on 22 May Brahms wrote Joachim that it would be so villainous that he could hardly believe it.[181] According to Hans von Bülow, it was Weitzmann himself who composed the parody.[182] Clearly Brahms realised that the impact of the declaration was now lost. The chronology of events is as follows:

---

[178] 'Die Weimarianer machen ihren Lärm fort. Weitzmann beweist jetzt, daß vom ersten Jahrhundert nach Christus an alle Genius verkannt wären, vergißt aber, daß von Hucbald bis Bach und weiter alle Herrn Reformatoren als gute und die besten Musiker und Komponisten anerkannt wurden und mann nur ihre "Absonderlichkeiten" oder was sonst angriff. Da man nun Liszt nie den Titel eines ziemlich guten Komponisten gegeben hat, so müßte wieder einiges Weitere erklärt werden.' Brahms to Joachim, 7 August 1859, *Brahms Briefwechsel* 5: 248. This translation is taken from Styra Avins, *Johannes Brahms, Life and Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1997, 196.

[179] 'Bei unsrer Abwehr kann niemand an Wagner denken. Jedenfalls müßte man für Berlioz und Franz ebenso sorgen. Abfertigen, wie wir, kann man nur Liszt', Brahms to Joachim, 5 May 1860, *Brahms Briefwechsel* 5: 273–74. See also Brahms to Joachim, 9 May 1860. *Brahms Briefwechsel* 5: 279: 'Wie wir schreiben und abfertigen, kann man nur Lisztsche Sudelein abfertigen. Über "Verirrungen" usw. kann man debattieren und sich streiten. Eben wir können und brauchen uns durchaus solchem Scheißzeug gegenüber auf keine wissenschaftlichen Erörterungen einzulassen. Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann.'

[180] *Brahms Briefwechsel* 5: 278. See figure 3 below.

[181] 'Weiß Du was über eine vorzeitige Veröffentlichung unserer Erklärung in dem *Echo?* Es wäre so bübisch, daß ich's bis jetzt gar nicht glauben kann', Brahms to Joachim, 22 May 1860, *Brahms Briefwechsel* 5: 284.

[182] Hans von Bülow to Felix Draeseke, 6 May 1860, *Hans von Bülow: Briefe und Schriften,* Vol. III, ed. Marie von Bülow (Leipzig: Breitkopf & Härtel,1898), 312–13, cited in Laudon, 'Octaven und Quinten', 58.

- 30 April 1860: A notice appears in the *Berliner Montags Post* announcing that a statement is circulating among musicians.[183]
- 3 May 1860: the above notice is copied in the *Signale für die musikalische Welt.*[184]
- 4 May 1860: A parody of the manifesto appears in *Neue Zeitschrift für Musik,* (see figure 1), an action arguably bereft of the honesty and decency Brendel had called for less than a year beforehand.[185]
- 6 May 1860: The manifesto is leaked and printed in the music journal *Echo* (See figure 2).[186]
- 8 May 1860: A new draft of the manifesto with the new title 'defence'. (See figure 3)
- 15 May: Preparations are still ongoing
- 22 May: Realisation by Brahms and Joachim that the plan had been compromised.

Figure 1: Parody of Manifesto in *NZfM* 4 May 1860[187]:

'Public Protest'

The undersigned desire to play first fiddle for once, and therefore protest against everything that stands in the way of their coming aloft, including, especially, the increasing influence of the musical tendency described by Dr. Brendel as the New-German School, and in short against the whole spirit of the new music. After the annihilation of these, to them highly unpleasant things, they offer to all who are of their own mind the immediate prospect of a brotherly association for the advancement of monotonous and tiresome music.

(Signed) J.Fiddler, Hans Newpath, Slipperman.
Packe, Dick, Tom and Harry

'Office of the Music of the Future'.

Figure 2: Leaked Manifesto as printed in *Echo* on 6 May 1860:

The undersigned have for a long time followed with regret the activities of a certain party, whose organ is Brendel's *Zeitschrift für Musik.* The said journal constantly disseminates the opinion that seriously striving musicians are in agreement with the position it represents and recognise in the compositions of the leaders and students of this movement works of artistic worth, and that generally, especially in North Germany, the argument for or against this so-called Music of the Future has been fought out and decided in its favour. The undersigned consider it their duty to protest against such a distortion of the facts and declare, at least in their opinion, that they do not recognise the principles that Brendel's journal expresses, and that the products of the leaders and students of the so-called New German school, who put these ideas partly into practical application and partly into the formation and imposition of ever newer and outrageous theories, can only be condemned and deplored as contrary to the innermost essence of music.

Johannes Brahms
Joseph Joachim
Julius Otto Grimm
Bernhard Scholz

Figure 3: Draft of manifesto on 8 May 1860 in *Brahms Briefwechsel*[188]:

---

[183] *Berliner Montags Post* 6/18 (30 April 1860), 4.
[184] *Signale für die musikalische Welt,* xviii (1860), 277.
[185] 'Correspondenz' and 'Oeffentlicher Protest', *Neue Zeitschrift für Musik,* 3 (1860), 169–70.
[186] *Echo,* x (1860), 142.
[187] Translated in James Burnett, *Brahms: A Critical Study* (London: Dent, 1972), 188.

Defence

The *Neue Zeitschrift für Musik,* edited by Dr. Fr. Brendel, continually disseminates the opinion, that the controversy over the representation of their art direction, particularly in North Germany, has been decided in its favour, and that for this reason all seriously striving musicians are in agreement with the so called *Neudeutsche Schule.*

The undersigned hereby explain that they do not belong to this alleged majority, and consider it their duty to protest against such a distortion of the facts; they must deplore errors (*Verirrungen*) such as those in the works of Dr. Fr. Liszt and other leaders and pupils of the *Neudeutsche Schule,* that are contrary to the innermost nature of music, and a harmful influence on the development of art (perhaps this is too polemical, and too much honour!)

A reading of the Brahms correspondence reveals that there were a further nineteen people who agreed to sign prior to the premature publication.[189] On the other hand there were also those who declined to sign, such as Robert Franz. In a letter to Joachim of March 23 1860, setting aside his concerns for Liszt's disposition and the impact that such a manifesto would have on the composer, he explained that although he thought the manifesto 'justified by the circumstances', and considered it an 'action taken in self-defence', personal reasons prevented him from 'severing [himself] publicly from L[iszt]'. He doubted that the "New Germans" were a 'serious and lasting menace to art'. In assessing the impact of this school he wrote: 'the "music of the future" has found its place by reason of its own poverty, and the only further use we have for it will be to make the genuine music stand out more clearly.'[190] A meeting ensued with Brahms, Joachim, Scholz, and a number of their other allies in which

---

[188] 'Die "Neue Zeitschrift für Musik", redigiert von Dr. Franz Brendel, verbreitet fortwährend die Meinung, als wäre der Streit über die von ihr vertretene Kunstrichtung namentlich in Norddeutschland zugunsten derselben bereits entscheiden, und als stimmten im Grunde alle ernst strebenden Musiker mit der sogenannten „Neudeutschen Schule" überein.

Die Unterzeichneten erklären hiermit, daß sie zu dieser vermeintlichen Majorität nicht gehören, und halten es für ihre Pflicht, gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren, da sie Verirrungen wie sie in den Werken von Dr. Fr. Liszt und anderen Führeren Jüngern der „Neudeutschen Schule" vorkommen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider und von schädlichem Einfluß auf die Kunstentwicklung (?) (vielleicht zu polemisch, und zu viel Ehre!) beklagen müssen.

Folgen die Namen.'

Joseph Joachim to Johannes Brahms, 8 May 1860 in *Brahms Briefwechsel* 5: 278. The translation is my own.

[189] These included Carl, Freiherr von Perfall; Carl Reinecke; Emil Naumann; Ludwig Meinardus; Gustav Schumann; Julius Hermann Krigar; Karl Lührsz; Selmar Bagge; Moritz Hauptmann; Julius Rietz; Max Bruch; Woldemar Bargiel; Albert Dietrich; Carl Grädener; Theodor Kirchner; Franz Wüllner; Ferdinand Hiller; Lachner (Franz or Vincenz). See *Brahms Briefwechsel* 5: 247–285. See also Styra Avins, *Johannes Brahms, Life and Letters*, 749–50.

[190] Robert Franz to Joseph Joachim, 23 March 1860, in *Letters from and to Joseph Joachim,* 196–197. Hans von Bülow conjectured that there were a number of other people who did not sign out of cowardice, although they wanted to. See Hans von Bülow to Louis Köhler, 12 May 1860, *Hans von Bülow: Briefe und Schriften,* Vol. III, 317.

they discussed how to proceed with their war against Brendel and Liszt. It is reported that Ferdinand Hiller had the last word in his suggestion that 'the best means of struggle would be to create good music'.[191]

Beller-McKenna persuasively argues that this is just the approach Brahms took in 1860 in composing the motet 'Es ist das Heil uns kommen her', Op. 29, No. 1, in that the work displays compositional techniques that would have represented the 'innermost essence of music' which, Beller-McKenna argues, he considered Wagner to distort.[192] While Beller-McKenna acknowledges that the manifesto was targeted at Liszt, he nevertheless claims that '[Brahms], more than anyone else, would have been sensitive to the Wagnerian drift of the journal Schumann founded and to the assertion that Wagner's style (not Schumann's) was the rightful successor to Bach, Mozart, and Beethoven'.[193]

This requires some clarification. Following the revolutions of 1848 the divisive issue in the journal was whether one belonged to the Uhlig faction (pro-Wagner, anti-Meyerbeer), or whether they were partisan reviewers of Schumann.[194] By 1850, following the failure of *Genoveva,* Schumann was no longer a topic of discussion in the journal. By 1860 the question was certainly no longer whether Schumann was to be to be considered the rightful successor to these earlier German composers. The emphasis in the journal was now on the composers that Brendel considered to exemplify a subjective approach to music. It is for this reason that we can, as Beller-McKenna argues, understand Brahms's Op. 29 No. 1 as a musical rebuttal of Brendel's misappropriation of the lineage of German art music. We should be wary, however, of seeing Brahms's objection as being against Wagner, whose compositions Brahms admired. It is more likely that this work is a musical rebuttal of what Brahms's considered to be Liszt's *Verirrungen,* perhaps specifically in the *Graner Festmesse.* In this context, it is

---

[191] Bernhard Scholz as quoted in David Brodbeck, *Brahms Symphony No. 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 96 n. 28. Hiller is reported to have been opposed to the struggle at this point.
[192] Beller-McKenna, 'Brahms's Motet "Es ist das Heil uns kommen her" and the "Innermost Essence of Music"', in *Brahms Studies* 2, ed. David Brodbeck, 31–62.
[193] Beller-McKenna, 'Brahms's Motet "Es ist das Heil"', 38–39, note 18.
[194] See Pederson, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism', 247–259.

reasonable to speculate that Brahms intended Op. 29, No. 1 to provide an example, with musical integrity, of how one ought to 'to set the old and the new in the most obvious contrast.'[195]

Coda

At the time of the manifesto fiasco, Brendel and his colleagues were planning a *Schumann-Feier* to be held in Zwickau on 7–8 June 1860, marking the fiftieth anniversary of Robert Schumann's birth.[196] The festival was given the cold shoulder by Brahms, Clara Schumann, and Joachim, and as the last episode in the events surrounding the manifesto, will be discussed briefly. In a letter to Brahms on 29 April 1860, Joachim informed Brahms that Frau Schumann had received an invitation to the *Erinnerungsfeier,* which he would 'decidedly advise against', as he presumed Brahms would. Clara Schumann felt that 'the participation of the Weimarites would have contradicted too much the wishes of her Robert.'[197] Brahms subsequently criticized the organisers of the festival for leaving 'the personal friends and the brother-in-law [presumably Woldemar Bargiel] unconsidered in their celebration'.[198] In his announcement of the festival in the *Zeitschrift* on 25 May, which called for all who 'had stood near to the immortal master', Brendel claimed that 'Frau Clara Schumann, whose participation had to be the committee's first task to win, has shown her lively interest in the festival, to be sure, but has declined to participate'.[199] Following the festival, where the three were conspicuous by their absence, Brendel wrote 'If something of a shadow was cast on an otherwise unclouded festival, it was the observation that some of Schumann's special friends

---

[195] The phrase is borrowed from Pohl's review of Bach's and Liszt's masses at the *Tonkünstler-Versammlung.*
[196] For details of this festival see Helmut Loos, 'Die Zwickauer Schumann-Feier 1860', in *Schumanniana Nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag,* ed. Bernhard R. Appel, Ute Bar, Matthias Wendt (Sinzig: Studio, 2002).
[197] 'Frau Schumann kömmt erst später. Sie hat mir eine Einladung nach Zwickau an sie zu einer Erinnerungsfeier mitgeteilt, zu der ich entschieden abraten will, wie Du wohl auch tüst. Sie hat selbst keine Lust. Bei dieser Gelegenheit kann sie einmal aussprechen, daß die Beteiligung der Weimaraner dem Sinne ihres Robert auch zu sehr widersprechen hätte', Joachim to Brahms, 29 April 1860, *Brahms Briefwechsel* 5: 271.
[198] 'Da sie bei der Feier nun die persönlichen Freunde und gar den Schwager unberücksichtigt lassen, so steht's noch gar empfindlich gegen die Zwickauer aus.' Brahms to Joachim, May 1860, *Brahms Briefwechsel* 5: 275.
[199] Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* 52 (25 May 1860), 200. This translation is taken from David Brodbeck, *Brahms Symphony No. 1,* 8.

and admirers had not come.' Calling for an inclusiveness in the pantheon of art (an inclusiveness that, arguably, did not extend to composers outside of the *Neudeutsche Schule*) in the pages of his journal he observes:

> [T]here is now a little circle of Schumann's admirers which seems to want to take his cult as its private possession ... The unquestionable one-sidedness that is implied by this, which is intensifying to the point of becoming pathological, is quite apparent, and no impartial person will agree with this faction if it maintains that the spaces in the temple of art are so limited that there is room only for itself and Schumann.'[200]

[200] 'Wenn etwas einen Schatten auf den sonst ungetrübte Feier werken konnte, so war es die Wahrnehmung, daß einige spezielle Freunde und Verehrer Schumanns nicht gekommen waren, obschon ich diesen Vorwurf nur mit Vorsicht aussprechen darf, da ich nicht wissen kann, ob Privatabehaltung dabei im Spielen waren'. ... 'Es gibt aber jetzt einen kleinen Kreis von Schumann-Verehrern, die den Kultus desselben als ihr Privateigentum im Besitz nehmen zu wollen scheinen und jede Schattierung der Richtung und Anschauungsweise sogleich desavouieren möchten. Die unzweifelhafte, bis zur Krankhaftigkeit gesteigerte Einseitigkeit, welche darin liegt, springt sofort in die Augen, und kein Unbefangener wird dieser Fraktion beipflichten, wenn sie die Räume des Kunsttempels für so beschränkt hält, um nur für sich selbst und Schumann darin Raum zu erblicken'. Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* 52/25 (15 June 1860), 224. This translation is taken from Brodbeck, *Brahms Symphony No. 1,* 8.

Chapter 2

The Schoenberg Analytical and Critical Tradition:

A Twentieth-Century Construct?

2.1: Introduction

Current scholarship accords to Schoenberg sole responsibility for revealing the extent of Brahms's thematic work. Certainly, both Schoenberg's Brahms lecture of 1933 and its revision as the seminal essay 'Brahms the Progressive' of 1947 not only rescued Brahms from the conservative dead-end into which the view of his music had fallen in the early twentieth century; it also inaugurated a way of explaining how his music was crafted according to the technique of developing variation.[201]

Schoenberg outlines a number of criteria in 'Brahms the Progressive' by which he considers a composer to be progressive. These are harmony; form; irregularity of phrase/period structure; musical prose, that is a direct and straight forward presentation of musical ideas; knowledge of the consequences which derive from problems existing in material (conscious or subconscious); and the ability to penetrate the most remote possibilities of an idea.[202] Schoenberg, thus, gave powerful expression to a compositional process in Brahms's music of generating a work from a basic motive.

Schoenberg's writings have had an immense impact on the literature on Brahms in the second half of the twentieth century. There is a tendency in these writings, however, to assume that Schoenberg was the first to understand Brahms's musical language, and to disregard nineteenth-century writings that deal with Brahms's music in detail. Focussing on the musical discussions of a number of critics writing for the *Allgemeine musikalische Zeitung* and the *Neue Zeitschrift für Musik* in the 1860s and 1870s, I aim to bring to light a store of

---

[201] For a translation of Schoenberg's original Brahms lecture of 1933, which was to be revised and became the 1947 essay, see Thomas McGeary, 'Schoenberg's Brahms Lecture of 1933,' *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XV/2 (November 1992), 5–99. See also Arnold Schoenberg, 'Brahms the Progressive', in *Style and Idea* (London: Faber and Faber, 1975), 398–441.

[202] Schoenberg, 'Brahms the Progressive'.

critical writings on Brahms that provides evidence of how his music was received by his contemporaries, what attributes were admired in his music, and what difficulties the critics had in understanding his musical language. Unlike much of the critical writings on Brahms by his contemporary press that deal with polemical or aesthetic debates as explored in Chapter 1, and do not discuss the music itself in any detail, these writings very much focus on the music texts themselves. They give careful consideration to the influences of earlier works that Brahms may have used as models for his own compositions, thereby drawing attention to the Austro-Germanic lineage these critics consider Brahms to be perpetuating. The critics I discuss are Hermann Deiters (1833–1907), Adolf Schubring (1817–1893), and Selmar Bagge (1823–1896).

In exploring these writings I have found that Brahms's musical language is discussed and analysed in a manner that adumbrates the writings of Schoenberg. To put it another way, the manner in which Schoenberg discusses Brahms's music draws on the nineteenth century notion of organicism. More specifically, the notion of a compositional process of developing or elaborating a musical idea—of generating a work from a basic motive—so as imbue the work with an underlying motivic unity is one that was deeply embedded in musical thought in the nineteenth century. It is present in Brahms's music and was recognised by his contemporaries. Moreover, this recognition stems from the nineteenth century preoccupation with organicism as applied to music. This is further compatible with, if not dependent on, the eighteenth-century notion of organicism in art —one that may be traced back to Goethe and the *Frühromantiker*. Thus, the writings of these nineteenth century critics provide a link in the history of ideas between the eighteenth and the twentieth centuries.

As will be discussed below, Schoenberg's writings on Brahms are largely didactic, and due to their pedagogical function they amount to sketches that deal with various aspects of compositional procedure in isolation—harmony, motivic and thematic coherence, and rhythm. The writings by these nineteenth-century critics, on the other hand, have no such

didactic function and deal with the works in their entirety and in the context of their initial reception. The observations these critics make about Brahms's music resonate with Schoenberg's comments on Brahms. More than this, however, they provide the historical weight that is lacking in Schoenberg's view of Brahms.

I will explore the writings of each of the respective critics independently as their approaches to, and interpretations of, Brahms's music were informed by separate critical outlooks and philosophical approaches. This will be preceded by a discussion of two topics: the first is nineteenth-century organicism as applied to music. An understanding of this concept is a prerequisite to appreciating these writings on Brahms. Moreover, it will demonstrate how deeply embedded the notion of organicism is in the nineteenth century discourse on music, and thereby will illustrate the link in the history of ideas from Goethe's notion of organicism to Schoenberg's concept of developing variation.

The second topic concerns a number of musical commentators in the second half of the twentieth century who perpetuated Schoenberg's view of Brahms. This branch of Brahms studies has become known interchangeably as the 'Schoenberg analytical and critical tradition' or the 'Schoenberg-Brahms critical tradition'.[203] Its studies have put flesh on the bones of what Arnold Whittall refers to as Schoenberg's 'seminal yet sketchy' analyses of Brahms's works.[204] I argue that Deiters, Bagge, and Schubring adumbrate Schoenberg's view of Brahms; furthermore, the views espoused by these critics finds a resonance in more recent views of Brahms in the last half century. Together, these nineteenth- and twentieth-century writings illuminate aspects of Brahms's music previously overlooked. Such instances are clearly indicated throughout the text.

---

[203] The term was coined by Walter Frisch, 'Brahms, Developing Variation and the Schoenberg Critical Tradition', *19th-Century Music* V/3 (Spring 1982): 215–32; See also *Brahms and the Principle of Developing Variation,* 26. Among the discussions of Brahms that draw on the Schoenberg analytical and critical tradition are Frisch, as cited above; Arnold Whittall, 'Brahms's Op. 51 Finales', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Michael Musgrave, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 145–164 (147), Christopher Wintle, 'The "Sceptred Pall": Brahms's Progressive Harmony', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* 197–222.

[204] Whittall, 'Brahms's Op. 51 Finales', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* 145–164 (147).

2.2: Organicism as Applied to Music

The use of the organic metaphor in art can be traced as far back as Aristotle and Plato, but its most recent manifestation has its roots in the writings of the *Frühromantiker* and in particular those of Goethe. In the 1760s Jean Baptiste Robinet developed the concept of an original life form: a small primal element, a cell possessed of a will to develop into higher forms.[205] This was followed in the 1780s by Goethe's theory of evolution based on the notion that there are several different prototypical forms, or *Urtypen* (including *Urpflanz* (generating plant) and *Urtier* (generating animal)) from which all forms of life originate.[206] Indeed, Goethe's subsequent comparison of art works to organisms enabled him to explore the artist's creative process, as the means by which an entire work is developed out of one component part or structure.[207] As David Montgomery puts it, 'in the Goethean prototype all motivic material forms a connective entity that presents an appreciably whole statement.'[208] This notion was adopted by musical writers and composers in the nineteenth century to form an organic view of musical structures, whereby an entire composition was to blossom forth from some germinal tonal or motivic structure.[209]

The notion of organicism as a model for musical structure found early expression in E.T.A Hoffmann; his 1810 review of Beethoven's Fifth Symphony is a case in point.[210] Hoffmann's musical historiography, and the importance he attributed to organic unity as an

---

[205] Jean Baptiste Robinet (1735–1820), historical and natural philosopher, early evolutionist. Author of *De le nature* (1761–68). See David L. Montgomery, 'The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art', *Musical Quarterly* 76/1 (Spring 1992): 17–36 (18, particularly note 3).

[206] Montgomery, 'The Myth of Organicism', 18.

[207] Abigail Chantler, *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics* (Aldershot: Ashgate, 2006), 66–72 (68).

[208] Montgomery, 'The Myth of Organicism', 40.

[209] For a discussion of the notion of organicism in music, see Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century: Fugue, Form and Style*, Vol. I (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 11–14; David L. Montgomery, 'The Myth of Organicism'; and Justin Landon, 'Phrase Structure in 18th - and 19th - Century Theory: An Overview', *Music Research Forum*, 1990, Vol.5, 13–50.

[210] Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century: Hermeneutic Approaches*, Vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 12. For a discussion of E. T. A. Hoffmann's musical hermeneutics in relation to the *Frühromantiker* and the thinkers of the *Sturm und Drang* movement see Abigail Chantler, 'Revisiting E. T. A. Hoffmann's Musical Hermeneutics', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* 33 (2002) 1, 3–30.

aesthetic ideal harboured a nationalist ideology.[211] Just as earlier critics compared the compositions of French composers unfavourably with those of their German counterparts (as discussed in chapter 1), Hoffmann extolled the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven as evidence of the ascendancy of German culture with the revival of the spirituality which had been stifled by the 'unparalleled frivolity' of the French Enlightenment.[212] Furthermore, by championing Haydn and Mozart as 'the creators of modern instrumental music', and Beethoven as 'the one who regarded it with total devotion and penetrated to its innermost nature', he contributed to the nationalism inherent in the theory of absolute music to which the ascendancy of the symphony as a genre was central.[213]

The nineteenth century preoccupation with organicism which is pervasive in German art and literature is equally evident in the compositions of the time. Montgomery's remark that most of the writing about its influence has concentrated on twentieth-century theorists (Schenker and Reti) and composers (Schoenberg and Webern) is particularly relevant to the present study. Indeed, as Montgomery suggests, musicology goes a step beyond other art forms in suggesting that organicism is not merely a matter of content, but that it is a structural process as well. Thus 'in identifying a phenomenon often called "organic form", many musicologists imply that a given structure actually arises from and derives its logic from the original motivic material instead of from a larger formal plan'.[214] In an effort to set the record straight, Montgomery reintroduces the organic metaphor to the nineteenth-century music it first served and examines the effectiveness of that service without the aid of an intervening system. His examples of this 'organic form' span the century, some well known in this

---

[211] This nationalist ideology is rooted in Hoffmann being one of Herder's 'nineteenth-century disciples', and as such he shared the nationalistic sympathies of the 'father of the fatherland'. On Hoffmann's nationalist agenda see Chantler, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics,* 172–178 (172). See also Stephen Rumph, 'A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism', *19th-Century Music* 19/1 (Summer 1995): 50–67, and Sanna Pederson, 'A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity', *19th-Century Music* 18/2 (Autumn 1994): 87–107.

[212] E. T. A. Hoffmann, *Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and The Composer, Music Criticism,* David Charleton, ed., Martyn Clarke, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 353. See also Chantler, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aeshtetics*, 175.

[213] Pederson, 'A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity', 89.

[214] Montgomery, 'The Myth of Organicism', 24.

regard—Schubert's *Wanderer* Fantasie (1822), Liszt's *Préludes* (1848) and the Sonata in B Minor (1853), Schoenberg's *Verklärte Nacht* (1899)—and others not so well known—Berger, Sonata *figuratura* (1802), Mendelssohn, Octet in E flat for Strings, Op. 20 (1825), Schumann, *Fantasie,* Op. 17 (1836), Cesar Franck, Symphony in D Minor (1888).

I wish to pursue a parallel avenue, to reintroduce the organic metaphor that was given powerful expression by Schoenberg in the twentieth century to the nineteenth-century critical writings on Brahms in which it was first elucidated. This will give historical weight to Schoenberg's view of Brahms, and will rectify the anachronistic notion that Schoenberg was—by 1933—the only "modern" thinker since Brahms's time with the acuity to grasp his musical language.

Schoenberg and the Concept of Developing Variation

Arnold Schoenberg's concept of 'developing variation', which forms one of the many aspects of his overall theory of music, was first discussed in his writings in 1917 in the unpublished manuscript "Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre", hereafter ZKIF.[215] Here, in the first section of the manuscript dealing with 'coherence', in a section with the heading 'variety', Schoenberg states that the following ways of producing variety are available:

A) rhythmic changes (including tempo)
B) intervallic changes (direction, size)
C) harmonic changes
D) phrase changes
E) changes in the instrumentation — upper voice / lower voice / middle voice — counter voice etc.
F) dynamic changes[216]

[215] Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*), ed. and with an introduction by Severine Neff, Charlotte M. Cross and Severine Neff, trans., (University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1994).

[216] Schoenberg's methods of varying a motive, of course, are comparable to earlier methods. See for instance the list compiled by Heinrich Koch in 1793 of ways to handle repetition aesthetically: '(1) through increasing or decreasing the strength of the tone in the execution of the repeated section; (2) through the varying of figures in which the principle melodic notes are decorated; (3) through new configurations in the accompanying voices; (4) through the increasing or decreasing of the accompanying instruments; and (5) through the combination of several of these individual means', cited in Elaine Sisman, 'Small and Expanded Forms: Koch's Model and

Schoenberg proceeds in ZKIF to make a distinction between 'two methods of varying a motive'. It is here that Schoenberg defines what is particular to the notion of developing variation:

> With the first, usually the changes seem to have nothing more than an ornamental purpose; they appear in order to create variety and often disappear without a trace. (seldom without the second method!!)
>
> The second can be termed *developing variation.* The changes proceed more or less directly toward the goal of allowing new ideas to arise. (to liquidate, unravelling.)[217]

Another application of the principle of variation prevalent in the nineteenth century is thematic transformation. This can be defined as the musical expansion of a theme achieved by varying its melodic outline, its harmony, or its rhythm.[218] Its purpose is to impart internal cohesion to the music, both between and within separate movements of multi-movement works, whilst preserving a substantive relation between the contrasting passages.

Developing variation, on the other hand, allows new ideas to arise out of the material of the theme. These ideas evolve, allowing further ideas to arise. Because of this constant development, a substantive relation between the passages does not occur as it does in thematic transformation. Rather, developing variation is teleological or goal-oriented, with the material constantly developing in a manner that it does not in thematic transformation. A useful analogy to explain the difference between developing variation and thematic transformation is that of an organism as opposed to a work exemplifying organic unity: an organism *grows* in a *teleological* or goal-oriented manner.

Thus, Schoenberg clearly considers the concept of developing variation to be one that, while dependent on variation techniques, is in a category of its own, and represents a further stage in the evolution of his thinking. Moreover, in terms of its relationship to earlier techniques of variation, it can be seen as a significant advancement of these techniques, and

---

Haydn's Music', *Musical Quarterly* XLVIII/4, October 1982, 444–75, (453). Sisman regards this as 'the most explicit statement of variation techniques in the eighteenth-century literature'.

[217] Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form,* 39.

[218] Examples of thematic transformation can be found in Liszt's B Minor Sonata, *Les Prèludes,* and the *Faust* Symphony.

indeed is 'the epitome of Schoenberg's theory of artistic coherence as discussed in "Zusammenhang"'.[219]

Schoenberg proceeds to illustrate his theory using the first movement from Mozart's C major String Quartet K. 465, which he considers to be 'one of the most perfect examples of developing variation'.[220] Taking the section from bars 44 to 57, Schoenberg points out bar 57 as the 'goal', ('a1/2') (by which he refers to the manifestation of the development of a new motive from the basic material of the opening idea); 'a sixteenth-note figure that moves upwards in thirds'.[221] His discussion of composers of several periods does not consider progress as teleological as in a Hegel-influenced concept of progress. That is, Schoenberg sees it as continuous and open ended. Indeed in his essay 'New Music, Outmoded Music, Style and Idea', Schoenberg writes 'while Bach was still living a new musical style came into being out of which there later grew the style of the Viennese Classicists, the style of homophonic-melodic composition, or, as I call it, the style of developing variation.'[222] The use of Mozart's C major String Quartet K. 465 is a corollary to this. However, he considers Brahms to have employed the method to its most sophisticated level.

Schoenberg refers to the 'Brahmsian School' as those who employ the technique of 'connecting ideas through developing variation, thus showing consequences derived from the basic idea, and remaining within the boundaries of human thinking and its demands of logic'.[223] Central to the concept of developing variation is Schoenberg's assertion that 'in the

---

[219] Neff, in the introduction to *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, *lxviii*.
[220] *Ibid.*, 43.
[221] *Ibid.*, 41. For an explanation of Schoenberg's rather skeletal analysis of Mozart K465, see Neff's introduction, *lxvi–lxviii*.
[222] Schoenberg, 'New Music, Outmoded Music, Style and Idea', *Style and Idea,* 113–123 (115).
[223] Schoenberg, *Style and Idea*, 130–31. The theory of developing variation also appears in a number of his pedagogical writings, including *Fundamentals of Musical Composition* (London: Faber and Faber, 1970), and *Structural Functions of Harmony* (London: Faber, 1983, c1969). It is dealt with in a number of his essays, in particular his 1931 essay 'Linear Counterpoint', his 1946 essays 'Criteria for the Evaluation of Music' and 'Heart and Brain in Music', and of particular interest to the present study, his 1947 essay 'Brahms the Progressive'. 'Brahms the Progressive', 'Linear Counterpoint' , 'Criteria for the Evaluation of Music' and 'Heart and Brain in Music' are all reproduced in Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, pages 398–441, 289–294, 124–136, and 53–75 respectively. For a translation of Schoenberg's original Brahms lecture of 1933, which was to be revised and became the 1947 essay, see Thomas McGeary, 'Schoenberg's Brahms Lecture of 1933', *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XV/2 (November 1992), 5–99.

succession of motive-forms produced through the variation of a basic motive, there is something which can be compared to development, to growth'.[224] There are clear continuities between Schoenberg's thinking and nineteenth-century 'organic' thinking. Compare for instance, the following two statements, the first made by Peter Lichtenthal in 1826, and the second by Schoenberg in 1947:

> Amongst the works of the great masters may be found innumerable pieces that are built upon a single motif. What marvellous unity there is in the structure of these compositions! Everything relates to the subject: nothing extraneous or inappropriate is there. Not a single link could be detached from the chain without destroying the whole. Only the man of genius, only the learned composer can accomplish such a task, one that is as admirable as it is difficult.[225]

> Whatever happens in a piece of music is nothing but the endless reshaping of a basic shape. Or, in other words, there is nothing in a piece of music but what comes from the theme, springs from it and can be traced back to it; to put it still more severely, nothing but the theme itself. Or, all the shapes appearing in a piece of music are foreseen in the 'theme'.[226]

Relating specifically to Brahms Schoenberg maintains:

> The most important capacity of a composer is to cast a glance into the most remote future of his themes or motives. He has to be able to know beforehand the consequences which derive from the problems existing in his material, and to organise everything accordingly. Whether he does this consciously or subconsciously is a subordinate matter. It suffices if the result proves it.[227]

Of all the texts referred to above, the explication in ZKIF is regarded as 'one of the most precise illustrations of [the developing variation] technique in all [Schoenberg's] literary works, published or unpublished'.[228] The 'progressive' aspect that Schoenberg argues is

---

[224] Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 8.
[225] Peter Lichtenthal cited in Bent, *Musical Analysis in the Nineteenth Century*, 13.
[226] Schoenberg, *Style and Idea*, 290
[227] Schoenberg, 'Brahms the Progressive,' in *Style and Idea*, 422.
[228] Neff, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form,* (Introduction), *xxv*. For a discussion of Schoenberg's concept of developing variation see Michael Musgrave, 'A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in his Didactic Writings and Selected Early Compositions', Ph.D. Diss., University of London (1980), 103–191; Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*', 1–35. For a list of Schoenberg's statements on developing variation see Rainer Wilke, *Brahms, Reger, Schönberg, Streichquartette: Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt, Schriftenreihe zur Musik*, Band 18 (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, 1980), Appendix, pages 193–198, and David Epstein, *Beyond Orpheus* (Oxford: Oxford University Press, 1987), Appendix A, 'Schoenberg's Studies of Motive, Motive-Forms, and Developing Variation', 207–212. Those of us writing since the publication of *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* have benefited greatly from the availability of this material. In particular it has made available this more lucid explication of Schoenberg's notion of developing variation, which was not available to earlier writers. (In his 1980 dissertation Michael Musgrave holds that the first dated reference to the term developing variation seems to be in 1946, pointing out that the term is conspicuously absent from *Models for Beginners in Composition* (New York, 1942). (See in particular p. 110.) Similarly Walter Frisch, in his text *Brahms and the Principle of Developing Variation*, does not draw on the unpublished manuscript, citing the 1923 essay 'Twelve Tone Composition' as the first dated discussion of the concept of developing variation in Schoenberg's writings. Rainer Wilke and David Epstein omit the ZKIF source of 1917.)

central to Brahms's compositional process means 'a further development of the musical language toward an unrestricted, though well balanced presentation of musical ideas.'[229] This can be further understood in his concept of musical prose:

> Great art must proceed to precision and brevity. It presupposes the alert mind of an educated listener who, in a single act of thinking, includes with every concept all associations pertaining to the complex. This enables a musician to write for upper-class minds, not only doing what grammar and idiom require, but, in other respects lending to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, a proverb, of an aphorism. This is what musical prose should be—a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions.[230]

The Schoenberg Analytical and Critical Tradition

Schoenberg's view of Brahms as a progressive composer has been variously interpreted, with commentators tending to concentrate on one or more of Schoenberg's criteria. Christopher Wintle, for instance, focuses on the harmonic aspects of Schoenberg's discussion and maintains that 'in singling out harmony as the dimension most appropriate to frame a discussion of the 'progressive' aspects of Brahms's musical language, he attributed to it nothing less than the capacity to revitalize music-drama.[231] More frequently, however, it is the motivic aspects of Schoenberg's argument, and Brahms's music, upon which commentators focus. 'With Brahms', writes Carl Dahlhaus following Schoenberg, 'the elaboration of a thematic idea is the primary formal principle, on which depends the integration of the movement as a whole, preventing it from appearing as a mere pot-pourri. Musical form takes the shape of a discourse in sound in which motives develop out of earlier motives like ideas, each of which is a consequence of its predecessors'.[232]

---

[229] Schoenberg, 'Brahms the Progressive', 439.
[230] *Ibid.*, 415.
[231] Christopher Wintle, 'The "Sceptred Pall": Brahms's Progressive Harmony', in Michael Musgrave ed. *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* 197. In my reading, Schoenberg's claim was not so much that Brahms could revitalise music-drama, but that the procedures that Brahms employed for creating large scale structures in music were comparable to those of Wagnerian Leitmotif, and in that sense Brahms could be considered to be equally as progressive as Wagner. For further discussion of this view see Dahlhaus, 'Issues in Composition', in *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* Mary Whittall, trans. Berkeley: University of California Press, 1980, 40–75, in particular 45–52.
[232] Carl Dahlhaus, 'Issues in Composition', 50.

Including and following Dahlhaus, there is a tendency to underline the emphasis on motivic coherence in Schoenberg's writings on Brahms on the one hand, and tonal coherence in Schenker's writings on Brahms on the other.[233] Those in the former group include Walter Frisch,[234] Klaus Velten,[235] Michael Musgrave,[236] and Jonathan Dunsby.[237] Of course in his early writings Schenker referred to *Knüpftechnik*—a particularly Brahmsian technique by which a new idea evolves spontaneously from a preceding one.[238] As Michael Musgrave posits, however, 'the kind of motivic logic Schoenberg demanded in his writings was steadily dismissed by Schenker.[239]

What these commentators have in common is that they are concerned with putting flesh on the bones of what Arnold Whittall refers to as 'Schoenberg's seminal yet sketchy demonstrations'.[240] (These can be understood as sketchy due to the fact that they serve a didactic purpose. Therefore, rather than examining a work in its entirety, Schoenberg's aim was to use parts of Brahms's works to illustrate a particular compositional technique or skill.) In other words, taking Schoenberg's writings on Brahms as an analytical starting point, they seek to understand Brahms's music in terms of Schoenberg's thematic models. It is in this sense that we can understand why Frisch 'attempts to show that a careful clarification, refinement, and enlargement of Schoenberg's concept of developing variation can yield a

---

[233] Among the discussions on Brahms in relation to Heinrich Schenker see Peter H. Smith, 'Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments', in David Brodbeck, ed. *Brahms Studies* 3 (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001), 119–229; *Ibid., Expressive Meanings in Brahms's Instrumental Music.* Bloomington University Press: Indiana University Press, 2005; and Kevin Korsyn, 'Schenker's Brahms: Composer, Critic, and the Problem of Creativity in Late Nineteenth-Century Vienna', *Journal of Musicological Research* 24/2 (April–June 2005): 145–176.

[234] Walter Frisch, 'Brahms, Developing Variation and the Schoenberg Critical Tradition', *19th-Century Music* V/3 (Spring 1982): 215–32; and Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation.*

[235] Klaus Velten, 'Das Princip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schoenberg', *Musik und Bildung* 6 (1974): 547–55.

[236] Michael Musgrave, 'A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in his Didactic Writings and Selected Early Compositions'; and 'Schoenberg's Brahms', in *Brahms Studies: Historical and Analytical Perspectives,* George Bozarth, ed., (Oxford: Clarendon, 1990), 123–138.

[237] Jonathan Dunsby, 'Brahms the Progressive and intermezzo Op. 119 No. 1', in Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works* (London: UMI Research Press, 1981), 85–105.

[238] Heinrich Schenker, *Harmony,* Oswald Jonas, ed., Elisabeth Mann Borghese, trans. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973), 9–10.

[239] Michael Musgrave, 'The String Quartets Op. 51 Nos. 1 and 2', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* 137–143

[240] Arnold Whittall, 'Brahms's Op. 51 Finales', 147.

valuable tool for examining not just brief themes by Brahms, but larger portions of movements, and even entire works.'[241]

I would add to this that an exploration of the critical writings that adumbrated Schoenberg's view of Brahms further clarifies Schoenberg's view of Brahms in that it demonstrates that Schoenberg's notion of developing variation stems from the deeply embedded notion of organicism in German critical culture. The insights gleaned from such an exploration give historical weight to Schoenberg's writings and, moreover, to subsequent writings on Brahms in the Schoenberg analytical and critical tradition.

2.3: The Contemporary Writings

Hermann Deiters[242]

Throughout his critical career Deiters reviewed a large number of Brahms's compositions across a range of genres. The instrumental music that he reviewed includes the Schumann Variations, Op. 23;[243] Piano Quartet in G minor, Op. 25;[244] Piano Quintet in F minor, Op. 34;[245] String Sextet, Op. 36;[246] String Quartets, Op. 51, Nos. 1 and 2, and Op.

---

[241] Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation,* xiv.

[242] Hermann Deiters (1833–1907). His initial studies were in philology, and at the behest of his parents he turned to the study of jurisprudence. Following a brief legal career, he returned to his philological studies under the directorship of Otto Jahn. (Otto Jahn (1813–69), Rector of the University of Bonn, Professor of Classical Philology and Archaeology, also an important early biographer of Mozart. He was a friend of Julius Otto Grimm, Joseph Joachim, and the Schumanns.) Deiters went on to have a thriving career as a critic, publishing for the *Deutsche Musikzeitung* from 1860 to 1862, and the *Allgemeine musikalische Zeitung* in the 1860s and 1870s. Among his larger publications are *Beethovens dramatische Kompositionen* (1865), *R. Schumann als Schriftsteller* (1865), and *Otto Jahn* (1870). He revised Otto Jahn's biography of Mozart, and translated the Beethoven biography of A.W. Thayer (1866–79). In 1898 he was the first to publish a short biography on Brahms. See Hermann Deiters, *Johannes Brahms* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898). Deiters got no help from Brahms in the preparation of the biography, despite informing Brahms of his intention to write it. See Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters,* 560. For biographical information on Deiters, see Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption der Jahre 1860–1880* (Hamburg: Wagner, 1986), 302–304.

[243] D. [Hermann Deiters], 'Johannes Brahms, *Variationen über ein Thema von Rob. Schumann,* für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 23 …' *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 1/42 (14 October 1863): cols. 708–11.

[244] H. D. [Deiters], 'Kammermusik. Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 25 …', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 3/11 (15 March 1865): cols. 182–88.

[245] H. D. [Deiters], 'Recensionen. Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, Op. 34 …' *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 1/17–18 (1866): 134–37 and 142–45.

[246] H. D. [Deiters], 'Recensionen. Kammermusik. Johannes Brahms. Sextett … Op. 36 …' *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 2/11 (March 1867): 87–90 and 95–98.

67.[247] Of Brahms's choral compositions he reviewed the *Ave Maria* for Women's Chorus and Orchestra, Op. 12; *Begräbnisgesang*, Op. 13; *Marienlieder*, Op. 22; The 13th Psalm for Three-voice Women's Chorus with Organ or Piano, Op. 23; Two Motets for Five-voice mixed Chorus a cappella, Op. 29; *Geistliches Lied*, op. 30; and *Drei Geistliche Chöre*, Op. 37.[248] In 1870 he reviewed Brahms's cantata *Rinaldo*, Op. 50,[249] and among the vocal works that he reviewed are the Nine Songs for Voice and Piano, Op. 32 and the *Magelone Lieder*, Op. 33,[250] the Lieder Op. 46–49,[251] the Lieder, Op. 43 and Opp. 57–59,[252] and in 1870 the *Liebeslieder Walzer*, Op. 52.[253]

From his earliest reviews of Brahms in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1863, Deiters emerged as an ardent, but not indiscriminate, supporter of the works of Brahms. His 1863 review of Op. 23 reads:

> Resolute and independent [yes, he is], and we would also express our conviction for his ingenious gift, the complete secure control of form and the fine severity of self examination, evidence of which can be taken from each of his new works. The truth and warmth of feeling which pulls through these give him a claim to affectionate and obliging consideration, and allows us to have a hopeful confidence for him, that has not occurred in musical production since Schumann's death.[254]

---

[247] H. D. [Deiters], 'Streichquartette von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 13 (28–30 July 1878): cols. 433–39, 449–53, 465–72.

[248] All of the above spiritual works are reviewed in two articles by Deiters [H. D.] titled 'Anzeigen und Beurtheilungen. Johannes Brahms, geistliche Compositionen,' *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/34 (25 August 1869): 266–68 and 4/35 (1 September 1869): 275–78.

[249] H. D. [Deiters], 'Anzeigen und Beurtheilungen. *Rinaldo* ... Op. 50', *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/13 (30 March 1870): 105–107.

[250] H. D. [Deiters], 'Recensionen. Joh. Brahms, "Lieder und Gesänge von A. v. Platen und G.F. Daumer", Op. 32 ... Romanzen aus Ludwig Tieck's *Magelone*" ... Op. 33', *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/14 (30 August 1865): cols. 572–80.

[251] H. D. [Deiters], 'Anzeigen und Beurtheilungen. Johannes Brahms, "Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte" ...' *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/14 (7 April 1869): 106–109

[252] H. D. [Deiters], 'Neue Lieder von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 10/39 (29 September 1875): cols 613–619.

[253] H. D. [Deiters], 'Anzeigen und Beurtheilungen. *Liebeslieder ...*', *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/21 (25 May 1870): 163–64.

[254] 'Mit Freude wird der Theil unseres Publikums , dem die Beobachtung der Pflege und der Schicksale der wahren und echten Kunst auch in unserer Gegenwart eine Herzenssache ist, wiederholt dem Namen Brahms in diesem Anzeignen begegnen. Wir gehen hier nicht noch einmal auf die in dieser Zeitung mehrfach besprochenen Entwickelungsphasen ein, welche dieser ausgezeichnete Künstler während der kurzen Zeit seines Schaffens sehen durchgemacht hat. Die entschiedene und selbständige, ja wir sagen unserer Ueberzeugung nach geniale Begabung desselben, die volle sichere Herrschaft über die Form und die feine Strenge Selbstprüfung, von welcher jedes seiner neueren Werke neues Zeugniss ablegt, die Wahrheit und Wärme der Empfindung, welche dieselben durchzieht, giebt ihm Anspruch auf liebevoll und vorurtheilsfrei entgegenkommende Betrachtung und

Noting Brahms's 'skill in formal organisation and thematic work' in the larger works he had composed up to that point—the two Serenades, the Sextet Op. 18, Piano Quartet Op. 26—he also attributes to Brahms a 'particularly pleasing wealth of melodic invention and the fortunate talent of giving a clear impression to certain moods in shorter forms', referring in particular to variation form.[255] Deiters considers the Schumann Variations to not 'only line themselves up in a row in dignity' with the Handel Variations and the Variations for Piano on a Hungarian Song in D major, Op. 21, rather he considers them to 'exceed the first two sets by richer and deeper content'. Deiters admires 'the great succinctness of expression' of each variation. He considers the four-handed arrangement to allow for 'greater harmonic richness', 'polyphonic treatment' and 'for a rich detail of charming harmonies and contrapuntal ornaments'. He refers to a 'notable mastery and genuine talent' and claims that an organic feeling belongs to the 'intellectual thoughts themselves', and 'broadens and invigorates the spiritual thought'.[256]

Present throughout Deiters's critical writings on Brahms is an awareness of the partisanship raging in musical-political circles at the time. Defending himself in 1866 against accusations of a bias toward Brahms's works, Deiters claims that he 'never allowed mere enthusiasm' into his discussions of the composer. There is nowhere that he has stated his

---

lässt uns vorzugsweise an ihn die Hoffnungsreiche Zuversicht knüpfen, dass in der musikalischen Production seit Schumann's Tode kein Stillstand eingetreten sei.' Hermann Deiters, 'Johannes Brahms, *Variationen über ein Thema von Rob. Schumann,* für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 23 …' *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 1/42 (14 October 1863): cols. 708–11 (708).

[255] 'Wenn die grösseren Arbeiten Brahms', die beiden Serenaden, das Sextett, das kürzlich angezeigte Clavierquartett unter anderm auch die Geschicklichkeit in formeller Gestaltung und thematischer Arbeit documentiren, so offenbart sich in den Werken kürzerer Form in besonders erfreulicher Weise der Reichthum melodischer Erfindung und das glückliche Talent, bestimmten Stimmungen in kurzer Form deutlichen Ausdruck zu geben. Unter diesen ist es besonders die Variationenform, die Brahms mit Vorliebe cultivirt; wir erinnern an seine Variationen über ein ungarisches Thema, die in D-dur über ein eigenes und besonders die über das Handel'sche Thema', *Ibid.,* Col. 708.

[256] 'Die hier zu besprechenden Variationen über ein Schumann'sches Thema reihen sich jenen nicht nur würdig an sondern übertreffen die beiden ersten durch reicheren und tieferen Gehalt entschieden, und scheinen uns auch vor den Händel-Variationen den Vorzug grösserer Prägnanz im Ausdrucke der einzelnen zu haben. Sodann giebt ihnen die vierhändige Einrichtung Gelegenheit zu grösserer harmonischer Fülle, vielfach auch zu polyphoner Behandlung oder wenigsten Responsion zwischen grösseren Klangmassen, und zu einem reichen Detail anmuthiger harmonischer und contrapunctischer Verzierungen. Und gerade hier zeigt sich rühmliche Meisterschaft und echte Begabung vornehmlich darin, dass wir nirgendwo bei der Befriedigung über das Formolle als über etwas Selbständiges Berechtigtes stehen bleiben, sondern dasselbe überall empfinden als organisch dem gestaltenden Gedanken selbst angehörend und den geistigen Gehalt selbst erweiternd und belebend,' *Ibid.,* Col. 709.

opinion without good reason, and his opinions are formed through intensive study of Brahms's scores. Indeed, as opposed to those who make such an accusation, he claims he has one advantage: that he actually knows the works of Johannes Brahms.

Deiters compares the gradual acceptance of Brahms's music by the public to that of the reception of Mozart and Beethoven, claiming that 'Mozart's quartets appeared to the critics of his day to be too strongly peppered.'[257] With regard to Beethoven, he refers to the difficult reception of the late string quartets, claiming that these are still generally not understood.[258] Deiters's agenda is not to 'deliver a conclusive opinion on Brahms in relation to the artists of the past and the present'. As one of 'few with the appreciation of the true value of Brahms', he wishes to share his view with his readership in the face of criticism that is 'not always conscientious', and in contrast to judgements that are ' not always impartial'. 'It must be left to the future', he declares, 'to decide what is lasting and what is genuine'.[259]

Deiters's Discussion of Brahms Piano Quintet in F minor, Op. 34

Deiters lauds Brahms's thematic development, and comments on the harmonic language, and the instrumentation, often making quite perceptive and subtle observations. The review of the Piano Quintet in F minor, Op. 34 is exemplary in this regard, in particular the

---

[257] 'Aber auch für die allmälige Anerkennung des Talents und der Tüchtigkeit der Brahms'schen Compositionen machen uns jene Vorwürfe nicht besorgt; denn dergleichen ist zu allen Zeiten da gewesen. Mozart's Quartette erschienen den Kritikern seiner Zeit zu stark gewürzt.' Deiters, 'Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen und Violoncell, Op. 34', *Allgemeine musikalische Zeitung* 1/17 (25 April 1866): 134–137 (134). Hereafter, Deiters, Op. 34.

[258] 'Beethoven erhielt nach seinen ersten Sonaten von einem wohlmeinende Recensionen in der A. M. Ztg. den Rath, sich mehr an die Natur zu halten. Als seine herrlichen Trios Op. 70 erschienen waren, setzten sich drei vorzügliche Musiker, unter ihnen des Meisters Schüler F. Ries (wir wissen dies aus zuverlässiger Mittheilung) zusammen, um dieselben zu spielen, und was war das Resultat dieser ersten Kentnissnahme?—Beethoven müsse wahnsinnig geworden sein. Nicht viel gelinder lauteten die Urtheile über seine letzten Quartette, deren Verständnis noch jetzt kein allgemeines ist.' *Ibid.*, 134.

[259] 'Man verstehe uns. Wir haben mit all dem Gesagten keine Vergleichung anstellen wollen; es steht weder uns zu, noch ist es überhaupt an der Zeit, über die Stellung von Brahms zu den Künstlern der Vergangenheit und Gegenwart eine endgültige Meinung abzugeben; wir wollten nur zeigen, wie wenig bei der Würdigung des wahren Werthes desselben auf den Geschmack des Publicums, auf die Auslassungen der keineswegs immer gewissenhaften Kritik, auf das Urtheil der keineswegs immer vorurtheilsfreien, zur Erfassung fremder Individualität sofort fähigen Kunstgenossen unbedingter Werth zu legen sei und dass es hier wie überall der Zukunft überlassen bleiben müsse, zu entscheiden, was bleibend und ächt war. Unterdessen wollen wir wie bisher versuchen, durch detaillirte Betrachtung des Gebotenen über den Inhalt und die Absicht des vorliegenden Werks zu bestimmter Anschauung zu gelangen.' *Ibid.*, 134.

first movement. The following chart represents the form of this movement as outlined by Deiters:

Table 1: Johannes Brahms, Piano Quintet in F minor, Op. 34/I (Deiters's thematic outline):

Exposition	I		II				
Bar	1	23	35	39	(47)	74	
Subject		1a	1b	2a	2b	(2a')	2c
Key	f	b♭	c#	c#/C#	(c#)	D♭	
Development	I			II			
Bar	96	122		137		150	
Subject		1a	3a/tr		2a		2a
Key	f	b♭		b♭		c	
Recapitulation							
Bar	166	184	196	200	208	235	261
Subject		1a	1b	2a	2b	2a'	2c' coda
Key	f	b♭	f#	f#	f	F	F-B♭ -f

As with a number of more recent commentators who have discussed this work, Deiters considers a number of compositional models that Brahms may have had in mind.[260] Noting the 'pathetic-tragic, dark and gloomy' tonality of F minor, he finds a musical analogy in Beethoven's String Quartet in F minor, Op. 95. He notes that in both works the close of the first group is in the subdominant B flat minor. Apart from such individual similarities, we are repeatedly reminded in Brahms's works of the 'particular intimate nature of late Beethoven'. It is not only 'reminiscences and resemblances' that Deiters thinks we recognise, but much more importantly 'an inner course of relations' that Brahms's talent 'allows to appear more versatile and more deep than his contemporaries.' He attributes to Brahms not only a 'complete control of the Romantic style', but more importantly recognises that the 'spirit of the great past' is alive with Brahms whereas with the vast majority of contemporary

[260] See in particular James Webster, 'Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity', *19th-Century Music* III/1 (July 1979): 52–71; Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation,* 83–95.

composers he sees only a 'one-sided emulation of a Mendelssohnian or Schumannian nature'.[261]

Deiters's discussion of Brahms's use of sonata form merits further consideration, in particular his discussion of the end of the exposition, and the development section.[262] Drawing attention to the rhythmic dislocation at the end of the exposition, he observes 'uncertainty and doubt' in the conclusion by the continual emphasis on weaker beats of the bar. For this reason, he argues, this conclusion 'forms an inner, well motivated connection between the last theme and the repetition of the opening'.[263] Deiters remarks that at the beginning of the development section this 'uncertain, timid movement goes a long way forward'. He continues that 'between the quiet chords of the strings played on the offbeat' one hears 'a legato figure on the piano', and twice the appearance of the first theme, but not with the 'pathetic strength' with which it was played initially, rather like the piano motif it is 'doubtful and fearful.' Another factor contributing to this 'timid, almost sinister' character is the 'surprisingly changing modulations'.[264] After the 'close on B flat minor [bar 122]' he observes that the music 'yields a restless theme put together from broken figures, which supplies in hasty motion a strong conclusion on the dominant of B flat minor [bar 135], at which point the

---

[261] 'In den Figuren glaubten wir einige Verwandschaft mit entsprechenden Partien des Beethoven'schen F moll-Quartetts (Op. 95) zu erkennen; auch findet sich eine Analogie mit demselben in der Folge der Tonarten, indem der Abschluss des ersten Theiles nicht in der Paralleltonart, sondern in der Unterdominante derselben, erfolgt. Aber abgesehen von einzelnen Aehnlichkeiten sind wir mehrfach sowohl in diesem wie andern Werken Brahms an die eigenthümlich-innige Weise der späteren Beethoven'schen Werke erinnert worden, und glauben, dass darin mehr wie Reminiscenzen und Anklänge, dass vielmehr ein innerer, verwandtschaftlicher Zug darin erkannt werden darf, der, wenn wir uns in dieser Beobachtung nicht täuschen, Brahms' Talent schon darum als vielseitiger und tiefer als das der meisten seiner Zeitgenossen erscheinen lässt, weil ihm sich neben vollständiger Beherrschung des modern-romantischen Stils der Geist der grossen Vergangenen lebendig erweist, während wir bei der grossen Mehrzahl der Lebenden nur einseitige Nachahmung Mendelssohn'scher und Schumann'scher Weise finden.' Deiters, Op. 34, 135.

[262] While Deiters uses the term 'development section', he does not use the terms 'exposition' or 'recapitulation', however it is evident from the review that these are the categories to which he refers.

[263] 'Der Schluss erhält durch die fortwährende Betonung der schwächeren Takttheile etwas unsicheres, zweifelndes und bildet dadurch eine, wie man fühlt, innerlich wohl motivirte Vermittlung zwischen dem letzten Thema und der Wiederholung des Anfangs.' *Ibid.*, 136.

[264] 'Die unsichere, zaghafte Bewegung geht im Anfange des zweiten Theile noch lange fort, man hört zwischen den leise, gegen den Takt angeschlagenen Accorden der Instrumente eine gebundene Figur des Claviers, zweimal erscheint auch die Bewegung des ersten Themas, aber nicht mit der früheren pathetischen Kraft, sondern ebenfalls zweifelnd und ängstlich; und die oft und überraschend wechselnde Modulation in diesem Abschnitte vollendet den Charakter des Zaghaften, fast Unheimlichen', *Ibid.*, 136.

second theme [2a] begins again.'[265] In this second part of the development section the theme is 'developed in different situations, with many changes, in particular the extensions, until it begins again in full strength in C minor [bar 150], and ends there.'[266]

It is here that Deiters makes a particularly perceptive observation. He draws a comparison between Beethoven's and Brahms's treatment of the development section. 'This is reminiscent', he suggests, 'of many Beethoven works, in particular the great symphonies (*Eroica* [Symphony No. 3 in E flat Major, Op. 55], C minor [Symphony No. 5 in C minor, Op. 67]), that in the development section of the second part a place occurs in which the expression of the whole piece, as it were, reaches its peak, on which the expression concentrates itself, and intensifies to the highest strength and wealth. Also in Brahms's compositions it is easy to find this peak, to which everything preceding leads, and he knows how to prepare the same with great skill.'[267]

A comparison of the respective sections in Brahms's Piano Quintet and Beethoven's Symphony No. 3 gives credibility to Deiters's observation. Unlike the division of Brahms's development section, which Deiters considers to be in two parts as outlined in Table 1, Beethoven's development section is divided into four parts.[268] In bar 236 of this second section a fugato develops which brings about a dislocation of the rhythm, effectively moving the downbeat from the first beat of the bar to the second, and subsequently from bar 248 to

---

[265] 'Nach einem Abschluss auf B-moll weicht dasselbe einem unruhigen, aus gebrochenen Figuren zusammengesetzten Thema, welches in eiliger Bewegung einem kräftigen Schlusse auf der Dominante von B-moll zuführt, worin dann das zweite Thema (früher Cis-moll) wieder einsetzt', *Ibid.*, 136.

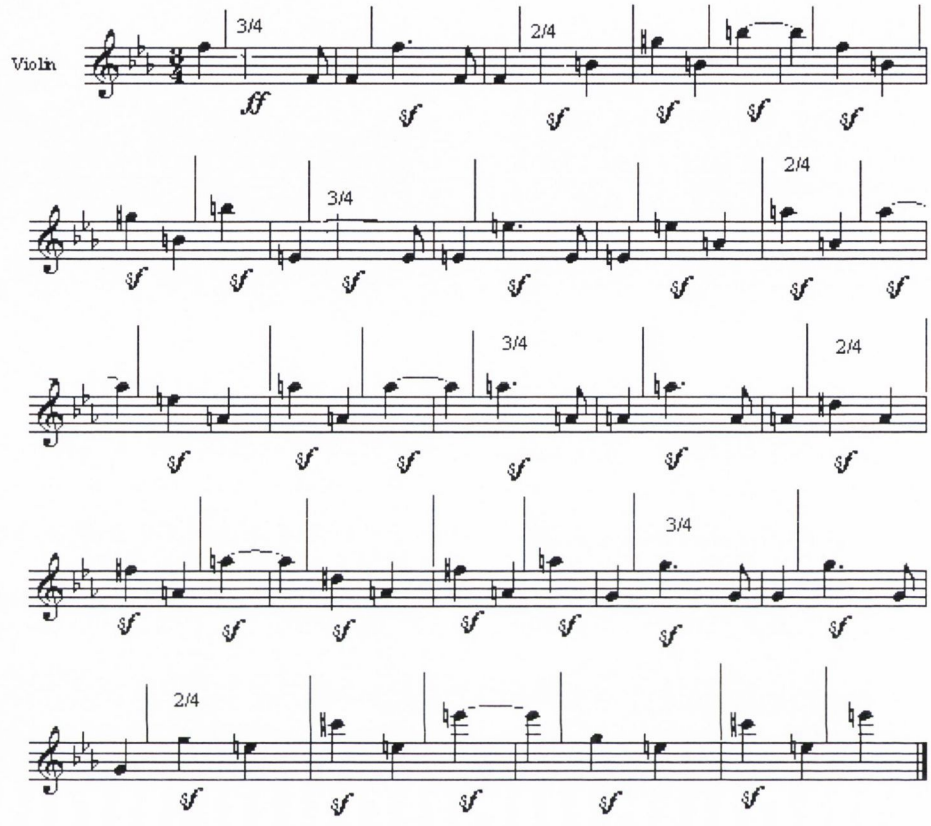
[266] 'In verschiedener Lage, mit manchen Veränderungen, namentlich in den Anhängen, wird desselbe durchgeführt, bis es noch einmal in voller Kraft in C-moll einsetzt und darin ausklingt', *Ibid.*, 136.

[267] 'Jeder wird sich aus vielen Werken Beethoven's, namentlich der grösseren Symphonien (*Eroica*, C-moll) erinnern, dass in der Durchführungspartei des zweiten Theiles einmal eine Stelle eintritt, in welcher der Ausdruck des ganzen Stücks gleichsam seinen Höhepunkt erreicht, an welchem der Ausdruck sich gleichsam concentirt und zur höchsten Kraft und Fülle steigert. Auch in der Brahms'schen Compositionen ist es leicht, diesen Gipfelpunkt, zu welchem alles Vorhergehende hinleitet, zu finden, und er weiss denselben mit grossem Geschick vorzubereiten', *Ibid.*, 136.

[268] My discussion of Beethoven's Symphony No. 3 is largely based on the 1970 article by Philip G. Downs, 'Beethoven's "New Way" and the *Eroica*', *Musical Quarterly* 56/4 (October 1970): 585–604. Downs divides the development section into four parts as follows: I: 170–223; II: 224–288; III: 288–342; IV: 342–. Walter Frisch discusses the metrical displacement in Beethoven's Op. 55 in relation to Brahms's Op. 34. He seems to have observed the same influence on Beethoven that Deiters did in 1866. Frisch's discussion is concerned with a comparison of the rhythmical displacement, and does not make the observation about the second part of the development section that Deiters does.

271 Beethoven alternates 6 beats (2 bars) of the dislocated triple meter with 12 beats (6 bars) of duple meter. (See example 1)

Example 1: Beethoven Symphony No. 3/I, bars 248–271[269]:



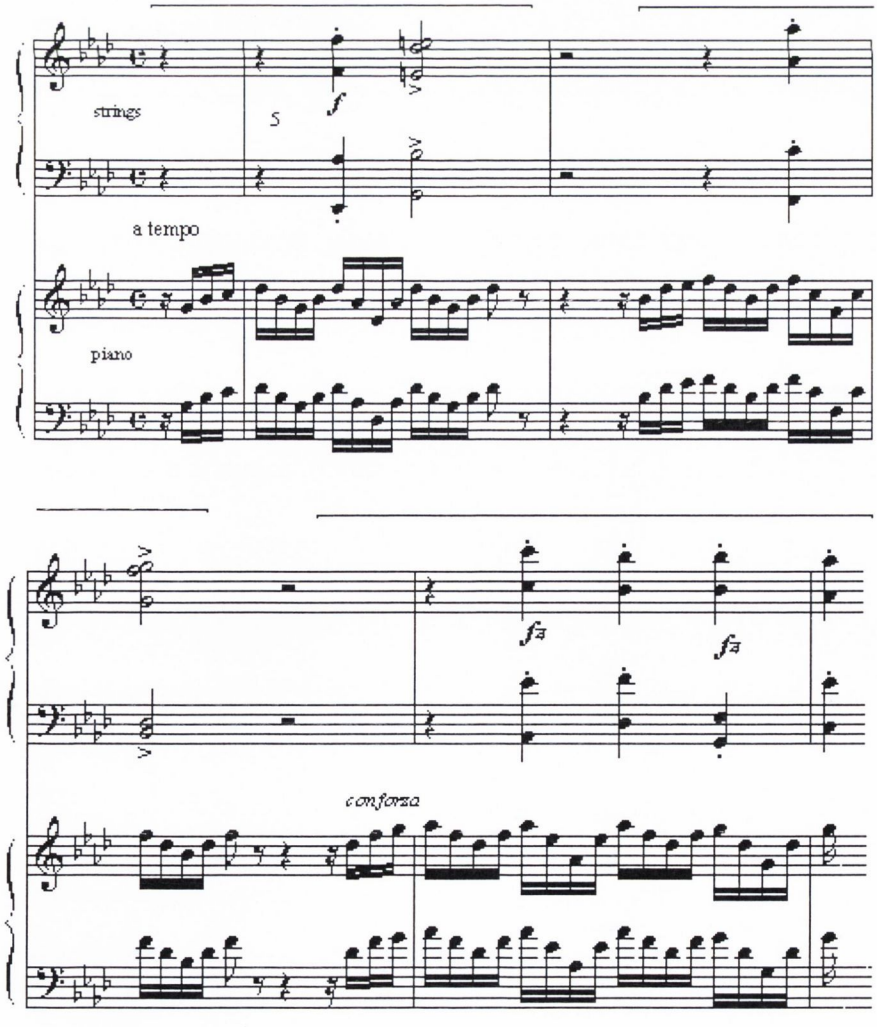
The seeds of this metrical tension were sown earlier in the movement when in bars 25 and 26 the second beat of the bar is marked *sf*. Bar 27 reverts to the emphasis on the first beat of the bar, but from bar 28 to 34 this hemiola style dislocation continues, with temporal order being restored on the real downbeat of bar 37, and the return of the main theme. The emphasis on the second beat of the bar returns, however, at bar 45 with the fragmented melody that is heard initially on the oboe before being transferred to other instruments. The downbeat is restored this time following a *ff* on the second beat of bar 55, and crotchet movement leading to the notated downbeat of bar 57. From bar 95 to 101 the second beat is again emphasised with the entry of each of the instruments. A return to an emphasis on the notated down beat ensues, with the emphasis on the second beat returning when from bar 109 to 116 the second beat is again marked *sf*, and from this point to bar 131 the metrical irregularities are striking.

[269] Example 1 is taken from Downs, 'Beethoven's "New Way" and the *Eroica,* 595.

It is in this sense that we can understand Beethoven to arrive at the peak on which the expression concentrates itself in the second part of the development with the arrival of the fugato at bar 236, and the immense dislocation of rhythm that ensues, intensifying the piece, to use Deiters phrase, 'to the highest strength and wealth.'

It remains to chart the skill with which Brahms prepares his analogous peak. The seeds for metrical displacement are sown from the beginning of Brahms's exposition. In the first theme the 'powerful chords' that answer the semiquaver movement in bar 5 occur initially on the second and third beats of the bar. These powerful chords next occur on the fourth beat of bar 6 and the first beat of bar 7. However, if we consider time to be frozen on the rests, as I hear it, then the chords occur in an analogous place to their first voicing in bar 5 in that they interrupt the semiquaver motion on the second beat of the sequence.

Example 2: Op. 34/I, bars 5–9:



It is in this sense that we can understand the connection Deiters draws between the end of the exposition and the repetition of the beginning.[270] Indeed throughout the exposition Brahms employs a number of subtle ways of indicating the significance of the second beat. In the first theme of the second group the emphasis on the second beat in bars 37 and 38 is unsettling. Similarly the dynamic markings in bars 51 and 52 underline the second and fourth beats. Again in bars 57 and 58, and 61 and 62, the sound swells on the second beat only to retreat to the end of the bar. With the entry of theme 2c at bar 74 the descending piano figure leads to the accented *fp* on the second beat, joined at that point by the strings. All of these factors are leading towards the downbeat on the second beat of bar 86. What follows this bar is comparable to the striking metric displacement discussed in Beethoven's *Eroica.*

Walter Frisch, writing in 1984, discusses this rhythmic displacement in the exposition of Op. 34. Operating within the framework of the Schoenberg-Brahms critical tradition, Frisch maintains that 'we see Brahms adapting the techniques of developing variation' in a manner that reflects 'the influence of Beethoven', pointing to the *Eroica* Symphony, as Deiters had done in 1866, as a possible model. Unlike Deiters, Frisch speaks of a dual heritage, considering Schumann's Symphony No. 3 to be another possible source.[271] He sees the effect of Brahms's metric displacement lying solely in its relationship to the beginning of the work. He writes, 'in the last bars of the exposition, the piano mediates quietly upon a fragment of the opening theme (F-G-A flat). The motive climbs slowly in rising sequence, when suddenly the double bar thrusts us back to the beginning of the exposition. This is a shocking moment for as the D flat of bar 95 (first ending) moves to the F of bar 1, and the theme begins its hollow course, we comprehend the deception: the metrical framework has

---

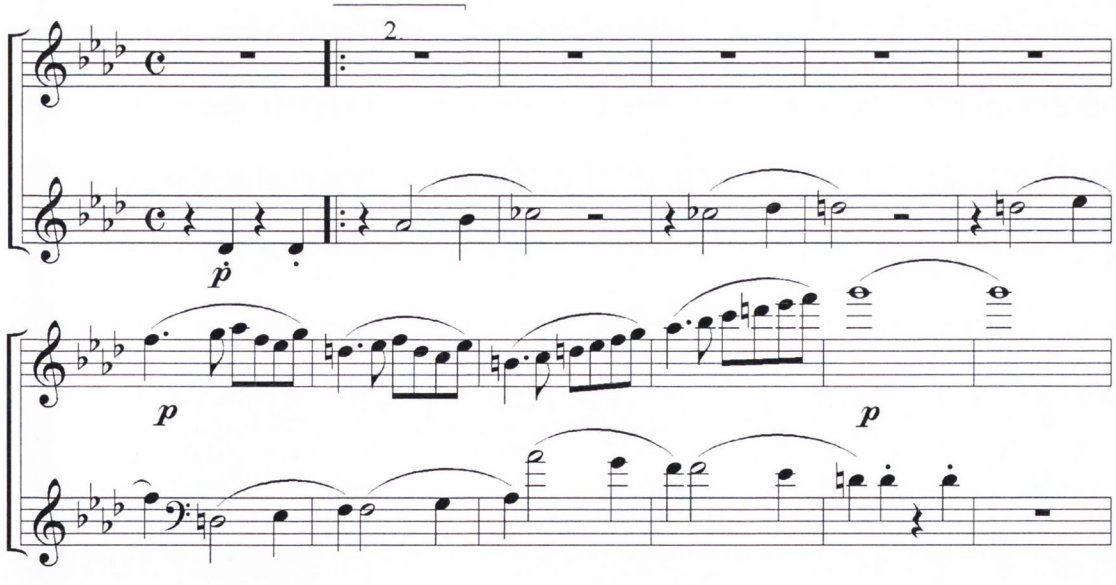
[270] 'Der Schluss erhält durch die fortwährende Betonung der schwächeren Takttheile etwas unsicheres, zweifelndes und bildet dadurch eine, wie man fühlt, innerlich wohl motivirte Vermittlung zwischen dem letzten Thema und der Wiederholung des Anfangs'. Deiters, Op. 34, 136.

[271] My own discussion of the relationship between the *Eroica* and Op. 34 was formulated as a result of reading Deiters review, and not Frisch's passage. I note that Frisch refers to the same Philip Downs article on the *Eroica* as I do, and that his musical examples are derived from Downs's in his discussion of Beethoven's Op. 55.

abruptly been straightened.'[272] Frisch, like Deiters, understands that the 'displaced motive of bars 91–93 reflects or embodies the metrical-rhythmic process that has in part shaped the exposition.'[273] What follows is Brahms superimposing the opening theme above the displaced rhythm in the legato piano figure. When the main theme returns at bar 96 beginning on the notated downbeat with the displaced pattern underneath, Frisch claims that we can perceive the superimposition, but suggests we do not experience any real metrical conflict, 'for when the violin enters in the notational framework, we immediately perceive the displaced pattern once again as syncopation'.[274]

For Deiters the metric displacement of the exposition has further reaching implications for the development section. He sees the return of the opening theme above the displaced piano figure to be 'doubtful and fearful' and for this reason does not consider the tension to be resolved. (See example 3)

Example 3: Op. 34/I, bars 91–100:



In other words, for Frisch the tension that was mounting towards the end of the exposition is dissipated by the start of the development section. For Deiters on the other hand, this metric displacement is but one of the factors on the way towards the work's highest peak. The

[272] Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation,* 94.
[273] *Ibid.,* 94.
[274] *Ibid.,* 94.

tension continues to mount through the restless theme of broken chords, and the rhythmic intensity continues through the restatement of 2a, in particular through its extensions. It is at the restatement of 2c in C minor that 'the expression of the whole piece, as it were, reaches its peak', the point 'to which everything preceding leads'. Herein lies the significance of the Beethoven reminiscence. It is only now after the *ff* at bar 150 that 'slowly and unexpectedly, the return to the first theme begins.'[275] He describes the 'almost veiled re-entry to the descending chords of the piano and the C of the bass, deliberating, as it were, between major and minor', which just once reminds us of the 'doubting and anxiety' at the second part of the development, 'until the piano breaks in with the semiquaver figure that is familiar to us, and with completely the same modulations as the beginning leads to the strong repetition of the main theme.'[276]

While Deiters understands the effect Brahms was aiming to achieve in the second part of the development, he refers to this particular effect as a 'cliff' that occasionally poses a danger to 'Brahms's inclination towards harsh modulations and rational working out'.[277] He notes that special caution is necessary that beauty does not come second to the intention of a great effect.'[278] The success of such an effect, he writes, depends not only on 'the same developing organically from the basic thematic elements and the character of the piece', but also depends on these remaining 'continually recognisable and perceptible, that they summon

---

[275] 'Nach diesem *ff* beginnt nun, schnell und erwartet, der Rückgang zum ersten Thema, dessen gleichsam verdeckter Wiedereintritt zu den absteigenden Accorden des Claviers und dem C der Bässe, einmal sogar zwischen Dur und Moll sich gleichsam besinnend, und noch einmal an jenes Zweifeln und Zagen zu Anfang des zweiten Theiles zurückerinnert, bis das Clavier mit jener uns bekannten Sechszehntelfigur durchbricht und mit denselben Modulationen, wie ganz zu Anfang, zu der kräftigen Wiederholung des Hauptthemas führt.' Deiters, Op. 34, 136.

[276] See original German in preceding note.

[277] 'Sagten wir oben, dass die Durchführungspartei, namentlich der Höhepunkt derselben, eine Klippe sei, an welcher Brahms' Neigung zu herben Modulationen und zuverstandesmässiger Durcharbeitung mitunter zu scheitern Gefahr laufe' *Ibid.*, 136.

[278] 'Wir glauben – und müssen das aufrichtig aussprechen – dass Brahms in einigen seiner früheren Werke an dieser Stelle zu weit gegangen ist, und auch wenn wir die Stelle betrachten, welche in unserm Quintett den oben angeführten starken Eintritt auf C-moll vorbereitet, die Imitation mit dem Motive des zweiten Themas und die darauf folgenden punktirten Figuren, so glauben wir im Allgemeinen aussprechen zu dürfen, dass hier die Stelle ist, wo Brahms zu jenen früher erwähnten Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten, welche zum Theil in einem Vorwiegen der Reflexion vor dem ununterbrochenen Strome des Empfindens am meisten hinneigt, und wo daher besondere Vorsicht Noth thut, dass nicht vor einer beabsichtigen grossen Wirkung die Schönheit zurücktrette.' *Ibid.*, 136.

up all strength—but not to forcefulness, to lead to a loss of musical beauty—and that at such places we do not feel completely distant from the basic type of the piece.'[279]

There are no reservations about the recapitulation as there had been about the development section. For Deiters, the recapitulations are the 'brilliant sections' of Brahms's movements. He notes the 'refinement' with which Brahms uses 'the main theme here and again for unexpected and marvellous effects'. In viewing all of Brahms's first movements up to this point, Deiters observes the 'wealth of independent, expressive themes', their 'skilful, preparation and development', and the overall 'certainty of thematic, harmonic, and formal treatment'. In view of these elements, Deiters contends that with Brahms 'the conception is equally important to the execution, the content is equally as important as the form'.[280]

Deiters's Discussion of Brahms Piano Quartet in G minor, Op. 25

Deiters's review of the Piano Quartet No. 1, Op. 25 is concerned with Brahms's compositional process. The most attention is given to the first movement, and of that the exposition is given the most detailed discussion. Deiters outlines five main themes in the movement. I label them here as follows: 1a, bars 1–4; 1b, bars 11–20; 2a, bars 50–54; 2b, bars 79–84; 2c, bars 101–106. The following table outlines Deiters's scheme for the movement:

Table 2: Johannes Brahms, Op. 25/I (Sketch of Deiters's formal outline):

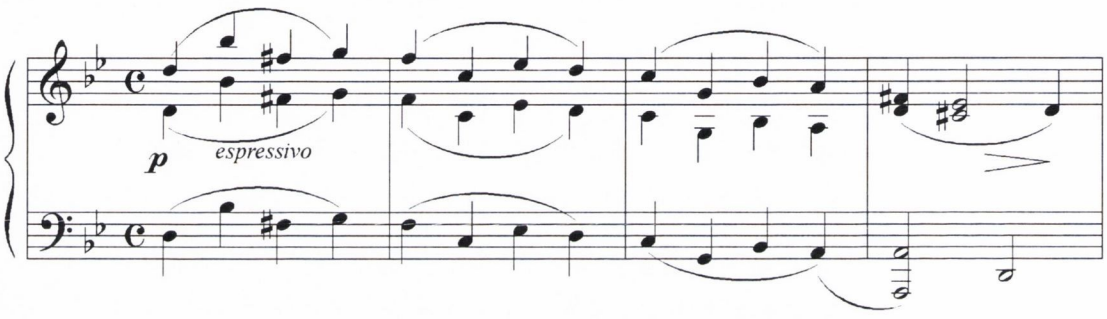
Exposition										
Bar	1	11	27	41	50	79	101	130	161	
Subject		1a	1b	1a	strug.	2a	2b	2c	C.G.	1a
Key	g/i	B♭ /III	g/i	g/C/	d/v F/d	D/V	DV	D/V	g/I	
			Dev.		Recap					
Bar (ctd.)		171	181	237	259	281	304	332		

[279] 'Es kommt nämlich darauf an, nicht nur dass derselbe sich organisch aus den thematischen Grundelementen und dem Charakter des Stücks entwickele, sondern dass dieselben auch in ihm selbst fortwährend erkennbar und fühlbar bleiben, dass namentlich das Aufbieten aller Kraft nicht zu Gewaltsamkeiten, zum Verlassen der musikalischen Schönheit führe, und dass wir uns an solchen Stellen nicht ganz von dem Grundtypus des Stücks entfernt fühlen', *Ibid.*, 136

[280] 'Wenn wir auf den ganzen ersten Satz zurückblicken, auf den Reichthum selbständiger, ausdrucksvoller, dem Ausdruck nach vollkommen von einander verschiedener Themata, auf die geschickte, ganz ihrem Charakter entsprechende Vorbreitung und Entwicklung derselben, auf die Sicherheit thematischer, harmonischer und überhaupt formeller Behandlung, so müssen wir ihn als der Anlage wie der Ausführung, dem Gehalt wie der Form nach bedeutend bezeichnen,' *Ibid.*, 137

Subject	(ctd.)	1b	strug.	1b		2b	2c	close
Key (ctd.)	c/iv		G/I	g/I	e♭ /VI	g/i	g/i	

In his review he concentrates on the compelling logic of the movement, and his discussion focuses on how one theme develops from the other. Deiters sees three motives in Brahms's first theme, which are to have far-reaching implications for the movement as a whole. Of the first ten bars of the work he writes:

> The main theme of the first movement (G minor Allegro 4/4) is contained in these four bars:
>
> **Example 4: Brahms Op. 25/I, bars 1–4:**
>
> 
>
>
> After the cadence on D minor, the cello takes up the first two bars of the theme in this tonality, the viola repeats the second motive of the same in B flat major (1 bar), the violin brings G minor back, and therein closes.[281]

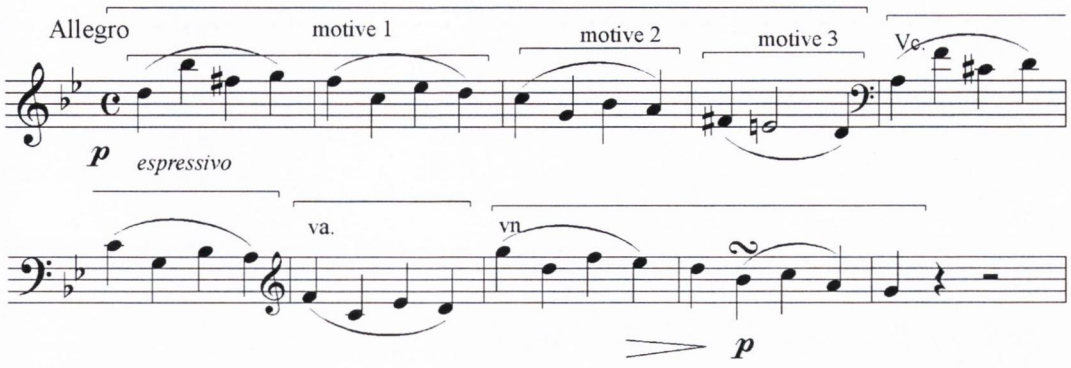
The reader is urged not to 'misjudge the characteristic of this opening'; it is 'a theme fully enclosed in itself in only four bars, which arrives at a parallel tonality within itself and reaches the dominant tonality'. Three themes are observed that later on will each be 'treated independently; the first 10 bars consists of four rhythmic sections, 4, 2, 1 and 3.'[282] The following figure represents Deiters verbal description as a musical example:

Example 5: Sketch of Deiters's description of Op. 25, bars 1–10:

---

[281] 'Das Hauptthema des ersten Satzes (G-moll *Allegro* 4/4) ist in diesen vier Takten enthalten: [musical example of bars 1–4 as in the main text]. Nach dem Abschlusse auf D-moll nimmt das Violoncell in dieser Tonart die beiden ersten Takte des Themas auf, die Bratsche wiederholt das zweite Motiv desselben in B-dur (1 Takt), die Violine bringt G-moll wieder und schliesst darin.' Deiters, 'Johannes Brahms, Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Op. 25', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 3/11 (15 March 1865): Cols. 182–188 (182). Hereafter Deiters, Op. 25.

[282] 'Man wird die Eigenthümlichkeit dieses Anfangs nicht verkennen. Ein in sich völlig abgeschlossenes Thema von nur 4 Takten, welches innerhalb derselben durch die Paralleltonart gelangt; in diesem Thema drei Motive, deren jedes später eine selbständige Behandlung findet; die erste 10 Takte aus vier rhythmischem Abschnitten von 4, 2, 1 und 3 Takten bestehend', *Ibid.*, Col. 182–183.



Schoenberg did not discuss the Piano Quartet in G minor in either the essay 'Brahms the Progressive' or in his didactic writings. His response to Op. 25 came in the form of an orchestration of the work completed in 1937. He orchestrated the piece because he considered it always to be played badly. 'The better the pianist is', he complained, 'the louder they play, and one does not hear the strings. I wanted for once to hear everything, and I have achieved this.'[283] Walter Frisch claims that this 'orchestral score represents more than just an eccentric gesture of homage. 'In fact, it is a document of critical analysis. Much like the examples from his textbook, *Fundamentals of Musical Composition*, the orchestration becomes a purely musical explanation of Brahms's motivic procedures.'[284]

Deiters's review of Op. 25 anticipates that of Dahlhaus who discusses the work in the essay 'Issues in Composition', and the text *Nineteenth-Century Music*. Considering the first ten bars, he states that 'here Brahms takes developing variation to an extreme which Schönberg, who arranged the piece for orchestra, must have found paradigmatic.'[285] He continues that 'each note is based on the same initially inconspicuous four-note idea, whether in ordinary notation (mm. 1 and 5), in inversion (mm. 2–3 and 6–8), in cancrizans (m. 9), or with its two middle notes "verticalised" (m. 4 where F#–C#–E–D = F–C–E flat–D).'[286]

---

[283] 'Das Stück „wird immer sehr schlecht gespielt, weil der Pianist desto lauter spielt, je besser er ist, und man nichts von den Streichen hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht."' Letter from Arnold Schoenberg of 18. 03.1939 in *Arnold Schoenberg Letters,* Erwin Stein, ed. (California: University of California Press, 1987), 223.

[284] Frisch, *Developing Variation,* 75.

[285] Dahlhaus, *Nineteenth Century Music,* 256.

[286] Dahlhaus, *Nineteenth Century Music,* 257. See also 'Issues in Composition' in *Between Romanticism and Modernism,* 45–52.

Yet Walter Frisch does not consider the motivic treatment in Op. 25 to qualify as developing variation; in this work Brahms 'does not treat his primary interval as flexibly as in the examples Schoenberg so admired.' He continues that 'the feeling is less of development than of repetition or reiteration, largely because the first group of Op. 25 keeps returning stubbornly to theme 1a.'[287] Such contradictory understandings of Schoenberg's concept of developing variation highlights the lack of clarification of what exactly Schoenberg meant by the term, and alerts us to the fact that while Schoenberg gave powerful expression to the procedures he distilled from Brahms's music, we should be wary of applying the concept of developing variation indiscriminately.[288]

Deiters's 1866 review of the work, however, provides a way of understanding Brahms's musical argument as originating from 1a, whereby the logic of the music is due to the fact (and not despite the fact) that he keeps returning to the opening theme. Continuing his discussion of 1a Deiters remarks that we have rarely 'found a similar concision' in a new work, such a concentration of themes and harmonic content, that almost borders on bitterness, but here appears almost as a certain tendency of an intentional and fortunate expression.'[289]

---

[287] Frisch, *Developing Variation,* 67.

[288] Because of this lack of clarification on what exactly Schoenberg meant by the concept, the Schoenberg analytical and critical tradition has come in for some harsh criticism. Siegfried Kross, for instance, despite appreciating many of the details of Walter Frisch's work, fundamentally disagrees with Frisch's writings on the topic in the basic matter of what can be considered a manifestation of the principal of 'developing variation'. The problem of defining 'developing variation', as Kross sees it, begins with Schoenberg, who never stated clearly what he meant by the term.' See Siegfried Kross, 'Thematic Structure and Formal Process in Brahms's Sonata Movements', in *Brahms Studies: Historical and Analytical Perspectives,* George Bozarth, ed. (Oxford: Clarendon, 1990), 430, note 24. He goes on to say that the difficulty with Frisch's approach is that 'he interprets the term so broadly that it becomes applicable to virtually all of Brahms's works, thereby obscuring the coherence of groups of compositions previously delineated on historical and stylistic grounds.' John Rothgeb has similar concerns, and offers his own definition of the concept: 'Developing variation, although less elusive than that other familiar Schoenbergian construct, the *Grundgestalt*, does not easily admit of verbal definition in the abstract. Broadly speaking, the term refers to certain techniques of organising diminution so as to yield a musical surface characterised by maximal fluidity and continuity. Most obviously, it involves operations on motivic components: expansion, contraction, fragmentation, variation of metric position, and the like.' See John Rothgeb, Review of Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation, Music Theory Spectrum* 9 (Spring 1987): 204–215 (204). Rothgeb's greater concern, however, is that 'Schoenberg's own analysis of Brahms is not just inaccurate: it leads directly away from Brahms's music and towards Schoenberg's own.' He claims that 'Schoenberg disregarded Brahms's harmony and voice leading, and thus falsified even the motivic dimension with which he was exclusively concerned.'

[289] 'Wir haben selten eine ähnliche Knappheit, wir möchten sagen eine solche Concentration thematischen und harmonischen Gehaltes in neuereen Werken gefunden, die fast an Herbigkeit grenzt, aber hier wohl als beabsichtiger und glücklicher Ausdruck einer bestimmten Stimmung erscheint.' Deiters, Op. 25, Col. 183

He maintains that the continuation, a strongly contrasting theme that appears in the form of 1b in B flat major, 'does not need to have an equally understandable reason'.[290] The material following 1b sees the restatement of the first motive of 1a, this time 'performed by the string instruments with the greatest strength, accompanied on piano with a short, broken off semiquaver-figure and chords on the downbeat.' In a manner that draws our attention to the development of one theme from another, Deiters observes that this 'is followed by a continuation that itself turns into semiquaver motion'. From here the piano and string instruments lead a short imitation with that semiquaver accompaniment figure which closes through many modulations to A as the dominant of D minor.[291] At bar 41 Deiters highlights 'a new place' that provides interesting 'harmonic relationships', and is 'rich in new and beautiful idioms'. He describes a struggle between the string instruments that want to go back to G minor with the main theme [1a], and the piano that answers with sorrowful chords and modulates to C. This exchange proceeds with the string instruments playing the main theme in F. It is 'only after the third entry' that the piano gets the space 'to lead to D minor with an ascending, sorrowful figure [cadence at bar 50].'[292] It is out of this struggle that Deiters understands theme 2a to arise. 'The urging figure of the piano' that had been 'halted and bound by the main theme becomes completely perceptible here. Now the cello brings a second theme in D minor which both arises from and is carried on by, the other instruments [2a at bar 50].'[293]

Example 6: Second subject, bars 50–54 (my example, not Deiters's):

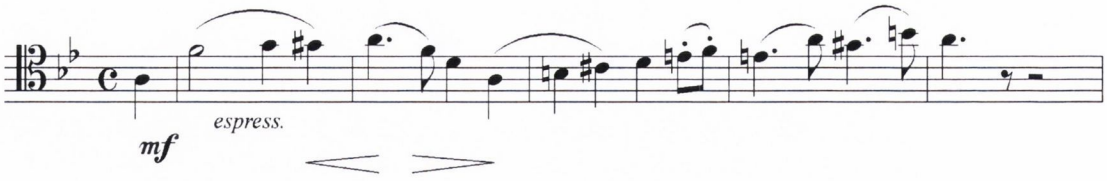
---

[290] 'Einen nicht gleich verständlichen inneren Grund muss nun auch der Fortgang haben.' *Ibid.*, Col. 183.

[291] 'Das Thema wird nun von den Instrumenten mit grösster Kraft ausgeführt, vom Clavier mit einer kurzen, abgebrochenen Sechszehntelfigur und Accordschlägen begleitet; es schliesst sich eine Fortsetzung daran, die selbst in Sechszehntelbewegung übergeht, und dann früher Clavier und Instrumente eine kurze Imitation mit jener begleitenden Sechszehntelfigur durch, welche nach mannigfaltiger Modulation auf A als Dominante zu D-moll schliesst', *Ibid.*, Col. 183.

[292] 'Es folgt einer in harmonischer Beziehung interessante, an neuen und schönen Wendungen reiche Stelle. Die Instrumente wollen mit dem Hauptthema nach G-moll zurück, das Clavier antwortet mit klagenden Accorden und modulirt nach C, die Instrumenten bringen das Thema in F, und erst nach dem dritten Ansatze bekommt das Clavier Raum zu einer aufsteigenden klagenden Figur, die nach D-moll führt.' *Ibid.*, Col. 183.

[293] 'Wie durch das Hauptthema jenes Fortdrängen der Clavierfiguren gleichsam aufgehalten, gefesselt erscheint, wird hier ganz fühlbar..—Nun bringt das Violoncell ein zweites Thema in D-moll, welches von den anderen Instrumenten aufgekommen und weitergeführt wird; es zeigt den Ausdruck klagenden Drängend.' *Ibid.*, Col. 183



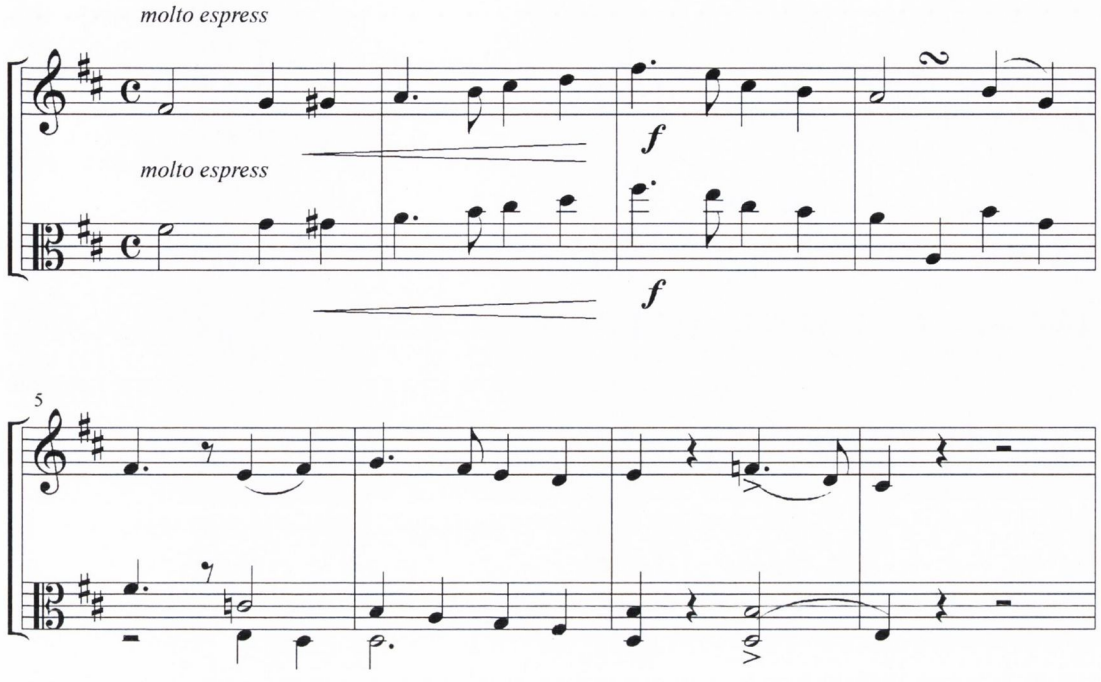
Here is one of the points where Deiters criticises Brahms's writing for strings. He considers the instrumentation in bars 59 to 69 to lack unity, claiming that the string instruments ought only to embellish the melody on piano at this point. Deiters considers this to be a flaw of a pianist writing for string instruments, of one who 'knows the efficiency of the other instruments theoretically, but does not always have their full clear conception in writing, and is thereby easily inclined to transfer pianistic figures on to them.'[294]

Observing that a modulation to D minor seems to be prepared at the close of theme 2a, Deiters reports that we are unexpectedly led back to D major. It is in this tonality that 'a new joyfully arising theme [2b]' emerges, played in unison by violin and viola, and having as its basis the 'motive of the above second theme [2a]'[295]:

Example 7: Op. 25/I, bars 79–86, 2b (my example, not Deiters's):

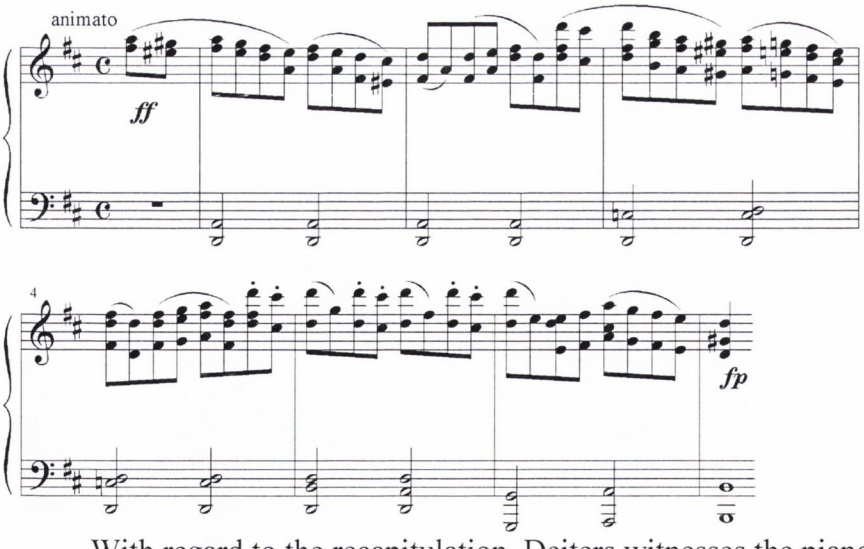
[294] 'Wir machen hier zuerst eine Bemerkung, welche von der angeführten Beuertheilung des früheren Quartette abweicht, und welche sich auf die Behandlung der Instrumente bezieht. Diesselben sind an dieser Stelle, wo sie die Melodie nur verzieren sollen, zu wenig als Einheit behandelt, jedes übernimmt eine selbständige Partei; die Violine hat Triolen, das Violoncell Achtel, die Bratsche eine Kette von Doppelgriffen in zum Theil recht unbequemer Lage. Man merkt an der Behandlung hier und anderswo der Clavierspieler, der die Leistungsfähigkeit der einzelnen Instruments zwar theoretisch kennt, aber beim Schreiben nicht immer die volle klare Vorstellung vom Klange derselben hat, und dabei leicht geneigt ist, claviermässige Figuren auf diesselben zu übertragen', *Ibid.*, Col. 184.

[295] 'Mit dem Schlussmotive jenes Themas wird nun in interessanter Modulation weitergearbeitet, bei starker Steigerung scheint ein Abschluss in D moll vorbereitet zu werden zu werden, aber unerwartet führt uns ein kräftig bewegter Rückgang von der Dominante nach D-dur. In dieser Tonart setzt nun ein neues freudig aufstrebendes Thema (von Violine und Bratsche *unisono* gespielt) ein, dem das Motiv des obigen zweiten Themas zu Grunde liegt, und welches in seinem harmonisch schönen Gegensatz durch G-dur zur Dominante führt', *Ibid.*, Col. 184.



Deiters sees 2c as a further development of the struggle out of which 2b originated. He hears the 'gloomy *f*' entering again, with 'the repetitive attempts of the piano', however D major has the victory and arrives at the conclusion after full and powerful courses. But it does not yet want to be silenced; it gladly moves a new melody upwards [2c][296]:

Example 8: Brahms, Op. 25/I, bars 107–113 (Deiters's example modified):



With regard to the recapitulation, Deiters witnesses the piano suggesting the opening figure [bar 130], which is answered by 'broken-off harmonious figures in the strings', with

[296] 'Bei dem Wiederholungsversuche des Claviers tönt bald das trübe *f* wieder hinein, doch behält D-dur den Sieg und gelangt nach mächtigen und vollen Gängen zum Abschluss. Aber es will sich noch nicht berhigen; froh bewegt schwingt sich eine neue Melodie aufwärts', *Ibid.*, Col. 184.

this exchange being developed for some time 'in very attractive modulations'. Deiters does not elaborate on the modulations at this point, but instead notes that a 'fuller, broader ending' ensues, 'from which a gradual reduction of strength again develops the darker harmonies of G minor, and the return to the opening motive [bar 161].'[297]

Deiters is by no means an uncritical observer. Having thus outlined the salient features of the exposition and focussed on its main themes, he now takes a broader look at the manner in which Brahms develops one theme from another. He considers the exposition to contain 'a great diversity of new and original motives.' Yet he fears that there may be an excess of material considering that there are five main themes. Hence for the clear and secure impression of the first theme, he claims that too much happens to allow this to form the centre point of the movement.[298]

To summarise: the succession of themes outlined by Deiters in this exposition is one that can certainly be compared to an organic growth. From the pregnant four bar theme (1a) and its starkly contrasted counter theme in B flat major (1b) Deiters witnesses Brahms developing each of the ensuing motives. 2a is a product of the battle between the semiquaver figure that arises from 1a and the sorrowful lamenting figure that is a derivative of 1b. Subsequently 2a forms the basis for the more joyful 2b, and 2c can be understood to have germinated from the same seeds as 2a, in that it is another victory call of D major.

---

[297] 'Nach dem Schluss deutet das Clavier das Anfangsthema an, worauf abgebrochene harmonische Figuren der Instrumente antworten, und dieser Wechsel wird eine Zeit lang in der sehr reizender Modulation durchgeführt; dann folgt endlich ein voller breiter Schluss, aus dem sich bei allmäliger Abnahme der Stärke und dem Eintreten dunklerer Harmonien das G-moll und die Rückkehr zum Anfange wieder entwickelt', *Ibid.*, Col. 184.

[298] 'Blicken wir auf diesen ersten Theil zurück, so finden wir eine grosse Mannigfaltigkeit neuer und origineller Motive, wir finden überraschende Feinheiten und Schönheiten in harmonischen Wendungen und Contrasten, und in grossen Partien desselben warmen lebensvollen Fluss und schöne durch allmälige Steigerung des Ausdrucks hervorgebrachte Wirkung; wir glauben aber ein Uebermass des Stoffes (man erinnere sich, dass vier, vielleicht sogar fünf selbständige Themen auftreten) und eine daraus hervorgehenden Unklarheit als einen für die Gesammtwirkung weniger günstigen Umstand bezeichnen zu dürfen, und müssen es namentlich beklagen, dass für die deutliche und sichere Einprägung des ersten Themas, wodurch dasselbe den Mittelpunkt des Satzes bildete, zu wenig geschehen ist.' *Ibid.*, Col. 184.

Deiters's Discussion of Brahms String Quartet in B flat major, Op. 67

Norbert Meurs claims that Deiters 'almost completely did without the general historical-aesthetic reflections' that were common currency in contemporary writings, 'in particular those influenced by the New Germans'.[299] Certainly in the period that Meurs covers in his book *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868* this is the case. However, in the 1878 reviews of Brahms's String Quartets, Deiters becomes embroiled in the partisanship. Providing a lengthy preface in the first of a series of three articles, he outlines his stance in the polemical debates, frequently taking a cynical tone that is not present in any of his earlier writings.[300] He argues that 'thoughts, strongly constructed, musical thoughts full of contents!' have become 'extraordinarily rare in recent productions.' [301] Emphasising the point, he states that 'thoughts with the ability to develop, and thereby the ability to develop large organic formulations' are equally rare.[302] What he wishes to see is 'the development of musical laws, no blending of different areas of art, no bringing in objects of representation which oppose music'.[303]

In this sense his writings hark back to the polemical debates that were raging in the 1850s, as discussed in Chapter 1, the like of which had become less frequent in critical writings by the late 1870s. Brendel died in 1868, and the absence of the leader of the opposing party makes the outburst by Deiters in 1878 seem all the more anachronistic. Referring to a Hegelian stance that was perpetuated in the 1850s by Franz Brendel and the members of the

---

[299] 'Auf allgemeine historisch-ästhetische Reflexionen, wie sie in der gängigen, insbesondere von der Neudeutschen beeinflußten Praxis üblich waren, verzichtete er fast völlig,' Norbert Meuers, *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868* (Köln: Schwere, 1996), 168.

[300] Deiters, 'Streichquartette von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung,* 13/28 (10 July 1878): 433–439; 13/29 (17 July 1878): 449–453; 13/30 (24 July 1878): 465–472.

[301] 'Was den jetzt schreibenden Componisten so vielfach abgeht, was ist vorzugsweise? Gedanken, selbständige, klar concipirte und festgeformte Gedanken, und zwar musikalische Gedanken; nicht etwa Tonweisen und Folgen, bei denen und durch die etwas anderes, den musikalischen-Kunstmitteln an sich Fremdes, gezeichnet und vorgestellt sein soll, sondern solche, in denen die Empfindung sich in schöner Form fühlt und ausspricht', Deiters, 'Streichquartette von Johannes Brahms', (10 July 1878), Col. 433.

[302] 'Gedanken also, festgefügte, inhaltvolle musikalische Gedanken sie sind in der neueren Production ausserordentlich selten geworden. Aber auch entwicklungsfähige Gedanken, und dabei die Fähigkeit sie zu grösseren organischen Gebilden zu entwickeln', *Ibid.,* Col. 434.

[303] 'Und auch hier Entwickelung nach musikalischen Gesetzen, kein Vermengen verschiedener Kunstgattungen, kein Hineinbringen von Darstellungsobjecten, welche der Musik widerstreben', *Ibid.*, Col. 434.

Neudeutsche Schule, he claims that 'we are instructed in more recent times that the past development of our art from form and content was only one preliminary stage to infinite heights, and that our great masters were to be content with the glory of having been stages in the development of an achievement of art for which they only showed a darkened presentiment'.[304] Taking a disparaging tone he writes that 'we ourselves could certainly not yet soar to the recognition of these heights in our criticism, and therefore restrict ourselves on this occasion to a discussion of works that still follow provisionally on that imperfect preliminary stage'.[305] Giving the impression that this diatribe may have been written decades before its publication, he disputes the notion that Beethoven recognised 'the inadequacy of pure instrumental music' and hence included 'words in Symphony No. 9'. He counters this with what by 1878 seems an outdated argument, that following the Ninth Beethoven supplied a 'whole series of pure instrumental compositions', referring to the great quartets and the sketch of a tenth symphony without choir.[306] 'The real Beethoven', he writes, and 'not the one the theory loves to distort, remained of the opinion that in the forms of instrumental music, musical thoughts can present themselves and be allowed to develop organically.'[307] He continues that 'Schumann and Brahms, and all who strive in a similar manner to them, must consider musical dramas, such as the *Neudeutsche Schule* conceives and constructs, to be 'sadly mistaken'. 'We others', he continues, 'who are convinced we have the most genuine

---

[304] 'Wir werden zwar in neuerer Zeit belehrt, dass die bisherige Entwickelung unserer Kunst nach Form und Gehalt nur eine Vorstufe zu einer unendlich höheren gewesen, und unsere grossen Meister sich mit dem Ruhme begnügen müssen, Stufen in der Entwickelung zu einer Kunstleistung zu sein, wovon sie erst eine dunkle Ahnung zeigten', *Ibid.*, Col. 434.

[305] 'Zur Entkenntniss dieser Höhe haben wir uns freilich bisher auch in der Kritik noch nicht emporschwingen können und halten uns daher auch diesmal in unserer Besprechung an Werke, welche sich vorläufig noch an jene unvollkommene Vorstufe anlehnen', *Ibid.*, Col. 434.

[306] 'Beethoven hat freilich, so will man uns belehren, die Unzulänglichkeit der reinen Instrumentalmusik selbst eingesehen, und dieses Geständniss durch die Hinzunahme des Wortes in der neuenten Symphonie abgelegt, so dass nun eine reine Instrumentalmusik nicht mehr möglich scheint – so versichern uns Leute, deren Theorie, vorher schon fertig, dieser Umformung der Geschichte bedarf. Beethoven hat jedoch – und das lehrt die unerbittliche wirkliche Geschichte – die Hinzunahme des Chors zur Symphonie als einen Fehler erkannt, er hat nach derselben eine ganze Reihe reiner Instrumentalwerke geliefert (denn man wird ja die grossen Quartette doch nicht der Theorie zu Liebe ignoriren wollen) und die zehnte Symphonie ohne Chor entworfen', *Ibid.*, Col. 434–435.

[307] 'Und an den wirklichen Beethoven, nicht einen der Theorie zu Liebe entstellen, haben sich die angeschlossen, welche nach ihm der Ansicht blieben, dass in den Formen der Instrumentalmusik sich musikalischen Gedanken sehr wohl darstellen und organisch entwickeln lassen können', *Ibid.*, Col 435.

and true art before us … do not want to let our long certain aesthetic and artistic principles be revoked from a side that has no right to solely represent "German art".'[308]

What provoked such an outburst at this late stage in Deiters's critical career that had hitherto steered clear of such polemicism we will never know.[309] Nonetheless this is the platform on which he presents Brahms's String Quartets, a genre that 'is considered in far higher degrees to be the blossom of pure instrumental music'.[310] The string quartet, he writes, 'is awarded motives of a much richer opportunity [than orchestral music], to show their richness of spirit in artful interweaving between few defined individualities'. In describing the tonal language he borrows Goethe's likeness of the string quartet to a 'dialogue between four intelligent people'.[311] He compares Brahms's quartets to Beethoven's late style:

> Just as Beethoven was cut off from the world by suffering and fate, and no more felt the necessity to affect in powerful tones, he immersed himself in this intimate language of four quartet voices, and in these created a rare series of deeply intimate, moving, for a long time misunderstood compositions that are more open to the current world.[312]

Brahms's three works 'are no doubt worth the great model'.[313] Each of the three articles discusses a quartet in turn, beginning with the first. Friedhelm Krummacher, in his 1994

---

[308] 'Die musikalische Dramatik, wie die Neudeutsche Schule sie betrachtet und ausbildet, muss Männer wie Schumann und Brahms und alle, die ihnen gleich streben, für traurig verirrte halten. Wir anderen, die wir überzeugt sind, hat die Fortentwicklung echtester und wahrster Kunst vor uns zu haben, wollen zwar der anderen Entwicklung unsere aufmerksame Beachtung nicht versagen, wollen uns aber nicht unsere längst feststehenden ästhetischen und künstlerischen Grundsätze von einer Seite umstossen lassen, die keineswegs das Recht hat, allein die "deutsche Kunst" zu vertreten', *Ibid.*, Col 435.

[309] Unfortunately the *Brahms Briefwechsel* is of little help to us here either. Brahms and Deiters did exchange letters, but Brahms remains true to his reticence on musical matters in these letters. For the correspondence between Brahms and Deiters see *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz* (Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908), 115–130.

[310] 'Das Streichquartett gilt bisher in noch höherem Grade, als die Symphonie, als Blüthe reiner Instrumentalmusik', Deiters, 'Streichquartette von Johannes Brahms', (10 July 1878), Col. 435.

[311] 'Weit weniger wie in der Orchestercomponisten, ist hier Wirkung der Masse, Steigerung der Tonfülle zu den Mitteln der Kunstdarstellung hinzugenommen; es erhalten die Motive eine viel reichere Gelegenheit, in kunstvoller Verflechtung zwischen wenigen, abgegrenzten Individualitäten ihren inneren Reichthum zu zeigen, und gehaltvoller, reicher, feinsinniger wie irgendwo erscheint die Tonsprache in dem "Dialoge von vier geistreichen Personen"', *Ibid.*, Col. 435.

[312] 'Als Beethoven, durch Leiden und Schicksal von der grossen Welt abgeschnitten, kein Bedürfniss mehr fühlte, in mächtigen Tönen auf sie zu wirken, vertiefte er sich in diese vertraute Sprache der vier Quartettstimmen, und schuf in derselben eine seltene Reihe der tiefsinnigsten, ergreifendsten, lange unverstandenen, der jetzigen Welt immer mehr sich erschliessenden Componisten', *Ibid.*, Col. 435.

[313] 'Ihm Brahms mit drei Werken, welche wohl werth sind des grossen Vorbildes', *Ibid.*, Col. 435.

article 'Reception and Analysis: On the Brahms String Quartets Op. 51, Nos. 1 and 2', has discussed Deiters's reviews of the Op. 51 quartets. The current discussion of Deiters will conclude with a study of his review of the String Quartet No. 3 in B flat major.

Walter Frisch has recently published an article on Op. 67 in which he quite rightly states that Brahms's third quartet has been unaccountably neglected in scholarly and analytical literature on the composer, pointing to Friedhelm Krummacher's 1999 article as the single modern study of the B flat quartet of which he is aware.[314] Perhaps part of the reason for this neglect is that Op. 67 was not discussed in Schoenberg's writings. While both the Op. 51 quartets have received an abundance of scholarly attention in the wake of Schoenberg's comments on No. 1 in *Fundamentals of Musical Composition,* and on No. 2 in 'Brahms the Progressive', Op. 67 has been overshadowed in this regard.[315] Yet while the thematic work in Op. 67 may not be considered to fit into the category of developing variation, the structure of the work and its thematic contents are no less compelling. Moreover, its structure is such that 'if the elaboration of a thematic idea is the primary formal principle, on which depends the integration of the movement as a whole',[316] this work is paradigmatic of musical prose. Indeed to borrow further Dahlhaus's slogan, 'the musical form takes the shape of a discourse in sound in which motives develop out of earlier motives like ideas, each of which is a

---

[314] Walter Frisch, 'The Snake Bites Its Tail: Cyclic Process in Brahms's Third String Quartet, Op. 67', *Journal of Musicology* 22/1 (Winter 2005): 154–172. Friedhelm Krummacher, 'Von "allerlei Delikatessen": Überlegungen zum Streichquartett Op. 67', in *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption: Internationaler Brahms-Kongress, Hamburg, 1997*, Krummacher and Michael Struck, eds. (Munich: G. Henle, 1999), 127–141. Elaine Sisman's 1990 detailed study of Brahms's use of variation form does not, unfortunately, consider the variations in the finale of Op. 67 in any detail. Elaine Sisman, 'Brahms and the Variation Canon', *19th-Century Music,* XIV/2 (Fall 1990): 132–153. In his 2004 article 'Brahms and the Sense of Ending' David Pacun discusses Op. 67 in the context of Brahms's other variation movements. Pacun's observations are insightful, but unfortunately too brief to explore the finale of Op. 67 in any detail. David Pacun, 'Brahms and the Sense of Ending', *American Brahms Society Newsletter* XXII/1 (Spring 2004): 1–4.

[315] For Schoenberg's analysis of Brahms's String Quartet in A minor, Op. 51, No. 2, see 'Brahms the Progressive', 430. For his discussion of Brahms's String Quartet in C minor, Op. 51, No. 1, see *Fundamentals of Musical Composition*, 30. The musical example is on 54. Among the literature that deals with Schoenberg's discussion of the Op. 51quartets see Arnold Whittall, 'Two of a Kind? Brahms's Op. 51 Finales', in *Brahms II: Biographical, Documentary, and Analytical Studies*; Rainer Wilke, *Brahms, Reger, Schönberg Streichquartette: Motivische-thematische Prozesse und formale Gestalt* (Hamburg: Wagner, 1980); Friedhelm Krummacher, 'Reception and Analysis: On the Brahms String Quartets, Op. 51, Nos. 1 and 2', *19th-Century Music* 18/1 (Summer 1994): 24–45; Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, 6–8, and 109–116.

[316] Dahlhaus, 'Issues in Composition', 50.

consequence of its predecessor'. This discourse takes shape not only within the first movement, but across the work as a whole in that the thematic material appearing in the exposition of the first movement returns in the fourth movement, Poco Allegretto con Variazioni. Brahms fuses this thematic material with the variations theme in a manner that exemplifies thematic logic. Deiters's 1878 review of the work provides a thorough study of Brahms's thematic coherence, couching his analysis in an exploration of the expressive potential of the work. He explicitly draws attention to the striking thematic logic evident in the relationship of the first and fourth movements. Indeed many of the observations he makes find a resonance in Frisch's 2005 article.

The following table is useful in tracing the thematic scheme in the first movement as Deiters perceives it:

Table 3: Brahms, String Quartet in B flat major, Op. 67/I, Deiters's thematic outline:

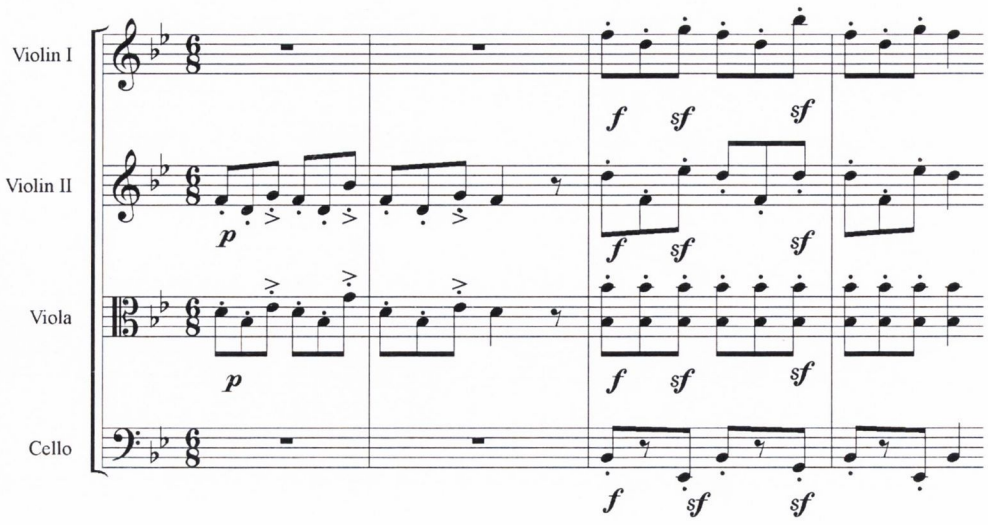
	Exposition				Development				Recap.		
Bar	1	32	50	58	69	103	106	149[317]	194	205	
Subject		1a	1b	trans	2a	trans.	Dev.a	Dev.b	2a	Dev.a	1a
Key	B♭	F		F	d		F#	F#	g	B♭	

The first theme, a 'lively motive', that Deiters considers to lie 'as the basis of all diversity', is played first by the middle instruments, violin II and viola, and repeated by all four instruments, followed by a continuation.[318]

Example 9: Op. 67/I, bars 1–4 [1a] (Deiters's example modified):

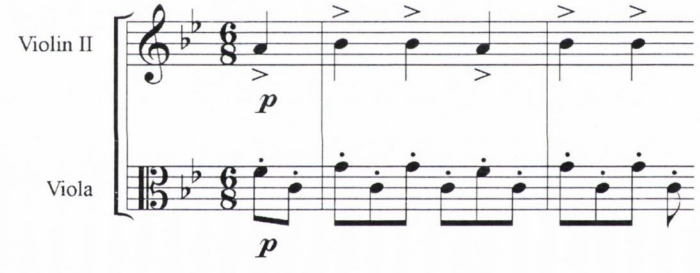
[317] Musgrave claims that the 'thoroughgoing development of the second subject' appears at bar 161. This seems to disregard the return of the second 2/4 subject at bar 149 where it is arranged in imitation. Musgrave, *The Music of Brahms,* 182.

[318] 'Ein munteres Motiv in 6/8-Takt beginnt der ersten Satz (B-dur, Vivace) und liegt demselben bei aller Mannigfaltigkeit stetig zu Grunde', Deiters, 'Streichquartette von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 13/30 (24 July 1878): Cols. 465–472 (465), hereafter Deiters, Op. 67.



The contrasting material appearing next is 'in altered rhythm and altered expression', but like the first theme is also 'in two two-bar periods', a structure that permeates the first section.[319]

Example 10: Op. 67/I, bars 9–10 (Deiters's' example modified):

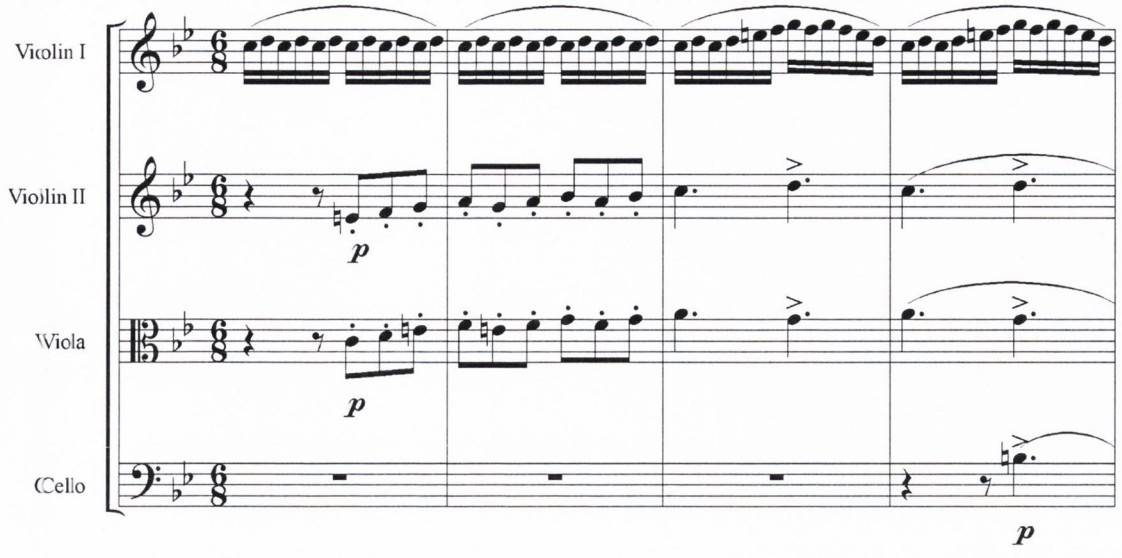


Following its repetition it closes in B flat. The restatement of 1a at this point is joined to a 'lively course', which is based on the theme. Deiters outlines the 'short series' of modulations through E flat minor, G flat minor, B flat minor to F major whereby the figure closes 'brilliantly'. He sees the motion remaining in the violin which creates 'fine, graceful melismas', while the second violin and viola again begin the next theme [2a].[320]

Example 11: Op. 67/I, bars 32–35 [1b] (Deiters's example modified):

[319] 'Nun tritt in verädertem Rhythmus (*tempo rubato*) und verändertem Ausdrucke ein Gegensatz auf ebenfalls in zwei zweitaktigen Perioden, von denen jede in verstärkter Kraft wiederholt wird, worauf dann der zweitheilige Rhythmus wieder einsetzt und in B abschliesst', Deiters, Op. 67, Col. 465.

[320] 'Der Wiederholung des Anfangsthemas gelten sich nun lebhafte Gänge, zu welchen jenes gewissermaassen die Grundlage bildet; es wird in kurzer Folge durch Es-moll, durch Ges-dur, B-moll nach F modulirt; die lebhaften Figuren schliessen glänzend (*unisono*), die Bewegung bleibt in der ersten Geige und gestaltet sich feinen, anmuthigen Melismen, zu welchen die Mittelinstrumente mit der Bewegung des Themas einsetzen', *Ibid.*, Cols. 465–466.



This section is 'more graceful' with 'a more lively effect'. Following a repetition in the minor mode, he witnesses the 'most surprising and artful' manner in which the accompaniment and harmonic progressions are stated in retrograde [39–43].[321] This is followed by a 'more gloomily coloured, restless minor course', a transition theme beginning at bar 50, that finally comes to a halt with two bars of octave Fs. Drawing attention to the apparent interruption of this theme by the Fs, for Deiters it is 'as though it expected to find something still unidentified', but rather 'closes unexpectedly'.[322] A new motive ensues in 2/4 [2a at bar 58], a tempo which rules for the rest of the first part, interrupted once by two bars of 6/8 motion [bars 60–62].[323]

Example 12: Op. 67/I, bars 55–60 [2a at 58] (Deiters's example modified):

[321] "Diese ganze Stelle ist von anmuthiger, das Gemüth belebender Wirkung. Die Periode wiederholt sich in der Molltonart und höchst überraschend und kunstvoll werden sowohl das Motiv als die begleitenden harmonischen Gänge in umgekehrter Bewegung gebracht', *Ibid.*, Col. 466.

[322] " ... sie geht dann in trüber gefärbte, unruhige Mollgänge aus, die endlich, wie wenn sie noch etwas nicht Geffurdenes erwarteten, auf F zwei Takte Halt machen. Da schliesst sich unerwartet ...', *Ibid.*, Col. 466.

[323] "Da schliesst sich unerwartet, aber für das Gefühl verständlich und motivirt, ein reizendens neues Motiv im 2/4--Takt an, welches, nachdem die 6/8-Bewegung noch einmal dazwischen getreten, für den Rest des ersten Theiles zum herrschenden wird', *Ibid.*, Col. 466.

Deiters considers Brahms's contrast of a 'driving' compound and 'persisting' simple duple time to be 'one of the courses of real genius' in that 'what seems different and incoherent' surprises us 'through inner truth and refinement of motivation'. This puts us in mind, he claims 'of the calmed down mind that having reached its goal happily draws a deep breath.'[324] Implying that something further is to come of the relationship between this simple and compound duple time, he claims that it 'does not yet lead to a perfect conclusion'. The section in 2/4 is developed with a long continuation (beginning at bar 69) that in Deiters's interpretation 'appears to seek and not find peace' until the 6/8 figure penetrates the surface of 2/4 (at bar 97), to give a 'renewed, firm direction' by keeping a 'logical' hold on the material.[325] This marks the end of the exposition which, as Deiters remarks, 'leads without conclusion' either back to the repeat, or on to the development section'.[326]

Deiters considers the development section in Op. 67 to be 'simple and loosely arranged' and thereby 'more transparent' than many others by Brahms.[327] The figure that appears in bars 103–105 in 6/8 is derived from 1a, which 'withdraws itself uncertainly', to repeat itself after the appearance of new material. The new motive at bar 106 is one that Deiters refers to as 'fundamentally determined', which in 'gloomy, restless searching', does not arrive at the 'desired conclusion', and in that sense is 'like a dark cloud shadow over

---

[324] 'Das ist wieder einer der Züge des echten Genius; was scheinbar verschiedenartig und unzusammenhängend erscheint, überrascht den Eindringenden durch innere Wahrheit und Feinheit der Motivirung. Der Componist führt uns den Unterschied des treibenden, strebenden 6/8 und des beharrenden, in sich zufriedenen 2/4-Rhythmus lebhaft ins Gemüth; wir meinen plötzlich die heitere Freude des beruhigten Gemüthes, welches an seinem Ziele ist und froh aufathmet, mitzuempfinden', *Ibid.*, Col. 466.

[325] 'Aber freilich führt diese Beruhigung noch nicht zu vollkommenem Abschlusse; sie verliert sich in ungewisse Ahnungen – da macht sich Brahms Modulationsgeschick wieder geltend – die Sechszehntelbewegung des 2/4-Takt wird zu einem kurzen Durchführungssatze verarbeitet und ergeht sich dann in einer längeren Fortsetztung, die Ruhe sucht und nicht zu finden scheint, bis ihr durch Hinzutreten des Sechsachtelmotivs eine erneuerte, fest Richtung gegeben wird, die denn auch durch consequentes Festhalten sich Bahn bricht und durchdringt', *Ibid.*, Col. 466–467.

[326] 'Damit schliesst der erste Theil, oder vielmehr er führt ohne eigentlichen Abschlusse zur Wiederholung oder zur Durchführung im zweiten', *Ibid.*, Col. 467.

[327] 'Der Durchführungssatz ist in diesem Satze einfacher und loser gestaltet und dadurch in seiner Entwicklung übersichtlicher und durchsichtiger wie in vielen anderen', *Ibid.*, Col. 467.

which the cheerful piece rushes'.[328] It alternates with the 'opening repelled figure (1a)' which reappears from bars 114–117, and again at 127, at which point it 'repeats itself in a period in F sharp major that is harmonically very attractive'. Deiters claims that if we 'do not lose sight of the connection' at this point between the cheerful opening theme, and the new motive of restless searching, it is 'as though all striving, all of the will for the instant, would withdraw us in a sweet dream of impossible things'.[329] It is only with the entry of the 2/4 motive already 'well known to us' [2a] at bar 149, likewise in F sharp major, that 'the mind gradually gathers itself up in fast harmonic changes and in short rhythms'. With the arrangement of this motive in imitation, 'we are brought to that high point of the development' in which 'the conflict that is represented in the different motives appears in its complete sharpness', leading to a 'passionate outbreak'.[330]

Deiters cannot resist the urge to draw the polemical battles that are evidently still raging into his discussion. He comments that Brahms gives the impression 'that we hear music, beautiful music that does not require a programme'.[331] This lively period closes in the dominant of G minor, and in this tonality the 'half sad, half dissatisfied' theme of the development reinserts itself. 'Naturally', he observes, 'the mind seeks to save itself from such a storm again and returns slowly, devoted and resigned, to the initial tonality in which the

---

[328] 'Es tritt als wesentlich bestimmend ein neues Motiv ein, welches in einer trüben, unruhig suchenden und nicht an den gewünschten Abschluss gelangenden Weise, wie ein dunkler Wolkenschatten, über das heitere Bild hinrauscht.' *Ibid.*, Col. 467.

[329] 'Die anfänglichen Motiv ziehen sich unsicher zurück, verlieren sich, nachdem jene Periode sich wiederholt hat, in eine harmonisch sehr reizvoll behandelte Periode in Fis-dur, so die anfangs abgestossenen Figuren in gebundener Bewegung einen kleinen Satz von reizendem Wohllaute durchführen, die aber doch, wenn wir den Zusammenhang nicht aus dem Auge verlieren, die Emfindung erregt, wie wenn sich alles Streben, alle Wille für den Augenblick zurückzöge in eine süsse Träumerei von unmöglichen Dingen', *Ibid.*, Col. 467.

[330] 'Mit dem Eintritt des uns bekannten 2/4- Motivs, ebenfalls noch in Fis-dur, rafft sich das Gemüth allmälig wieder auf, in schnellen Harmoniewechseln und in kurzen Rhythmen, in welchen das 2/4-Motiv imitirend verarbeitet wird, werden wir zu jenem Höhepunkt der Durchführung gebracht, den wir auch sonst bei Brahms in diesen Abschnitten finden, und welche den Conflict der in den verschiedenen Motiven sich darstellenden verschiedenen Stimmungen in seiner ganzen Schärfe und zu leidenschaftlichem Ausbruche zugespitzt erscheinen lässt', *Ibid.*, Col. 467.

[331] 'Brahms versteht es, über die Schönheit setzt, zu gewagten Experimenten verleiten könnte, uns das Gefühl zu lassen, dass wir Musik, schöne Musik hören, die keines Programmes bedarf', *Ibid.*, Col. 467.

more courageous 6/8 motive [1a] rises again.[332] Thus the recapitulation has begun, one in which, 'as is expected', there are 'new, sensitive and characteristic courses, especially in harmony'. Deiters notes an apparent increase in 'power and skill' that is particularly evident at the conclusion, notably 'in the rhythmic doubling of the theme, accompanied by syncopated movement' (bars 316–317 and 322–323). He considers the movement to close with the tone of 'glad, courageous revolt'.[333]

It is Deiters's discussion of the finale, Poco Allegretto con Variazioni, that is most outstanding because he relates the local aspects to the large scale continuity across the movements in a manner that we do not see in the writings of Schoenberg or his followers. He outlines the form of the movement as consisting of a theme and eight variations. Furthermore he notes that the first three variations form a group in which the content of the theme is illustrated, made more urgent, decorated, but in which the basic mood is not left.[334] Indeed the tonality of these three variations remains in B flat major. The following three are likewise inwardly connected and he depicts each of the three in turn as portraying the 'entry of a gloomier, introspective, and finally a dreamy tone'.[335] In variations 4, 5, and 6 we are led further away from the original key, variation 4 being in the parallel minor, variation 5 in D flat, and variation 6 in G flat. Furthermore, Deiters points out the intimate relationship of the first and last movements. The return of Brahms's thematic material from the exposition of the

---

[332] 'Diese lebendige, ja das Gemüth aufregende Periode schliesst in der Dominante von G-moll; in dieser Tonart setzt dann noch einmal das neue, halb traurig, halb unzufrieden klingende Thema der Durchführung wieder ein – natürlich sucht sich das Gemüth auch aus solchem Sturme wieder zu retten – und leitet langsam, hingebend und resignirend, in die Anfangstonart wieder zurück, in welcher dann das muthvollere 6/8-Motiv wieder anhebt', *Ibid.*, Col. 467.

[333] 'Die Wiederholung enthält, wie zu erwarten, neue, feinsinnige und charakteristische Züge, besonders in der Harmonie; dann macht sich auch in der Kraft und Fertigkeit der Bewegung eine Steigerung bemerkbar, die besonders gegen den Schluss in der rhythmischen Verdoppelung des Themas, von synkopirter Bewegung begleitet, sich geltend macht. Mit dem Tone froher, muthiger Erhebung schliesst der Satz', *Ibid.*, Col. 467.

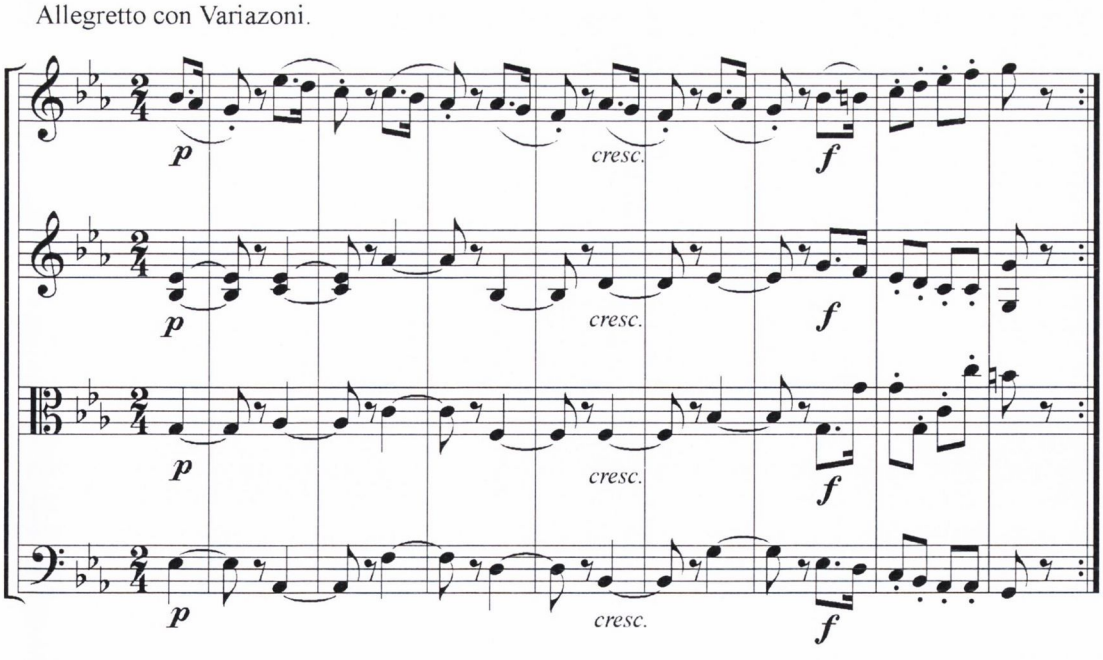
[334] 'Diese drei Variationen bilden eine Gruppe, in welcher der Inhalt des Themas gleichsam illustrirt, eindringlicher gemacht, ausgeschmückt, aber die Grundstimmung nicht eigentlich verlassen wird', *Ibid.*, Col. 470.

[335] 'In den drei folgenden, ebenfalls innerlich zusammenhängenden Variationen, tritt ein trüberer, in sich gekehrter, schliesslich ganz der Träumerei hingegebener Ton ein', *Ibid.*, Col. 470.

first movement is fused with the variation theme in Nos. 7 and 8, a procedure that Deiters understands to capture the 'poetic idea of the whole'.[336]

Musgrave and Frisch have both observed that Brahms's quartet evokes Mozart's 'Hunt' Quartet, K. 458, with which it shares its theme, key, and a basic tempo, with the themes in the first movement presented in two voices – two violins in Mozart, and second violin and viola in Brahms.[337] Indeed it is certainly possible, as Musgrave claims, that Brahms may have used this work as a background model, given the classical period structure evident from the outset in two measure units that are given varied repetition. Deiters points to another musical analogy, however, in drawing a parallel with Beethoven's String Quartet in E flat major, Op. 74, which likewise has an Allegretto con Variazioni as its finale. The parallels go even further in that the theme of each of the variations goes to V of vi at the end of the A section – G major in bar 8 in Beethoven, and D major in bar 4 in Brahms. (See example 13 for Beethoven and example 14 for Brahms in this regard.)

Example 13: Beethoven, String Quartet in E flat major, Op. 74/I, bars 1–8:



[336] '... die poetische Idee des Ganzen ...', *Ibid.*, Col. 471.
[337] Musgrave, *The Music of Brahms*, 179–82; and Frisch, 'The Snake Bites Its Tail'.

Moreover, just as Brahms's variations are grouped in two groups of three, so too are those of Beethoven's Op. 74.[338]

Deiters's discussion of the theme of the variations outlines the structure clearly and concisely [**A, B, A1**], noting how in the 'short run' of the theme 'the feelings are already expressed in a terse form'. 'A comfortable, friendly motive begins in B flat, to close already with its continuation in the fourth bar in D' [**A**].[339] He observes the second part [**B**] beginning in this tonality, and notes that it 'secures a surprisingly longing tone in legato motion', which then, with the 'surprisingly fast return' to B flat major leads back to the 'friendly, peaceful tone', of the opening [**A1**], and closes with two bars of this material.[340] Deiters encapsulates this structure in depicting it as one in which 'the shortest form' has 'a beginning, rich full development, and conclusion', with a 'rhythmic and harmonic evenness'. It 'could hardly be more beautifully thought', he writes, claiming that 'only the truly appointed master' could achieve such brevity.[341]

Example 14: Op. 67/IV, bars 1–8 (Deiters's example modified):

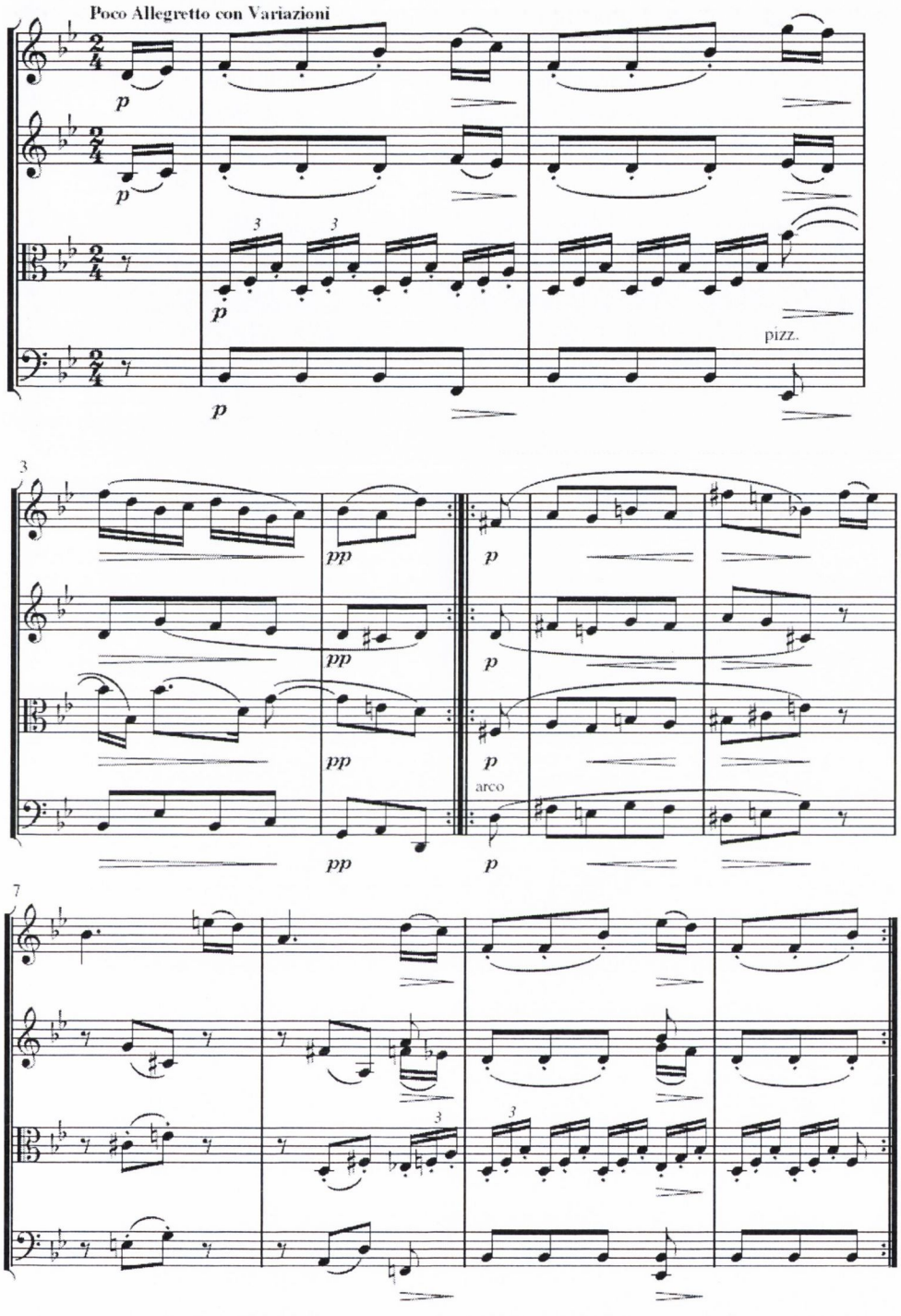
---

[338] Nicholas Marston has further argued that corresponding sets of Beethoven's six variations are closely linked by other means, so that 'in addition to the grouping 1 3 5/ 2 4 6 there arises a grouping in pairs: 1–2, 3–4, 5–6'. See Nicholas Marston, 'Analysing Variations: The Finale of Beethoven's String Quartet Op. 74', *Music Analysis* 8/3 (October 1989): 303–324 (306).

[339] 'In dem kurzen Verlaufe des Themas sind diese Empfindungen schon in gedrängter Form ausgesprochen; ein behagliches freundliches Motiv in B beginnt um schon mit seiner Fortsetztung im vierten Takte in D abzuschliessen', Deiters, Op. 67, Col. 469.

[340] 'Diese Tonart nimmt der zweite Theil auf und schlägt in gebundener Bewegung einen überraschend sehnsüchtigen Ton an, der dann mit dem überraschend schnellen Rückgange nach B-dur in das Thema und dessen freundlich friedlichen Ton zurückleitet und mit den beiden Haupttakten desselben schliesst', *Ibid.*, Col. 469.

[341] 'In kürzester Form Beginn, reiche volle Entwicklung und Abschluss, dabei in einem rhythmischen und harmonischen Ebenmaasse, wie es schöner kaum gedacht werden kann; das vermag nur der wahrhaft berufene Meister', *Ibid.*, Cols. 469–470.



Deiters continues to describe each of the variations individually. A table outlining his observations is useful in this regard.

Table 4: Op. 67, Deiters's outline for the form of the Finale of Op. 67:

	Theme	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Coda
Key	B♭	B♭	B♭	B♭	b♭	D♭	G♭	B♭	D♭	G♭ –B♭
Meter	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	6/8	6/8	2/4
Bar	1	11	18	39	52	66	81	94	111	150

In Variation 1 'the viola leads in semiquaver motion, to the *pizzicato* accompaniment of the other instruments .'[342] In Variation 2 the viola again takes the lead, after which the violin takes over the motive. The accompaniment and the whole motion is in legato figures.[343] By Variation 3 Deiters notes 'a livelier movement', where 'the first violin varies the theme in triplet motion', accompanied by chords in the remaining instruments. He observes the emphasis on the fourth quaver, which is stressed 'in a remarkably astounding way'. In the second part of this variation the other instruments take part in the triplet motion through imitation.[344]

In the fourth variation, the first of the second group of three, the tonality changes to the parallel B flat minor. The violin and cello play *unisono*, in quiet, legato passages, whose conclusion is accompanied by a 'richer harmony', with triplets in the accompaniment in the repetition at bar 57. In the **B** section of Variation 4, as Deiters hears it, the music 'gets a dreamy, longing colour of inimitable attractions'.[345] In the following two variations 'this sweet dream', which is 'sunken in itself in the wonderfully charming harmonies and the sensitive voice leading', finds 'a still more satisfied expression'.[346] He notes the D flat tonality of the fifth variation in which 'the semiquaver passages are combined with triplet motion'. This puts Deiters spontaneously in mind of one of the Beethoven variations, most likely Variation 6 in which Beethoven combines continuous quavers and triplet quavers

---

[342] 'In der ersten Variation führt die Bratsche, zu *pizzicato*-Begleitung der übrigen Instrumente, eine Sechszehntelbewegung durch', *Ibid.*, Col. 470.
[343] 'In der zweite tritt auch wieder zuerst die Bratsche selbständig auf, nach welcher dann die Geige das Motiv ünernimmt; die Begleitung und ganze Bewegung erfolgt in gebundene Figuren,' *Ibid.*, Col. 470.
[344] 'Eine lebhaftere Bewegung kommt durch die dritte Variation in das Stück, wo die erste Violine in Triolenbewegung das Thema variirt, und dir übrigen Instrumente mit Accorden, wobei in besonders frappirender Weise das vierte Achtel besonders betont wird, begleiten. Durch Imitation nehmen im zweiten Theile auch die übrigen Instrumente an der Triolenbewegung Theil,' *Ibid.*, Col. 470.
[345] 'In B-moll setzen Violine und Violincell *unisono* leise gebundene Gänge ein, deren Abschluss vollere Harmonie begleitet, und zu deren Wiederholung in der Begleitung Triolen auftreten; hier bekommt jene Stelle des zweiten Theiles eine träumerisch-sehnsüchtige Farbe von unnachahmlichem Reize,' *Ibid.*, Col. 470.
[346] 'Diese süsse, in sich versunkene Träumerei finden in den wunderbar reizenden Harmonien und den feinsinnigen Stimmführungen der beiden folgenden Variationen einen noch gesättigteren Ausdruck; Brahms ist ja Meister in der Behandlung dieses eigenthümlich bestrickenden clair-obscur', *Ibid.*, Col. 470.

simultaneously (bar 120ff).[347] Continuing with his images of reverie, he claims that in Variation No. 6 'the mind sinks still deeper in dreamy reminiscences', while also the tonality itself 'sinks to G flat'. Here, 'to the chords of the upper instruments, the cello suggests the theme *pizzicato*'.[348] In the **B** section of the variation (from bar 89) the viola takes over the *pizzicato* movement in wider intervals, with 'increased movement' in the chords. Describing the wonderfully tranquil quality of the music at this point, Deiters writes that 'finally, however, the composer completely soothes us in sweet dreams, where we forget everything around us.'[349] With this, the **B** section 'is uniformly closed'.[350]

It is the seventh variation that marks the pinnacle of the movement, and indeed of the piece as a whole. According to Deiters 'we are brought back to consciousness with a bang' as the composer 'with surprisingly fine and eloquent passages' brings back the material of the 'fresh and driving motive of the first movement for the new variation', thus reverting to compound duple time and B flat major, 'and now makes this the basis of all further development'[351]:

Example 15: Op. 67/IV, bars 94–97 (Deiters's example modified):

---

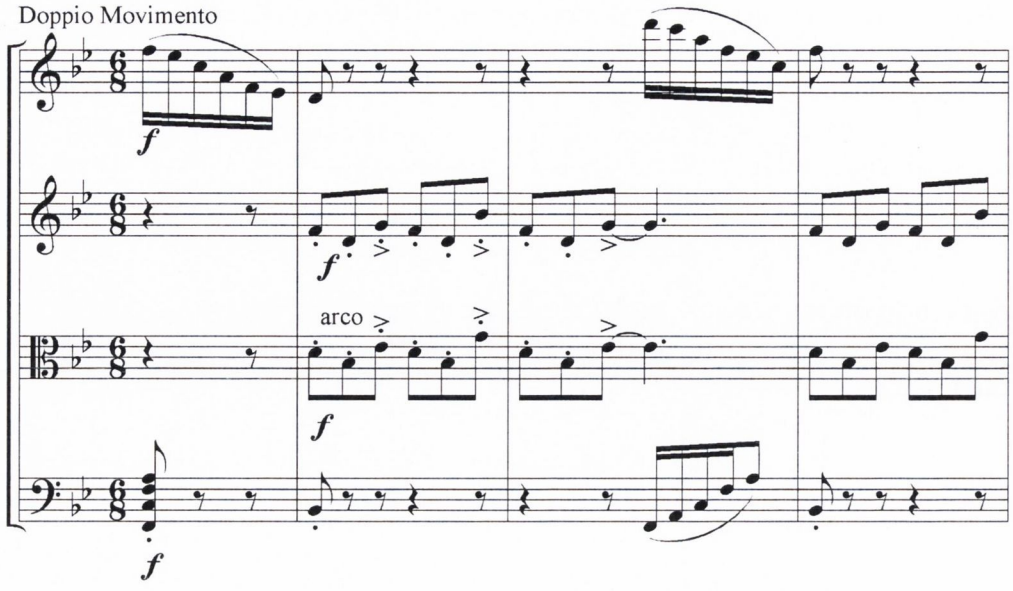
[347] 'Die fünfte geht in Des; Sechszehntelgänge werden mit Triolenbewegung verbunden – die Erinnerung an eine, der Variationen bei Beethoven steigt hier unwillkürlich auf, ohne dass von einem Anklange in den Motiven gesprochen werden könnte', *Ibid.*, Col. 470.

[348] 'Noch tiefer versinkt das Gemüth in träumerische Rückerinnerungen in der folgenden sechsten; die Tonart sinkt in Ges; zu den Accorden der oberen Instrumente deutet das Violincell *pizz.* das Thema an', *Ibid.*, Col. 470.

[349] 'Im zweiten Theile übernimmt die Bratsche die *pizzicato*-Bewegung in weiten Intervallen, die Accorde zeigen eine etwas gesteigerte Bewegung, schliesslich aber wiegt uns der Componist ganz in süsse Träumerei ein, worin wir alles um uns her vergessen', *Ibid.*, Col. 470.

[350] 'Damit ist diese Gruppe einheitlich abgeschlossen', *Ibid.*, Col. 470.

[351] 'Mit einem Schlage werden wir wieder zur Besinnung, zu frischem Aufraffen gebracht, und mit einem überraschend feinen und sprechenden Zuge bewirkt dies der Componist dadurch, dass er das frische und treibende Anfangsmotiv des ersten Satzes als Motiv zu der neuen Variation verwendet und nun zur Grundlage aller ferneren Entwicklung macht', *Ibid.*, Cols. 470–471.



It is here that Deiters understands the work to have reached its structural and expressive peak. He exclaims, 'thus enters the poetic idea of the whole, as far as it allows itself to be captured in words.' Revelling in the catharsis he experiences through the work he continues that 'we win the feeling of an attained result, of full satisfaction' a feeling that is based on 'an inner harmony and peace'.[352] This harmony and peace is that which was denied in the first movement. It is at this point that we can understand the statement he made about the relationship between simple and compound duple time being 'one of the dictates of real genius',[353] as we now experience the 'inner truth and refinement of motivation'.[354] For the remainder, 'the composer leads us through small, certainly no longer serious difficulties'.[355]

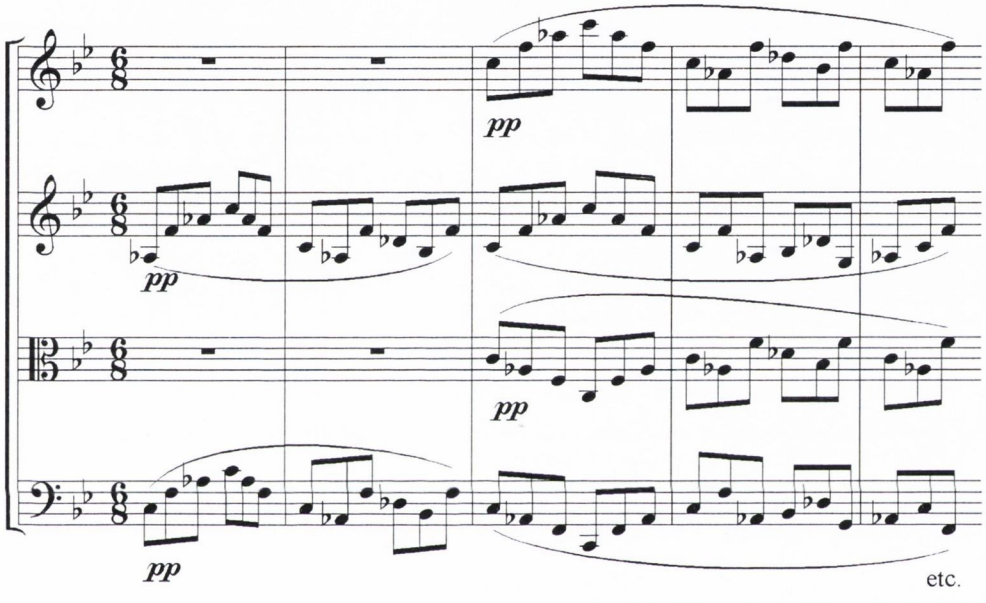
Moving straight on to the eighth variation (beginning in bar 111) 'the memory of the contents of the first movement allow the gloomier, legato idioms again to emerge without clouding the mind more deeply.'[356] These legato idioms make their reappearance in the **B** section of variation 8 at bar 123. It will be remembered that at the initial appearance at bar 50

---

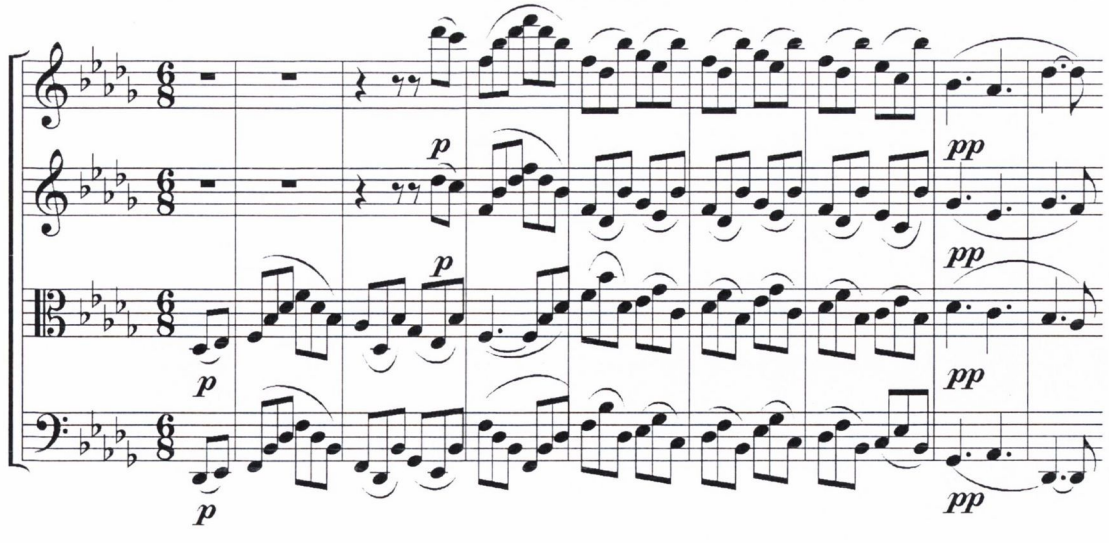
[352] 'So tritt die poetische Idee des Ganzen, soweit sie sich in Worte fassen lässt, in die Erscheinung, und wir gewinnen das Gefühl eines erlangten Resultates, voller Befriedigung, in eifrigem, muthigem Wollen auf dem Grunde innerer Harmonie und Ruhe', *Ibid.*, Col. 471.
[353] ' ... einer der Züge des echten Genius ...', *Ibid.*, Col. 466.
[354] ' ... innere Wahrheit und Feinheit der Motivirung ...', *Ibid.*, Col. 466.
[355] 'Noch führt uns der Componist durch kleine, nun freilich nicht mehr ernstliche Schwierigkeiten', *Ibid.*, Col. 471.
[356] 'Die Erinnerung an den Inhalt des ersten Satzes lässt auch die trüberen gebundenen Wendungen wieder auftauchen (Variation 8), ohne jedoch das Gemüth tiefer zu trüben', *Ibid.*, Col. 471

in the exposition of the first movement Deiters commented that it is 'as though it expected to find something still not identified'.[357] Thus, here, the expressive potential of that which was not fulfilled in the exposition of the first movement finds a more powerful expression in the culmination of the work. See example 16 for the initial appearance of this material, and example 17 for the reappearance in Variation 8:

Example 16: Op. 67/I, bars 50–54 (my example, not Deiters's):



Example 17: Op. 67/IV, bars 122–29 (my example, not Deiters's):

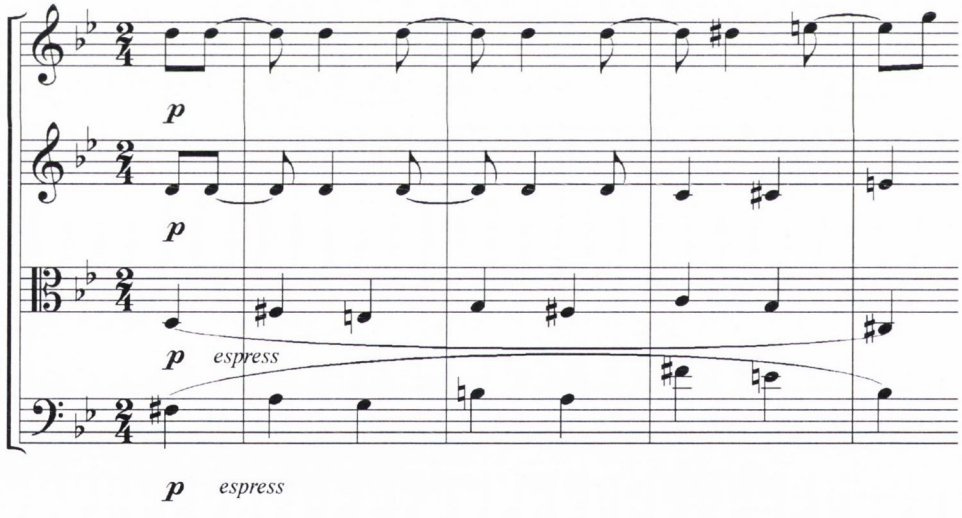


Herewith we encounter a deceptive cadence (*Trugschlusse*). The cadence at the first time bars 148–49 was a perfect cadence in B♭ . In the second time bar we are brought to the wrong

[357] ' ... wie wenn sie noch etwas nicht Gefundenes erwarteten ... ', *Ibid.*, Col. 466.

mode by a deceptive cadence on G♭ 7, which results in the coda beginning in G flat major at bar 150. The variation theme rises again in small sections, striving powerfully upwards, and the main tonality (B flat major) arrives again at bar 161, elevated to a peak by the triplet motion. Everything strives onward in a 'more secure, conscious way'.[358] The music stops at bar 191. At this point Deiters expects 'the short expression of longing desire' from the **B** section of the initial variation (bars 5–6) to be heard, but rather the violin issues forth in a 'broad, aimless' manner, quietly suggesting the main motive.[359] It is at bar 198 with the upper string instruments playing in syncopation, that the viola and cello now allow the **B** section of the variation theme to sound quietly, in augmented rhythm to compensate for the Doppio Movimento that was initiated in Variation 7:[360]

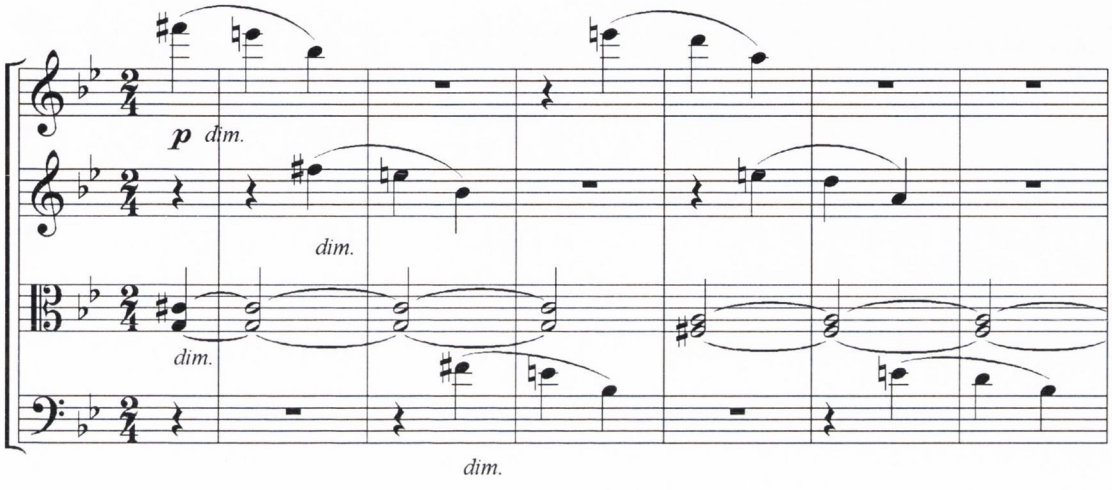
Example 18: Op. 67/IV, bars 198–202 (Deiters's example modified):



[358] 'Auf einem Trugschlusse in Ges erhebt sich leise das Variationenmotiv in kleinen Absätzen wieder, und dann wird in mächtiger Steigung bis zur höchsten Höhe, gehoben durch die Triolenbewegung, die Haupttonart wieder erreicht und alles strebt nun in sicherer bewussten Weise, in vollem Tone dem Abschlusse zu', *Ibid.*, Col. 471.
[359] 'Noch einmal lässt der Tondichter Halt machen; der kurze Ausdruck sehnsüchtigen Verlangens im zweiten Theile des Themas soll auch hier noch einmal voll und ganz ausklingen', *Ibid.*, Col. 471.
[360] 'Noch einmal ergeht sich die Violine in weiten, ziellosen Gängen, zu welchen das Hauptmotiv nur leise angedeutet wird; dann bleibt sie in synkopirter Bewegung auf einem Tone, und die tieferen Instrumente lassen das leise erklingen', *Ibid.*, Col. 471.

The violin fades playing in syncopated rhythm. Each of the instruments subsequently accepts the conclusion, allowing the second part of the theme to fade in a 'thoughtful and dissolved rhythm'[361]:

Example 19: Op. 67/IV, bars 206–212 (Deiters's example modified):



But with that it is now forgotten, allowing the **A** section of the variation theme to emerge in bar 214, accompanied by the earlier triplets, which lead shortly and definitely to a conclusion.[362]

Deiters's observations on Brahms's thematic development and harmonic language are perceptive and subtle. Moreover, he understands Brahms to actively further the course of Austro-Germanic music, recognizing the 'spirit of the great past' to be alive in his compositions.[363] His discussion of individual aspects of Brahms's works—the development of motives, the thematic development, and the harmonic language—feeds back into a holistic view of the works that allows the reader, along with Deiters, to witness the musical logic unfold. Thus his discussion of Op. 34/I clearly charts the trajectory of the whole movement and where he considers the work to reach its highest peak. Likewise his discussion of Op. 25/I allows us to understand how the logic of this movement is due to the fact (and not despite the

[361] 'Die Violine giebt es synkopirt wieder und dann verklingt, nachdenklich gleichsam und in aufgelöstem Rhythmus der Schluss, indem ihn die Instrumente nacheinander aufnehmen,' *Ibid.*, Col. 471.
[362] 'Aber damit ist er auch vergessen, und schnell wird das Thema der Variationen wieder aufgenommen, von den Triolen des früheren begleitet, und führt kurz und bestimmt zum Abschlusse', *Ibid.*, Col. 471.
[363] Deiters, Op. 34, 135.

fact) that Brahms continually returns to the opening theme. Whilst the disagreement between Dahlhaus and Frisch on whether this movement exemplifies the concept of developing variation does not invalidate the concept itself, a reading of Deiters's review of the work allows us to somehow reconcile this disagreement. Furthermore, his discussion of Op. 67 is the earliest (and one of very few) discussions to grapple with this work, and provide a written account of how the motives develop out of earlier motives, this time not only within a single movement but across an entire work. Therefore, Deiters's reviews of the works of Brahms are an integral part of the critical reception of Brahms's music. Moreover, in his ability to uncover the underlying motivic unity in Brahms's works, he anticipates Schoenberg's view of Brahms, which would gain great critical currency in the later twentieth century.

Selmar Bagge

The Neue Folge, or new series, of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* was founded in 1863 by Breitkopf und Härtel, who wished to give new life to the journal that had been formerly active until 1848. The aim was to publish articles on the music of contemporary composers without taking part in the polemics raging at mid-century. In its inaugural edition the journal claimed that, as in former times, it would be 'thoroughly independent, in no way personal or interested in partisanship.'[364] In 1866 the journal was taken over by the publishing house J.M. Rieterman-Biedermann, with the slightly altered name *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, and in 1869 reverted to its original title. The journal continued to be published by this company until its disbandment in 1882. The editorial seat was initially occupied by Selmar Bagge, from 1863 to 1868. At the end of October 1868 it was passed to Friedrich Chrysander, following a number of shorter appointments of Arrey von Dommer and Robert Eitner. Chrysander continued to edit the journal until the publication of the last issue in 1882.

---

[364] 'An unsere Leser,' *Allgemeine Musikalische Zeitung, Neue Folge,* I, 1863. Quoted in Imogen Fellinger, 'Das Brahms-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung,' in *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik,* Heinz Becker, ed. (Regensburg: Bosse, 1965), 27–54.

Unlike Deiters and Schubring, Selmar Bagge (1823–1896) was a critic whose background was steeped in experience as a musician. Having studied at the Prague Conservatory, and with Simon Sechter in Vienna, in 1851 he was appointed lecturer in composition at the Vienna Conservatory, and in 1854 appointed organist at Gumpendorf near Vienna. His career as a critic involved editing and contributing articles to the *Deutsche Musikzeitung*, and from 1863 to 1868 editing the *Allgemeine musikalische Zeitung* to which he also contributed articles. He left this position in 1868 to take up a post as director of the *Musikhochschule* in Basel.[365] Among the works of Brahms that Bagge reviewed are the Serenade No. 2 in A Major, Op. 16,[366] Handel Variations, op. 24,[367] Two Motets Op. 29, *Geistliches Lied*, Op. 30, and 3 Quartets for Soprano, Op. 31,[368] Cello Sonata No. 1, Op. 38, and the Horn Trio, Op. 40,[369] and the Waltzes, Op. 39.[370]

Horstmann considers Bagge to belong to a group of reviewers who ignored the progressive character of some of Brahms's music by rigidly adhering to a classical music tradition, thereby contributing to the hardening relationship between traditional and progressive thought.[371] Such an acceptance at face value of the polarities that marked the musical-aesthetic debates at mid-century does not do justice to the intricacies of Bagge's argument, and tacitly supports the view that the more traditional aspects of Brahms's music were contrary to the notion of progress. Bagge, however, did not consider Brahms to be non-

---

[365] For discussions of Bagge's musical background see Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption,* 304, and Hugo Riemann, *Musilexikon* (Leipzig, 1900), 68.

[366] Bagge, 'Recensionen. Johannes Brahms: Serenade in A-dur (Blasinstrumente, Violen, Violoncelle und Bässe) Op. 16', *Deutsche Musikzeitung* 2/6 (9 February 1861): 42–44.

[367] Bagge, 'Recensionen. Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Handel für das Pianoforte, Op. 24 …', *Deutsche Musikzeitung* 3/41 (11 October 1862): 323–25.

[368] Bagge, 'Recensionen. Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms.' *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 2/34 (24 August 1864): cols. 573–77.

[369] Bagge, 'Recensionen. Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms,' *Leipziger Allgemeine musilkalische Zeitung* 21/2 (2 January 1867): 4–6; 2/2 (9 January 1867): 15–17; and 2/3 (16 January 1867): 24–25.

[370] Bagge, 'Recensionen. Vierhändige Walzer von Johannes Brahms, Op. 39', *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 1/37 (12 September 1866): 293–96.

[371] 'Er gehört damit einer Rezensentengruppe an, die durch vehementes Engagement für die Bewahrung der klassischen Musiktradition den progressiven Charakter mancher Brahms'scher Komposition außer acht ließ und zu einer Verhartung des Verhältnisses zwischen Traditionalisten und fortschrittlich Denkenden beitrug', Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption,* 309–10.

progressive. While he adheres to classical formal structures in his analysis of Brahms's music, it is the innovative and highly original manner in which Brahms uses these older forms that he highlights as the 'modern' aspects of his works. Bagge quite intentionally avoids the predicate 'progressive' in his discussions of Brahms, as though he considers the term to be tainted by its association with the *Neudeutsche Schule* who had hijacked this predicate as one of their numerous banners. And while Bagge seems willing to allow them the term 'progressive', he adamantly defends Brahms's right to all that the term implies. His cynical use of quotation marks in the following assessment of Brahms's success up to 1863 is telling in this regard:

> Brahms's past success, actually modest with the greater public, is not be underestimated, because it is not the worst musicians and friends of music who are interested in him – namely those who require a poetic content of music, and apart from the immeasurably high worth of the master, have retained a sense and understanding for the efforts of the present. And if they do not believe in a particular 'progress', nonetheless they believe in a possible enriching of the art through an artistic nature that is actually organised.'[372]

Thus, Bagge seeks to assert the innovative aspects of Brahms's music in the face of such 'progress'. The terms 'independent', 'modern', and 'new' are alternatives to 'progress' in Bagge's writings. His musical preferences are for composers whose works exemplify an organic approach to music. Thematic construction is paramount for Bagge, and he reveres artists who give new life to the older forms. His concern is to support 'independent thinkers, artists aware of the achievements of the past'.[373] Thus he writes in this same review that Brahms's music stimulates and attracts us, as it does 'not move on well-trodden ways, rather it appears to be the fruit of a sufficiently independent spirit.'[374] In the 1864 review of the

---

[372] 'Brahms' bisherige Erfolg, an sich bei den grössern Publikum gering, dürfen dennoch nicht unterschätzt werden, denn es sind nicht die schlechtesten Musiker und Musikerfreunde, da sich für ihn interessiren, diejenigen nämlich, welche von der Musik poetischen Gehalt verlangen und neben der vollsten Ueberzeugung über den unermesslich hohen Werth der Meister, Sinn und Verstandniss für die Bestrebungen der Gegenwart bewahrt haben, und, wenn auch nicht an sonderliche "Fortschritte" doch an eine mögliche Bereicherung der Kunst durch eigenthümlich organisirte Künstlernaturen glauben.' Bagge, 'Johannes Brahms', Col. 462.

[373] Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption*, 304.

[374] 'Anregend, anziehend wirkt Brahms' Musik auf uns, da sie sich nicht auf breitgetretenen Wegen bewegt, sondern als die Frucht eines hinlänglich selbständigen Geistes erscheint', Bagge, 'Johannes Brahms', Col. 462.

Geistliches Lied, Bagge claims 'it is always pleasant to see how a thoroughly modern talent such as Brahms moves with such skill in the difficult forms of an earlier period'.[375]

It was under Bagge's editorship that the *Allgemeine musikalische Zeitung* had claimed not to be interested in partisanship. Bagge expressed a wish to redress the neglect in the area of music, and to give the readers of the journal a new confidence through a rigid non-partisanship. It seems that Bagge's concern (much like that of Schoenberg in 1933) was to level the playing field, and accord to Brahms the recognition he felt had been denied to him, as the musicians of the future were claiming sole rights to the notion of progress. Nevertheless it is difficult to view Bagge's writings in a non-partisan light. The 1863 review titled 'Johannes Brahms' categorises the musical production of his contemporaries in three main groups. This categorisation is a sorry indictment of the contemporary music scene, both in terms of compositions and critical writings. Of the three groups, the first produces an over abundance of mediocrity which he considers the critics elevate as high art. The second group is morally reprehensible, intoxicating the public by faking eternal inebriation and enthusiasm. It is only the third group that Bagge considers to give rise to real hope. These groups merit a closer inspection.

The music of the first group is devoid of 'strong stimulating and attractive characteristics'. While these works have a completely decent structure, they offer little that is new, and for this reason 'they will remain unnoticed, and form an encumbrance for art' and 'an abundance of waste for the publisher'.[376] Furthermore, Bagge holds contemporary critics responsible for the saturation of such mediocrity in music circles. The 'ability to differentiate the elevated from the mediocre' he claims, 'was only weakened by the behaviour of criticism

---

[375] 'Auch bleibt es immer sehr erfreulich zu sehen, wie ein so durchaus modernes Talent wie Brahms sich mit so viel Gewandbewegt.' Bagge, 'Recensionen. Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms', Col. 576.

[376] 'Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die gesammte Production der gegenwart, so kann es bei der erstaunlichen Ausdehnung, welche sie gewonnen, nicht überraschen, dass die übergrosse Merhzahl derselben der kräftig anregenden und anziehenden Eigenschaften entbehrt: er sind darunter Sachen von ganz anständiger Factur, die aber so wenig des Neuen bieten, dass sie unbeachtet liegen bleiben und nur einen Ballast für die Kunst, für die Verleger aber reichliche Maculatur bilden.', Bagge, 'Johannes Brahms', Col. 461–462.

rather than strengthened' by it.[377] The pervasiveness of the mediocre above high and important works leads to 'a listlessness of judgement'. Deploring musical circles in which 'everything is extolled as beautiful and accepted as such', he goes so far as to claim that music criticism in larger cities is 'lazy and saleable.'[378]

Art, for Bagge, requires above all the highest spirituality. He privileges organic construction and thematic development as a means to moral edification.

The second group of composers that he outlines falls short in this regard, and hence this is an area of art by which he feels repelled due to the 'lack of moral harmony'.[379] He considers these works to 'lack dignity'. It is regrettable to Bagge that it lies outside the critic's jurisdiction to draw a connection between such works of art and the artists who produce them, in other words to make moral judgements on the characters themselves and not only the music. He goes so far as to say that such productions, that are full of 'superficially sentimental melodies or dance rhythms', do not come from an 'ennobled and honourable feeling and fantasy'.[380]

That this moral indictment is made against the composers of the *Neudeutsche Schule* is apparent from Bagge's musical 'confession' written a year later, where Wagner and Berlioz, and in equal measure their supporters and emulators, are held up as representatives.[381] Bagge

---

[377] 'In den eigentlichen Musikkreisen aber würde jene Fähigkeit, das Höhere von dem Mittelmässigen zu unterschieden, durch das Gebahren der Kritik nur abgeschwächt, statt gestärkt.' Bagge, 'Johannes Brahms', Col. 462.

[378] 'Man betrachte in dieser Hinsicht gewisse Dilettantenkreise, wo die Wuth zu musiceren so weit geht, dass es schliesslich einerlei ist, als des Hohen und Bedeutenden, so entsteht eine Schlaffheit des Urtheils, durch welche die Musik ihrer höheren sittlichen Wirkung nicht selten gänzlich verlustig geht. Man betrachte ferner die Musikzustände in grossen Städten, wo eine faule und feile Kritik seit Jahren wirthschaftete. Es ist erstaunlich, was da Alles als schön gepriessen und hingenommen wird.' *Ibid.*, Col. 462.

[379] 'Eine andere Gruppe von Musikwerken vermöchte wohl durch einige bedeutende Züge fesseln. Aber man fühlt sich von dem Mangel an sittlicher Harmonie im Ganzen des betreffenden Kunstwerkes, oder dieser Gattung überhaupt, abgestossen.' *Ibid.*, Col. 462.

[380] 'In welchem Falls sich unsere sittlich-harmonische Natur bedroht und verletzt fühlt, das lässt sich hier nur andeutungsweise sagen. Es ist der Fall, wenn dem Werke Würde zu fehlen scheinen, indem er sich in Kunstgattungen, die von vorneweg die höchste Geistigkeit erfordern, in oberflächlich sentimentalen Melodien oder Tanzrhythmen, oder auch in einem wüsten Tongewirre mit Vorliebe bewegt, welches, indem es uns mit Grauen erfüllt, zugleich beweist, dass das Werk nicht aus geadelter, geläuterter Empfindung und Phantasie hervorgegangen ist.' *Ibid.*, Col. 463.

[381] Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption,* 306.

continues that an over-emphasis on dramatisation amounts to hypocrisy.[382] He maintains that 'the artist who is honest with the world is also a supporter of truth in and of his art. Where he is not this his art will remain fruitless.'[383] Hence the difficulty of seeing Bagge's judgements through non-partisan eyes, all the more so in light of the caustic attacks he makes on the characters of composers who do not subscribe to his musical ideals. In his musical 'Glaubensbekenntnis' of 1864 Bagge claims that 'that which is to last and have a future must be based on harmony, thus on consonance'.[384] Referring to the advocates of the 'future-thought', and striking at the heart of a Hegelian line of defence for such works, in what seems an undeniably polemical manner, Bagge writes that 'music that is devoid of strength, wealth, and order, is neither a reverberation of the real *Zeitgeist*, nor has it to wait for the approval of the future.'[385]

A third group, the only one 'to give real hope', is naturally considered by Bagge to be small. They are still in the developmental epoch, and therefore need to be handled with care. The lack of writings on them in the 'Neue Folge' is due to the fact that since the discontinuation of the *Deutsche Musikzeitung* and the founding of the 'Neue Folge', very little has been published by this third group. Bagge counts Johannes Brahms among them.

With regard to Brahms's thematic work, Bagge knows no second among the younger composers of the present who is comparable in this regard. Terms allied with the nineteenth-century discourse of organicism in music are *notwendig* and *notwendigkeit*—that which comes about in the music as a matter if inner necessity. Thus In the work of the majority of young contemporary composers, he writes, 'the individual tones of a theme appear as a complex in order to maintain figures, they do not stand in their place with necessity (*Notwendigkeit*), no

---

[382] Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms Rezeption,* 306.
[383] 'Der Künstler, der es mit der Welt ehrlich meint, wird auch in seiner Kunst ein Anhänger der Wahrheit sein und umgekehrt. Wo er das nicht ist, wird seine Kunst unfruchtbar bleiben.' Bagge, 'Über die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst', *Allgemeine musikalische Zeitung* 2/4 (1864): 57–61 (61).
[384] Bagge, 'Über dei Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst', 61.
[385] 'Musik … die der Kraft, Fülle und Ordnung entbehrt ist weder ein Widerhall des echten Zeitgeistes, noch hat sie die Billigung der Zukunft zu erwarten'. Bagge, 'Über die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst', 61.

actual melody full of character is produced.'[386] With some of Brahms's works, on the other hand, he could claim that 'as with our exemplary masters, each note is melodically and rhythmically important and necessary (*notwendig*) in its place, if not the whole character of the theme is altered.'[387] The significance that Bagge places on thematic work in a composition is 'so fundamental that it seems to us to be the criterion for real talent.'[388] Not only should each note stand with importance in its place, but 'in the further execution it should seem to the listener as though everything must be as it is.'[389] It is in this respect that Bagge considers Brahms's works, by July 1863, not yet to have attained perfection. He sees the strength that is latent within Brahms's themes to be temporarily insufficient for the whole work of art. He regards Brahms's larger works composed by 1863—the Serenades and Sextets—to be works in which not all movements are of the same worth. While some of Brahms's movements give an indication of such talent, this is inconsistent. Brahms has not yet reached a place in his art where, like the exemplary masters, he is irreproachable, and the musical content, from beginning to end, forms a steady increase.[390] (In this respect, there are parallels between Bagge's early judgement of Brahms, and that of Richard Pohl as discussed in Chapter 1.)

In his capacity as editor of the *Allgemeine musikalische Zeitung* on more than one occasion Bagge added disclaimers to Deiters's discussions of Brahms, claiming that while he was happy to allow his colleague to publish his articles, he was not in agreement with the

---

[386] 'Sogleich wird auffallen, dass dort in den meisten Fällen die einzelnen Töne eines Themas nur zusammengesetzt erscheinen, um Figuren zu erhalten, es steht nicht jeder mit Nothwendigkeit an seinem Platze, daher keine eigentliche charaktervolle Melodie zu Stande kommt, sondern eine phrasenhafte Tournure, die keinen Eindruck macht.' Bagge, 'Johannes Brahms', Col. 466.

[387] 'In Brahms' Melodik dagegen ist, wie bei unseren vorbildlichen Meistern, jeder Ton melodisch und rhythmisch wichtig und an seinem Platze nothwendig, wofern nicht der ganze Charakter des Themas sich verändern soll.' *Ibid.*, Col. 466.

[388] 'Wir halten diesen Punkt fur so wesentlich, dass er uns geradezu das Criterium wirklichen Talents zu sein scheint.' *Ibid.*, Col. 466.

[389] 'Nicht blos im Thema muss jede Note mit Nothwendigkeit an ihrem Platze stehen, auch in der weiteren Ausführung soll es dem Hörer scheinen, als müsse Alles so sein', *Ibid.*, Col. 466.

[390] 'Hier ist nun der Punkt, wo Brahms noch nicht zur Vollendung durchgedrungen ist. Die Kraft, die sich in seinen Themen zeigt, scheint vorläufig noch nicht fürs Ganze eines Kunstwerkes auszureichen. Weder sind in seinen grösseren, umfangreicheren Werken, wie in den Serenaden, dem Sextett u.s.w. (von den ersten Sonate u.s.w. sprechen wir nicht, weil dort des Unausgehorenen allzuviel vorhanden), alle Sätze von annahernd gleichem Werth, noch sind selbst die besten Sätze unseres Componisten immer formell untadelhaft gebildet und der musikalische Inhalt von Anfang bis zu Ende in stetiger Steigerung', *Ibid.*, Col. 466.

judgements made therein. One such case is the review of Brahms Piano Quartet in G minor published by Deiters in 1865.[391] The disparity between Deiters's and Bagge's estimation of Op. 25 is evidenced more clearly by examining Bagge's own review of the Viennese premiere of the work by the Hellmesberger Quartet at the *Gesellschaft der Musikfreunde* on 16 November 1862, where the composer was pianist. Here he expresses the wish that Brahms would have chosen a work other than this for his Viennese debut, claiming it is not the most advantageous introduction of his musical talent to the Viennese public. Of the thematic material in the first movement he writes 'the melodic invention is not significant, the style of the whole monotonous. The four instruments are almost incessantly busy, not the nature of chamber music according to which they are strictly individualised, rather serving only the sound effect'.[392]

By 1867, however, in his review of the Cello Sonata, Op. 38, Bagge shows more confidence in Brahms's thematic work.[393] In his discussion of how the individual parts of a work relate to the larger form, Bagge claims that the musical work should come 'from the wealth of relations of the individual parts to the whole, from that which is organic in the construction and at the same time in the growth, all the more so when the musical work develops itself before our very ears, not stands at once clearly before us.'[394] Bagge argues that the ability to amuse with mere sensuous sounds 'presupposes no special capacity.' The ability

---

[391] Bagge's footnote reads 'We gladly allow one of our principal colleagues a word to express his opinion on Brahms, in general and in particular, without editorial interference. We note, however, that for the present we cannot whole-heartedly agree with him.'. The original: 'Wir lassen gerne einem unserer Hauptmitarbeiter das Wort, um ohne redactionelle Eingriffe seine Ansichten über Brahms' Schaffen im Allgemeinen und Besondern auszusprechen; bemerken jedoch, dass wir vorläufig nicht überall aus vollem Herzen beizustimmen vermögen', Bagge's editorial remark in Deiters, 'Kammermusik. Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 25', Col. 182.

[392] 'Sollen wir aufrichtig sein – und Herr Brahms wird uns das umso lieber gestatten, als diese Bl. sein Talent allezeit mit großer Achtung behandelt haben – so müssen wir gestehen, daß wir wünschten, er hätte zu einem ersten Debut lieber ein anderes Werk gewählt als gerade dieses. Die vier Instrumente sind fast fortwährend beschäftigt, nicht dem Wesen der Kammermusik gemäß streng individualisirt, sondern nur der Klangwirkung dienend.' Bagge, *Deutsche Musikzeitung* 3 (1862), 375

[393] Selmar Bagge, 'Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (2 January 1867): 4–6 (4).

[394] 'In aller Musik, die als solche für sich werken, interessiren und auf die Dauer gefallen soll, die nicht blos bestimmt der Beziehungen des einzelnen zum ganzen an, auf das organische des Baues und gleichsam des Wachsthums; umsomehr, als das Musikwerk in der That sich vor unsern Ohren aufbaut, nicht auf einmal übersichtlich vor uns steht', *Ibid.*, 4.

to compose interesting, spiritual music, on the other hand, 'presupposes something that not everybody has—namely the ability to understand the tones in their individuality or in their immediate combination, then however to understand their common bond in the process of the piece; in other words to pursue their development from the seed or the few related seeds.'[395] The secret of the masters, he claims, apart from their fine sense of form, lies in the originality of their particular nature, their original ideas, mainly in their strength.'[396] Such thematic work must 'seem as though it has arisen freely and unintentionally from the fantasy if it is to be proven to be genuine, and not just to make a claim to understanding, rather to offer continual nourishment for the sense of beauty.'[397]

Bagge considers a further secret of the master to lie in the art of diverse building of periods. 'The sense of beauty', he writes, 'demands a wealth of shorter and longer periods with larger forms, and in these a great flow that grips the listener and holds them to the end of the piece.'[398] He defends his 'long held opinion', that if Brahms is to be considered a master, he must apply himself to these points. He refers to those 'who only experiment in music but do not possess the strength of diverse invention, the art of thematic work, or sufficient strength for longer pieces', characteristics that Bagge considers 'most important for instrumental music'.[399]

---

[395] 'Am blossen sinnlichen Wohllaut sich zu ergötzen, setzt keine besondere Capacität voraus: das interessante geistvolle Musikwerk aber setzt in der That etwas voraus, was nicht jedem gegeben ist, nämlich die Fähigkeit, die Töne im einzelnen oder in ihrer augenblicklichen Zusammenwirkung aufzufassen, dann aber ihre Zusammgehörigkeit im Verlauf des Stücks zu verstehen; mit andern Worten: die Entwicklung aus dem Keim oder wenigen verwandten Keimen zu verfolgen.' *Ibid.*, 4.

[396] 'Das Geheimniss der Meister und das immer grösseren Wellenkreises, den sie schlagen, liegt, ausser in ihrem feinen Formensinn, der Originalität ihres besonderen Wesens, ihrer originellen Gedanken, hauptsächlich in jener Kraft: aus wenigem immer herrlicheres hervorgehen zu machen, mit bekannten Worten: in ihrer Kunst der thematischen Arbeit – die aber freilich etwas anderes ist als jene mechanische Künstelei, die nicht selten für obige Kunst ausgegeben wird.', '*Ibid.*, 4.

[397] 'Frei und absichtslos muss sie, wenn sie sich als echt erweisen will, aus der Phantasie entsprungen scheinen, und nicht blos den Verstand in Anspruch nehmen, sondern zugleich dem Schönheitssinn fortwährend neue Nahrung bieten.' Bagge, *Ibid.*, 4.

[398] 'Ein weiteres Geheimniss der Meister liegt in ihrer Kunst des mannigfaltigen Periodenbaues. Der Schönheitssinn fordert bei grösseren Formen einen Reichthum von kürzeren und längeren Perioden, und in diesen einen grossen Zug, der den Hörer fesselt und festhält bis ans Ende des Stücks.' *Ibid.*, 4.

[399] 'Obiger Satz ist uns wieder einmal recht klar geworden durch das Stück, das wir eben recensiren wollen, und hat es unsere Theilnahme eben desshalb in immer höherem Grad in Anspruch genommen. Wir sind dadurch in der längst gehegten Ansicht bestärkt worden, dass Brahms gerade in diesem Punkte als Meister gelten muss, gegenüber so vielen, die nur musikalisch experimentiren, aber weder mannigfache Erfindungskraft, noch die

In his review of the Sonata for Cello and Piano, Op. 38, Bagge considers Brahms to have reached a point in his artistic progress where he meets the requirements to be a master, as evidenced in particular in Bagge's discussion of the first movement, Allegro non troppo, E minor, 4/4. He examines the movement in relation to its 'modulatory, architectonic construction.' He considers it to be a work with 'every desired diversity in periodic structure', a work that 'rejects 8 to 8 bar purity', and rather 'allows a never faltering whole to appear with freedom and great passages'. He considers Brahms's music to 'exhibit economy, where the effect of a special increase is experienced, to allow the mainly large places to appear through simple preparation of periodically closed forms.'[400]

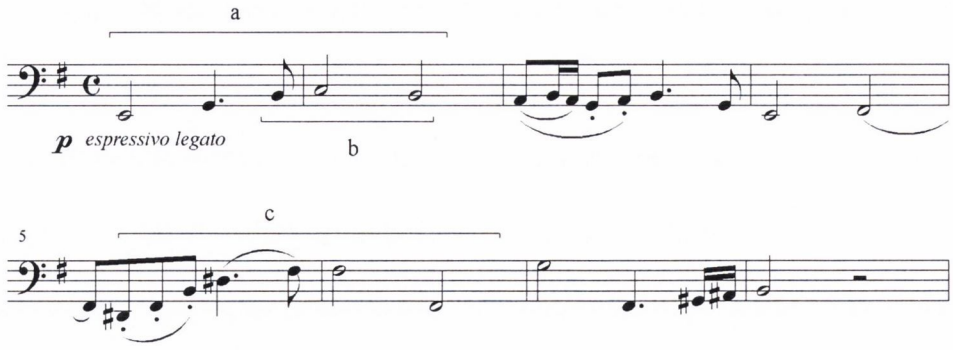
Bagge's discussion of Brahms Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38

Bagge's analysis of Op. 38 is not as thorough, nor indeed as eloquent, as Deiters's reviews. Nonetheless it serves the purpose of outlining how the movement develops from the motivic kernels contained in the first theme. He outlines Brahms's first subject of 8 bars which begins in E minor and ends in what he refers to as B minor-major, played by the cello, and accompanied on the piano by syncopated chords. He points to 3 motifs, a, b, and c, which are to have far reaching implications for the movement:

Example 20: Brahms Sonata for Piano and Cello in E minor, Op. 38/I, bars 1–8:

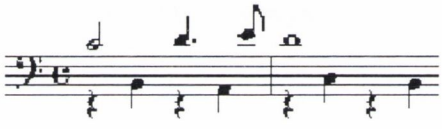
Kunst thematischer Arbeit, noch genügende Kraft für längere Musikstücke besitzen – Eigenschaften, die für Instrumentalmusik die allerwichtigsten sind. Mag man dann bei Brahms immerhin über Schroffheiten und Härten klagen – die wir selbst nicht abläugnen -, mag es immerhin sein, dass der Kreis derer, die seine Musik zu würdigen wissen, gegenüber dem Publicum der anerkannt "classischen" Meister noch ein kleiner ist – er muss immer grösser werden vermöge der Erfahrung, dass das innerlich tüchtige allmälig zum Sieg gelangt!' Bagge, op. 38, 4.

[400] 'Hieraus ergiebt sich für uns jene erwünschte Mannigfaltigkeit der periodischen Gestaltung, die es eben verschmäht 8 Takte an 8 Takte zu reihn, sondern mit Freiheit und mit grossen Zügen ein nirgend stockendes Ganzes zur Erscheinung kommen lässt, und namentlich jene Oekonomie aufweist, die die hauptsächlich grossen Stellen, wo der Affect, eine besondere Steigerung erfährt, durch einfache periodisch geschlossene Formen vorbreitet erscheinen lässt.', *Ibid.*, 5.



Drawing attention to the irregularity of the phrase structure, Bagge notes the consequent of 12 bars that ensues [bars 9–20], going from G major to B major.[401] The figure in the cello in bar 9–10 is understood to be a translation of the rhythm in the first two bars (example 20, bars 1–2):

Example 21: Op. 38/I, bars 9–10:

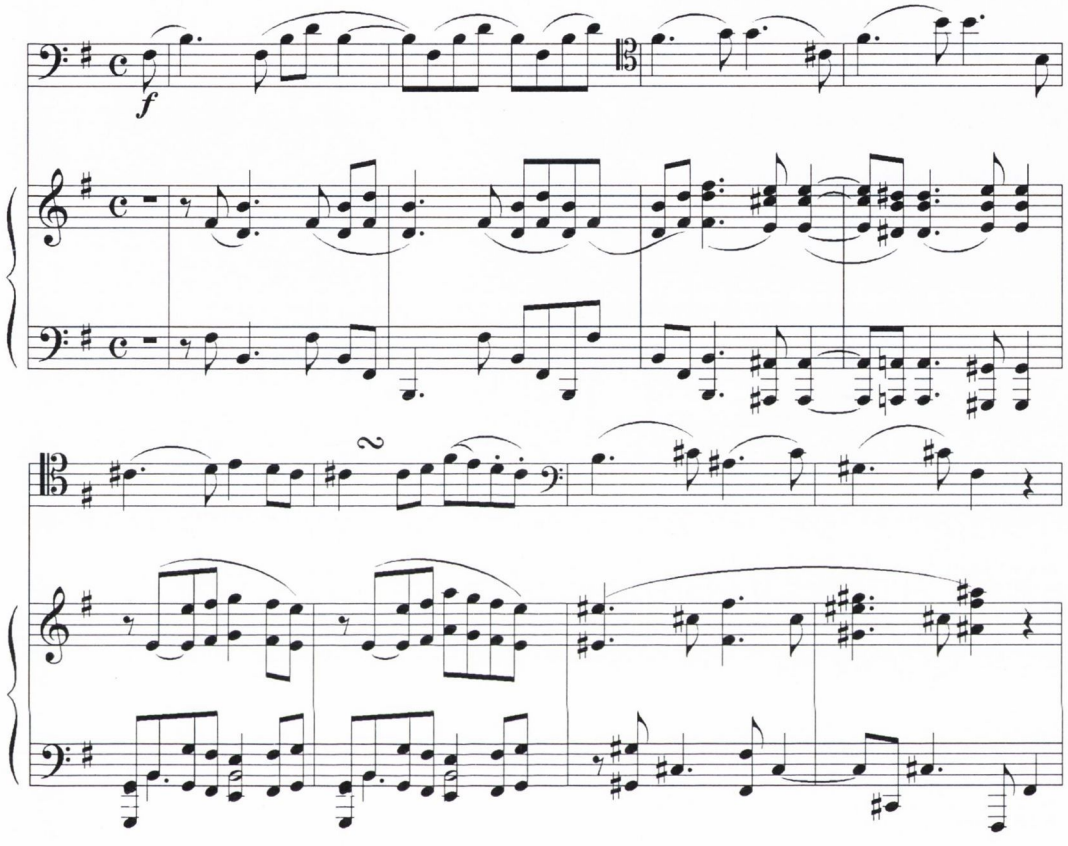


From this Brahms builds 'new and yet rhythmically related material' forming the transition to the theme now played in the piano. [402] Here again this theme appears in E minor with a new continuation – now a 13 bar phrase [bars 21–33].[403] He further notes how motif c from the start of bar 5 is taken up again [bar 25], and firmly held until the next E minor cadence [bar 33].[404] The theme is next heard in the cello in C major [bar 34], once more 'with a new continuation of the phrase, and an independent triplet-quaver accompaniment on the piano'. This 20 bar section is understood as a connection to bar 55 which 'establishes itself on F sharp

[401] 'Ein von G –dur ausgehender, zur Dominante der Haupttonart führender Nachsatz von 12 Takten knüpft sich daran', *Ibid.*, 4.
[402] 'Das erste Thema haben wir oben mitgetheilt. Im 9. Takt übersetzt das Cello den Rhythmus der ersten zwei Takte in Stufenweise Melodik, und bildet aus diesem neuen und doch rhythmisch verwandten Stoff jene Ueberleitung zum Thema im Clavier', *Ibid.*, 5.
[403] 'Ein von G –dur ausgehender, zur Dominante der Haupttonart führender Nachsatz von 12 Takten knüpft sich daran. Hierauf das Thema im Clavier mit neuer Weiterführung – 13 Takte. In C-dur dann das Thema im Cello mit abermals neuer Weiterführung, und einer selbständigen Achteltriolenbegleitung des Claviers', *Ibid.*, 4.
[404] 'Vom 5. Takt daselbst angefangen wird Motiv *c* desselben aufgegriffen und bis zum nächsten E moll-Schluss festgehalten.' *Ibid.*, 5.

.[405] Here in its next appearance, remaining firmly in F sharp, motif c is further employed as the basis of the transition [bar 54–57] to the second subject in B minor at bar 58:

Example 22: Op. 38/I, bars 58–65:



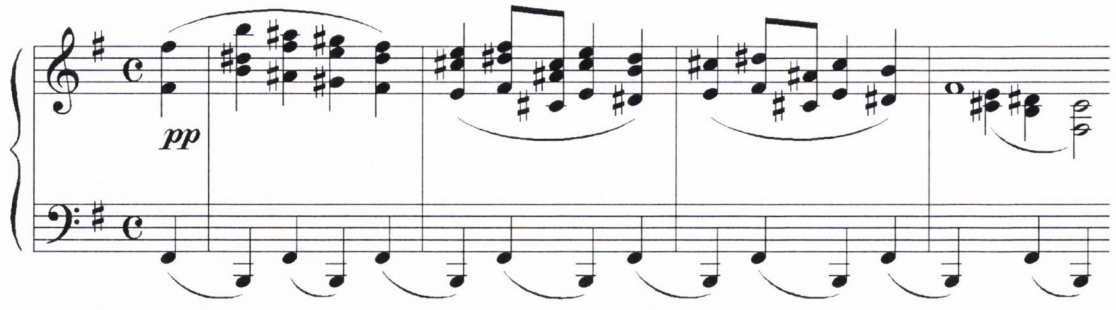
Bagge has reservations about Brahms's harmonic language at this point, considering the return of C minor to the dominant of B minor to be too daring. Contrary to the peaceful main theme, he argues, this theme attains a 'demonic colour, through a certain inner conflict', yet then 'dissolves into more melodic passages', finally leading to what Bagge describes as rumbling, imitative material.[406] This theme is the 'focus of our attention for 20 bars, then one follows the more melodic portion in B major [bar 79], that in 12 bars leads to the reprise (perhaps, Bagge claims, for the sake of a melodic contrast to the previous B minor section)':

---

[405] 'Dieser Satz bildet ein zusammenhängendes Stück von 20 Takten, welches nach sehr kühnen Modulationen (die Rückung von C-moll zur Dominante von H-moll, Seite 3, vorletztes und letztes System scheint uns zu weit ausgreifend) mit dem 21. Takt sich auf *Fis* feststellt, um nach weiteren 4 Takten ein neues Thema in H-moll einzuleiten', *Ibid.*, 4.

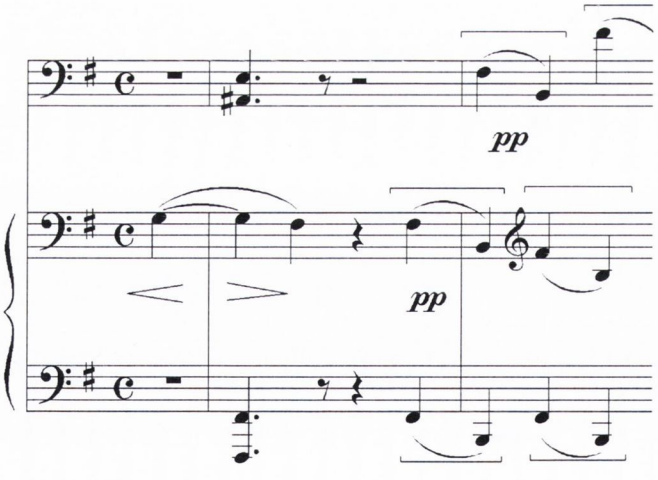
[406] 'Auf der Dominante *Fis* fest stehen bleibend, muss wieder Motiv *c* dazu dienen zum zweiten Thema in H-moll zu gelangen, das im Gegensatz zu dem ruhigen Hauptthema durch eine gewisse Zerrissenheit (schnell folgende Imitation und heftiger Vortrag im *forte*) ein dämonisches Colorit erhält (siehe oben), sich aber dann in ausdrucksvolle, mehr melodische Gänge auflöst und endlich zu dumpf grollenden, anders imitirenden Partien führt.' *Ibid.*, 5.

Example 23: Op. 38/I, bars 79–82 (Bagge's example modified):



The legato two-crotchet motif (See example 24) that precedes this melodic B major third theme is significant to Bagge in that it not only forms a 'wonderful', and 'most original interrelation in *pianissimo* to the following Cantilene in B-major', it is also the basis of the culmination of the development of the first subject group in that the material that is understood to germinate from this seed presents a stark contrast to the melodic motif b from the first subject.[407]

Example 24: Op. 38/I, bars 77–78, containing two-note figure as indicated:



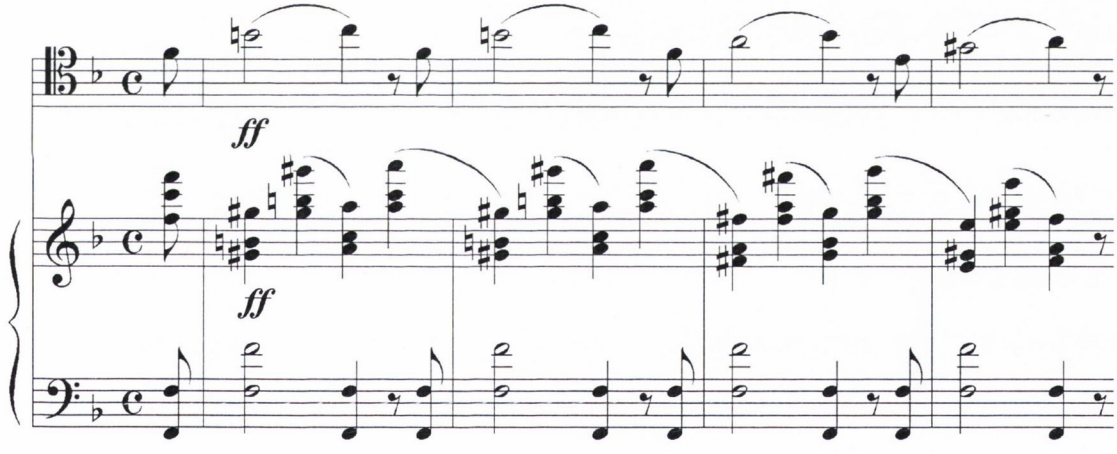
Thus, in the development Bagge notes 6 4-bar phrases built mainly from the initial four bars of the first subject 'spreading itself in ever richer modulations'. He notes the 'rhythmic motive from the theme', motif b, appearing in the last of these 24 bars [bar 114], which in the following *fortissimo* passage is incessantly repeated:

Example 25: Rhythmic motif b from first subject:

[407] 'Die Schlussfigur dieser für uns wunderbaren Stelle: [example 24] nämlich die ligirten Noten, greift dann die linke Hand des Claviers und ein Viertel später das Cello auf, um zu der folgenden Cantilene in H-dur (siehe oben) das originellste Wechselspiel im *pianissimo* fortzusetzen', *Ibid.*, 5.

This motive is now gripped by that minor-major-sound to which Bagge earlier directed our attention in the first subject, 'and gives it increased importance through changing tonalities'.[408] 'And with each further playing of the two-crotchet figure', he writes, 'now in fifths, now in octaves, first quietly and trivial, then coming more to the fore, until finally it is manifest in the culminations of the first group in the development, 'as though lashed by an enraged storm', and played in full chords in 'the right hand of the piano, later in the cello, to deliver the wildest contrast to the thematic motive B from the first theme'. At this point Bagge fully understands the need for 'harsh dissonances':[409]

Example 26: Op. 38/I, bars 114–117:



This lasts for 12 bars, at which point 'the second theme arises in F minor [bar 126], and in 15 bars over B flat and G minor and the dominant of C leads from the dominant of A minor, where the third theme is heard in the cello [bar 141], to be expressed more clearly 8 bars later [bar 149] on B as the dominant pedal of E minor – 12 bars, with an extension 13'. The

[408] 'Der zweite Theil greift nun vor allem jenen Moll-Dur-Klang, der schon im ersten Theil das Thema hinein geklungen auf, und giebt ihm durch wechselnde Tonart erhöhte Bedeutung', *Ibid.*, 5.

[409] 'Bei alledem spielt jene zwei-Viertelfigur bald in Quinten bald in Octaven ihr Spiel weiter, erst leise und wie nebensächlich, dann mehr hervortretend, um endlich (S. 6 Takt 2), wie von wüthendem Orkan gepeitscht, in vollen Akkorden der rechten Hand des Claviers, später im Cello, zu dem thematischen Motif *b* aus dem ersten Thema den wildesten Gegensatz zu liefern, den man denken kann, wobei es begreiflich ohne scharfe Dissonanzen nicht abgeht', *Ibid.*, 5.

recapitulation begins with the first theme in the tonic [bar 162], and the movement develops corresponding to the exposition with new additions and modulations'[410].

Whilst Deiters avoided the polemical debates of the nineteenth century in most of his critical output, Bagge was more explicit in his disparagement of the *Neudeutsche Schule*. Thus, in his writings, we become aware of how the terms 'independent', 'modern', and 'new' are alternatives to the tainted term 'progress'. Moreover, we are also made aware that *notwendig* and *notwendigkeit* were terms allied with nineteenth-century discourse of organicism in music. The features that Bagge sought to identify an exemplary composer included organic construction and thematic development. For Bagge, moreover, these features bestowed a dignity on a work, and those that he considered lacking in this regard were deemed to be morally deficient. Bagge considered Brahms to be incomparable among his contemporaries in meeting this criteria, as is best evidenced in his review of Op. 38. And this review, of all of Bagge's writings on Brahms, can be understood as part of the critical tradition that would find powerful expression in Schoenberg's view of Brahms.

Adolf Schubring

Between 1861 and 1862, less than a year after the manifesto fiasco, the *Neue Zeitschrift für Musik* published a series of articles by Dr. Adolf Schubring under the cipher 'DAS' titled 'Schumanniana, Die Schumann'sche Schule.[411] This series of articles comprises

---

[410] 'Im zweiten Theil zuerst sechs 4-Taktige Gruppen, hauptsächlich aus den vier ersten Takten des Themas gebildet und in immer reicherer Modulation sich ausbreitend; mit dem 24. Takt folgt ein *fortissimo,* das rhythmische Motiv aus dem Thema [musical example as above] immerfort verschiedentlich wiederholend – 12 Takte, worauf das zweite Thema in F-moll auftritt; und in 15 Takten über B und G-moll und die Dominante von C nach der Dominante von A-moll führt, wo das dritte Thema im Cello anklingt, um 8 Takte später auf H als Dominanten-Orgelpunkt von E-moll sich deutlicher auszusprechen – 12 Takte, durch eine Erweiterung 13 – dann tritt das erste Thema in der Tonika ein und der Satz entwickelt sich, parallel dem ersten Theil, mit neuen Zusätzen und Modulationen weiter.' *Ibid.*, 5.

[411] Adolf Schubring ['DAS']. 'Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte', *Neue Zeitschrift für Musik* 55/23 (31 May 1861): 197–98; 55/24 (7 June 1861): 205–6; 55/25 (14 June 1861): 213–14; 'Die Schumann'sche Schule I. Carl Ritter', *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (9 August 1861): 53–55; 'Die Schumann'sche Schule II. Theodor Kirchner', *Neue Zeitschrift für Musik* 55/18 (25 October 1861): 153–56; 55/19 (1 November 1861): 165–67; 'Die Schumann'sche Schule III. Woldemar Bargiel', *Neue Zeitschrift für Musik* 55/25 (13 December1861): 217–219; 55/26 (20 December 1861): 225–227; 56/3 (17 January 1862): 17–19; 'Die Schumann'sche Schule, IV. Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 56/12 (21 March 1862): 93–96; 56/13 (28 March 1862): 101–104; 56/14 (4 April 1862): 109–112, 56/15 (11 April 1862):117–119, 56/16 (18 April 1862): 125–128.By profession, Schubring was not a music critic but a jurist. As

a critical review of the work of four composers: Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel and Johannes Brahms. Notably, three of these composers were included in Schumann's list of promising talents in the 1853 article 'Neue Bahnen'. Schubring's articles on Brahms extend over five issues of the journal – the most space dedicated to any of the four composers in the 'Schumanniana' series.[412] Moreover, this is the first series of articles in this journal to deal with the actual texts of Brahms's music.[413]

Schubring's explanation of why he chose to house these articles in the *Neue Zeitschrift für Musik* states that 'being a *Schumannianer'*, he wished to have these articles published in the most widely read journal, however there was no musical journal that 'represented the Schumann line, that is the musical centre'. Thus, he chose the *Neue Zeitschrift* which, as he wrote, 'certainly champions the extreme left', but would surely grant a place to the articles 'even if only out of gratitude to its founder'.[414] Brendel's editorial response to this clearly states that 'it was not out of gratitude to Schumann that we accepted that [Schubring's] article, our action was principally an acknowledgement of its right to be published.'[415] This may be understood as part of an attempt on Brendel's part in the 1860s to reconcile the opposing factions. Further evidence is the founding of the *Allgemeine Deutscher Musikverein,* whereby writing on music was replaced by performance.[416]

One of the outstanding features of the articles is Schubring's ability to draw attention to the underlying motivic unity in Brahms's works. Also one of their strongest assets is that they provide an 'inside' commentary on the way Brahms's early compositions were viewed at

---

such, his highly successful career took him from positions in the High Regional Court to one of Senior Counsel. He was also recognised as a Sanskrit teacher. For further background and biographical details on Schubring see Angelika Horstmann, '*Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*, 308–310. See also Max Kalbeck in the introduction to the Brahms-Schubring correspondence in *Johannes Brahms Briefwechsel,* Max Kalbeck, ed. Vol. VIII (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1915), 161–83. Schubring was educated in music by his brother Julius Schubring, and can today be regarded as one of the cultivated Austro-German amateurs of those days, such as Billroth, and Hanslick, with whom Brahms chose to surround himself as his circle of friends.

[412] For a comprehensive overview of Schubring's articles on Brahms, see Walter Frisch, 'Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century', *19th-Century Music* VII/3 (April 1984): 271–81. Also Frisch has translated a number of Schubring's articles in Frisch, ed. *Brahms and His World,* 103–122.

[413] For further discussion of the earlier reception of Brahms in the journal, see Chapter 1.

[414] Schubring quoted in Frisch, 'Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century', 272.

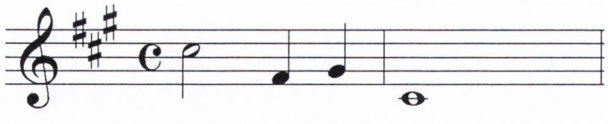
[415] Brendel quoted in Frisch, 'Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century', 272.

[416] I am grateful to Prof. James Deaville for sharing his unpublished research on this topic with me.

the time of their first appearance, without the benefit of hindsight of much of the later criticism. They provide a significant assessment of Brahms's output up to 1862 including Op. 1 to 18 and deal with the actual texts of Brahms's compositions. The main body of articles was supplemented in 1868–9 by a further two articles on Brahms published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*.[417] In these later articles, Schubring categorised the composers of the 'Schumann School' of which he wrote as those who had either been 'genuine pupils' of Robert Schumann, or at least had perpetuated his 'sense and direction.'[418]

Schubring's reviews of the Piano Sonatas Opp. 1, 2 and 5, and the Serenade in D Major, Op. 11, give considerable attention to the underlying motivic unity of Brahms's compositional processes. Of particular interest for the present study is the review of the Piano Sonata in F sharp Minor, Op. 2. Here it is worth quoting Schubring at length:

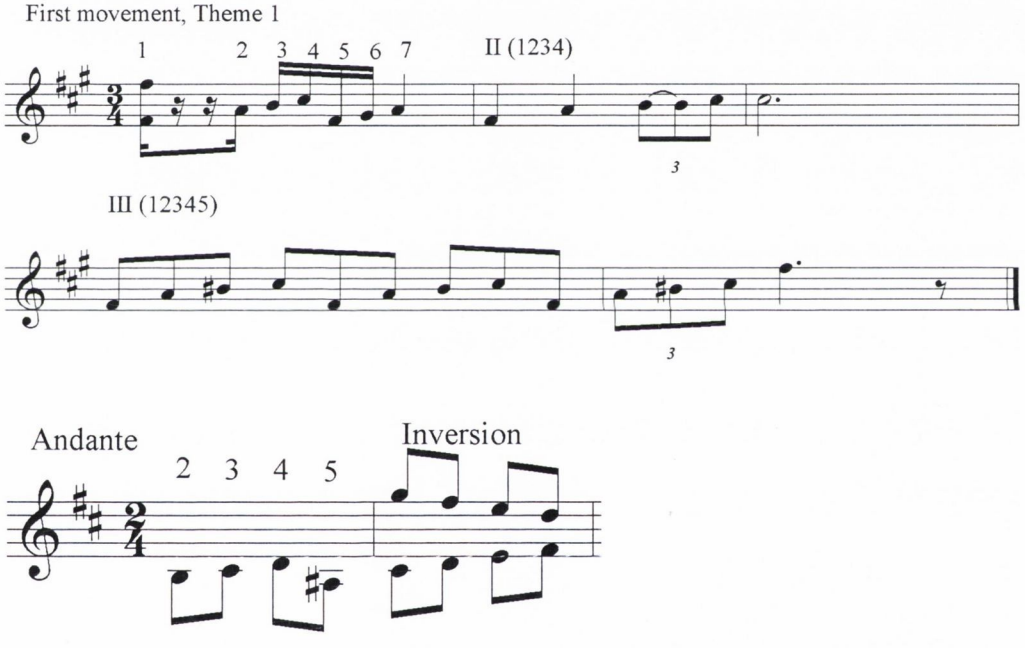
> The thematic work in Brahms's first sonata consists mainly in dividing a beginning theme, which appears fully formed, into its particles, and putting together new musical constructions from these particles. He takes the reverse procedure in the F# minor Sonata. Thus here, he develops from musical particles, a main and sub theme before our very eyes. And what is most admirable; these quite different melodies, complete in their character, are taken from one and the same basic motive, the first arriving at the broadest execution and development in the Finale:



[417] Adolf Schubring, 'Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms's vierhändige Schumann-Variationen', *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (1868): 41–42, 49–51, and 'Ein Deutsches Requiem…von Johannes Brahms', *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1869): 9–11, 18–20. In 1878 Schubring published a further series of articles in the *Musikalisches Wochenblatt* titled 'Von Beethoven bis Brahms.'[417] Despite their title, unfortunately these articles do not discuss Brahms's music at all, rather they seem to be concerned with a history of Western music, which is charted from the origins of the sonata as far as Beethoven. See Schubring, 'Von Beethoven bis Brahms: No. 1. Praeludium', *Musikalisches Wochenblatt* 25 (14 June 1878): 301–303; 'Von Beethoven bis Brahms: No. 2. Das Beethoven'sche Orchester und Clavier', *Musikalisches Wochenblatt* 27 (24 June 1878): 321–322; 'Von Beethoven bis Brahms: No. 3. Der Bau der Sonate: I. Ursprung der Sonate', *Musikalisches Wochenblatt* 44 (25 October 1878): 527–529; and 'Von Beethoven bis Brahms: No. 3. Der Bau der Sonate: II. Wachsthum der Sonate von Corelli bis Haydn-Mozart', *Musikalisches Wochenblatt* 45 (1 November 1878): 539–541.

[418] 'Es sei mir gestattet, diese Schule kurzweg die Schumann'sche Schule zu nennen, weil die zu ihr gehörenden Componisten entweder wirkliche Schüler Robert Schumann's sind, oder doch wenigstens in dessen Sinn und Richtung fortwirken.' Adolf Schubring, 'Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms's vierhändige Schumann-Variationen', 41.

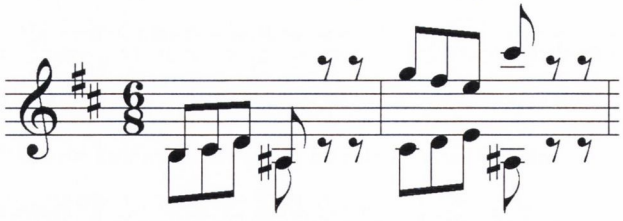
This not very important fifth motive had already been used from Bach to Bargiel (introduction to the Trio Op. 8). There were other composers before Brahms who had written a sonata in the older form over a theme, for example Berger,[419] Löwe and Leonhard. However, the difficulty is in cleverly combining the unity with the diversity, which, if it fails, is purged to dryness. Brahms solved the difficult problem in a truly ingenious way and brought to fulfilment his basic motive by rhythmic change, by transfer into other chord locations, through straight or retrograde reversal, more or less recognisable, and brought to the themes and melodies the most outstanding contrasts. It is impossible in this situation to follow Brahms into all the hiding places of his artistic workplace. But I cannot refrain from explaining the main motives of all four movements in simple shape, and to name thereby with numbers the tones of the initial motive out of which they are taken. [420]



[419] Presumably Berger, Sonata *figuratura* (1802).

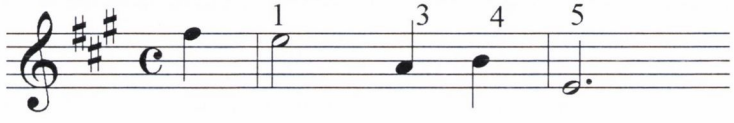
[420] 'Während Brahms's thematische Arbeit in seiner ersten Sonate hauptsächlich darin besteht, ein gleich Anfangs vollständig ausgebildet auftretendes Thema in seine Partikeln zu zerlegen und aus diesen Partikeln neue Gebilde musikisch zusammenzusetzen, hat er in den zweiten Fis Moll Sonate das umgekehrte Verfahren eingeschlagen. Hier entstehen aus musikischen Partikeln vor unseren sichtlichen Augen erst die Haupt und Nebenmelodien und, was das Bewundernswerteste ist, diese sämmtlichen, in ihrem Charakter so durchaus verschiedenen Melodien sind einem und demselben Grundmotive entnommen, dem erst im Finale zur breitesten Durchführung und melodischen Entfaltung gelangenden (Einleitung zum Trio Op. 8) benutzten Quintenmotive. Es haben vor Brahms andere Componisten, z.B. Berger, Löwe, der Münchener Leonhard, auch schon Sonaten der alten Form über Ein Thema geschrieben, sind aber an der Schwierigkeit, die Mannichfaltigkeit mit der Einheit zu verbinden, gescheitert und in den Fehler der Trockenheit verfallen. Brahms hat das schwierige Problem auf warhaft geniale Weise gelöst und es zuwege gebracht, sein Grundmotiv durch rhythmische Veränderung, durch Versetzung in andere Accordlagen, durch gerade oder krebsgängige Umkehrung mehr oder weniger erkennbar umzugestalten und zu Themen und Melodien des abstechendsten Gegensatzes zu verwerten. Es ist an diesem Orte unmöglich, Brahms in alle Verstecke seiner Künstlerwerkstatt zu folgen, eben so unmöglich kann ich mir aber versagen, wenigstens die Hauptmotive aller vier Sätze in einfachter Gestalt vorzuführen und dabei mit Zahlen die Töne des Anfangsmotivs zu bezeichnen, aus welchen sie entnommen sind', Schubring, 'Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 13 (28 March 1862): 101–104 (101).

Scherzo, the same but rhythmically altered

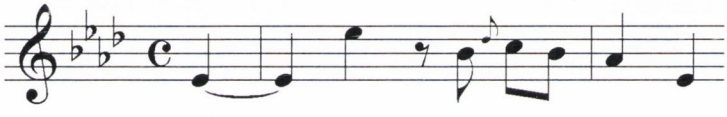


Trio (1234) in second inversion

Finale, with upbeat

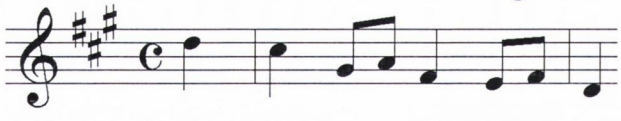


The same varied

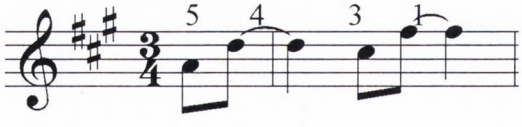


The same

Likewise in the theme of the small fugato



In Retrograde



In a footnote Schubring further adds:

I say specifically sonatas in the older form. Yet it would be inexcusable not to mention here the sonatas of the New German School, composed in a single movement and on a single theme, specifically the Liszt Sonata in B Minor, with its abundance of thematic transformations, and the Sonata Op. 1 of Rudolf Viole. The latter also places the theme in retrograde.[421]

---

[421] 'Ich sage absichtlich Sonaten der alten Form, sonst wäre es unverantwortlich, hier nicht der meistens in Einem Satze und über Ein Thema geschriebenen Sonaten der neudeutschen Schule zu gedenken, so namentlich der gestaltungsreichen Liszt'schen H moll-Sonate und des Op. 1 von Rudolf Viole. Letzterer bringt ebenfalls das Thema krebsgängig, *al roverscio,* an,' Schubring, 'Johannes Brahms', *NZfM* 56, 101.The translation of this note is taken from Walter Frisch, *Brahms and His World*, 122.

At first glance Schubring's commentary seems to echo earlier discussions regarding the invention of a theme and the various methods of presenting it. Beyond the cursory glance, we see that in his analysis of Op. 2 Schubring explains each of the subsequent themes as derived from the first theme, the basic idea, to use Schoenbergian terminology. Schubring seems to have chosen his words carefully in order to distinguish between the types of motivic treatment in Opp. 1 and 2. The language he uses indicates that, rather than suggesting transformation of motives in Op. 2, he is attempting to outline a developmental treatment of the basic idea. It is in this sense that we can understand the distinction he draws between the Op. 1 and Op. 2 sonatas. While Op. 1 is recognised as 'dividing a beginning theme, which appears fully formed into its particles and putting together new musical constructions from these particles', Schubring recognises that in the Op. 2 Sonata Brahms 'develops from musical particles a main and sub theme', and throughout the entire work, these quite different melodies, are taken as 'one and the same basic motive'.

Moreover, the distinction he makes between the types of thematic treatment in contemporary piano sonatas can be understood as regarding Brahms's Op. 2 to be in a category of its own, as distinct from his Op. 1 and the sonatas by Liszt, Viole, Berger, Löwe and Leonhard which are based on one theme.

His mention in the footnote of 'the Liszt Sonata in B Minor, with its abundance of thematic transformations,' seems quite pointed, all the more so if one bears in mind that part of Schubring's motivation in writing the Schumanniana articles was to make a case for the Schumann School as distinct from the 'Mendelssohnians' and the *Neudeutsche Schule,* in other words to make a case for a middle ground between the two predominant parties.[422] However, if one considers that Schubring is outlining a type of thematic unity in Op. 2 that he understands to be different to that of the 'thematic transformations' in Liszt's sonata, the

[422] R. Larry Todd has commented, '[Schubring], declaring himself a *Schumannianer*, undertook in his writings to make the case for a Schumann school, separate and distinct from the "conservative" Mendelssohnians and the "progressive" *Zukunftsmusiker* represented by Liszt and Wagner.' *Schumann and His World*, Larry Todd, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1994), 362.

reference does not seem quite so pointed. Walter Frisch has argued that in a number of Brahms's early works he attempted to reconcile the principles of thematic transformation and developing variation. Among the evidence that he presents in relation to the Op. 5 Piano Sonata is the fact that Brahms had heard Liszt play his B minor Sonata at Weimar in June 1853 'just a few months before the F-Minor Sonata was composed.'[423] At this stage, however, both the Op. 1 and 2 Piano Sonatas were complete, thus ruling out any Lisztian influence on those particular works, and for present purposes it is to Schubring's discussion of Op. 2 that we refer. Furthermore, Schubring does not seem to have been aware of the dates of composition of these sonatas. Brahms's Op. 2 was completed in November 1852, and only the Andante of Op. 1, written in April 1852 is chronologically earlier than Op. 2. The Opus numbers are a result of the dates of publication of the works; Op. 1 in December 1853 and Op. 2 in February 1854.[424] Schubring may not have been aware that Brahms's Op. 2 was composed before Liszt's B Minor Sonata which, according to Liszt's manuscript copy, was not finished until February 1853.[425] Indeed, Schubring may have recognised the affinity of Brahms's early works to the 'Lisztian' practice of thematic transformation, and have attempted to draw attention to the contrast between it and the thematic work in Brahms's Op. 2

2.4: Conclusion: Revisiting the Schoenberg Analytical and Critical Tradition

Schoenberg himself, on a number of occasions, claimed that he was alone in making such observations about Brahms's musical language. In the correspondence preceding the 1933 Brahms Lecture Schoenberg claimed that where Brahms is concerned:

> I'd probably have something to say that only I can say. For though my exact contemporaries, and those who are older than I, also lived in Brahms's time, they aren't "modern". But the younger Brahmsians

[423] Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, 47.
[424] Ulrich Mahlert, 'Vorwort,' in *Johannes Brahms Sonate Nr. 2 für Klavier fis-moll*, Op. 2, Eusebius Mandyczewski, ed. (Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Härtel, 1997).
[425] Kenneth Hamilton, *Liszt: Sonata in B Minor* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996), 23.

> can't know the Brahms tradition from first-hand experience, and anyway they mostly tend to be "reactionary". But: what I have in mind is the theory of composition, not anecdotes![426]

In the revised and published version in 1947 Schoenberg wrote:

> I assume that I have been the first to lay down a principle which, about four decades ago, began directing and regulating my musical thinking and the formulation of my ideas, and which played a decisive role in my self-criticism.[427]

Scholarly writings since the publication of 'Brahms the Progressive' have either tacitly or openly endorsed Schoenberg's claim to originality, as the only "modern" thinker since Brahms's time with the acuity to grasp Brahms's musical language.[428] Assessing the large number of commentators that have been attracted by Schoenberg's ideas on thematic procedure from the 1940s to 1984 Frisch aptly notes that their approaches are remarkably, and refreshingly diverse.' He continues that 'several writers were students or direct disciples of Schoenberg; others had little or no personal contact with him (and occasionally fail even to acknowledge his authority). Yet, because of a fundamental similarity in outlook, they can be said to constitute a Schoenberg critical or analytical tradition'.[429]

What remains overlooked in these studies is the contemporary critical reception of Brahms's music, and any antecedents to Schoenberg's views of Brahms remain unacknowledged. It is well known that Schoenberg was no reader, as he confessed himself in a letter of 3 December 1946 to Hugo Leichentritt regarding the German books that interested him.[430] The point here is not that Schoenberg was unaware of the writings of Brahms's contemporaries. Rather, the point is that in denying, or failing to acknowledge, antecedents to

---

[426] Arnold Schoenberg to Hans Rosbaud, 7 January in response to an invitation to give a radio talk. *Arnold Schoenberg Letters,* Edwin Stein, ed. Eithne Wilkins and Ernest Kaiser, trans. (London: Faber, 1964), 170.
[427] Schoenberg, 'Brahms the Progressive', 407.
[428] To this effect Jonathan Dunsby posits that Schoenberg's 'analytical approach is often unhelpful, but his subdued argument makes a convincing and, for the time, radical tribute to Brahms.' Dunsby, 'Brahms the Progressive and intermezzo Op. 119 No. 1', 103.
[429] Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation,* 18.
[430] Schoenberg explicitly stated that 'I am no "reader" and therefore actually know the following books only superficially'. Schoenberg, *Arnold Schoenberg Letters*, 207.

Schoenberg's view of Brahms, we tacitly endorse the notion that Schoenberg expounded his ideas on Brahms's thematic procedure in a historical vacuum. This is not the case.

Schoenberg's view of Brahms is derived (whether consciously or subconsciously) from organic thinking as applied to music. As Ruth Solie remarks, however, the organic idea has become so ubiquitous that there is a tendency for its language to be taken for granted and for certain fundamental questions to go unasked'.[431] Therefore, while Frisch notes that critics following Schoenberg have failed to acknowledge his authority, he overlooks the fact that Schoenberg and those who have perpetuated the Schoenberg analytical and critical tradition commit the very same offence: they fail to acknowledge the authority of the leading critics of Brahms's own time, and thereby dismiss the historical roots for Schoenberg's view of Brahms. Similarly, in surveying the writings by the leading theorists of Brahms's own time, Michael Musgrave regrets that 'despite the great emphasis on the concept of "durch-gebrochene-Arbeit", Riemann gives little attention to Brahms's thematic work in general'. Indeed he posits that 'despite the prominence of this feature in Brahms, *Schoenberg was alone* in revealing its scope and he has been the primary spur to the great emphasis on this feature in the discussion of Brahms's work since the Second War (my emphasis).[432]

It has been suggested by a number of commentators that Schoenberg's tendency to align himself with a tradition of 'Austro-German' music, as he did both in his compositions and in his writings on music, was for him a method of associating himself with his inherent German-ness, an attempt on his part to claim his place in the Austro-German musical canon, and to legitimate his own compositional processes.[433] To be sure, Brahms stood to gain in that

---

[431] Ruth Solie, 'The Living Work: Organicism and Musical Analysis', *19th-Century Music* IV/2 (Fall 1980): 147–156 (148).

[432] Michael Musgrave, 'A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in his Didactic Writings and Selected Early Compositions', Ph.D. Diss., University of London (1980), 117. Although Musgrave has more recently written on Schoenberg's view of Brahms, most notably in the 1990 essay 'Schoenberg's Brahms', he never revises the view that Schoenberg was alone in revealing the scope of Brahms's motivic coherence.

[433] I have in mind here such a work as the Variations for Orchestra Op. 31 in which 'as an homage to Bach, the notes B-flat, A, C, B, which spell in German BACH, were introduced as a contrapuntal addition to the principal thematic developments,' and the fact that Schoenberg so explicitly stated his intention as in the above excerpt

Schoenberg was outlining his role in a historical progression which he felt himself to represent, but also one in which he felt Brahms had hardly been recognised:[434]

> It is important to realise that at a time when all believed in 'expression', Brahms, without renouncing beauty and emotion, proved to be a progressive in a field which had not been cultivated for half a century. He would have been a pioneer if he had simply returned to Mozart. But he did not live on inherited fortune; he made one of his own…..[435]

Certainly, as was pointed out at the beginning of this chapter, Schoenberg's writings on Brahms rescued him from the conservative dead-end into which the view of his music had fallen in the early twentieth century; it also gave powerful expression to a way of explaining how his music was crafted according to the technique of developing variation.[436] Nonetheless, we must remember that Schoenberg's ideas were also concerned with legitimating his own compositional procedures. We should be mindful, as Krummacher notes, that to pursue the fruitful consequences of Schoenberg's legitimation of Brahms exclusively runs the risk of reverting to a one-sided teleology:

> In short, Brahms the Classical heir suddenly became Brahms the prophet, whose procedures Schoenberg was the first to recognise and develop. If scholarship takes seriously its claim to be a historical discipline, it must recognize the dangers of such an anachronistic way of thinking.'[437]

The above discussion has shown that a number of Brahms's contemporary critics discussed the thematic coherence in his music in a lucid and engaging manner. I argue that at the very least these discussions can be understood as a significant foreshadowing of Schoenberg's twentieth-century view of Brahms. Whether Schoenberg had read, or was even aware of, any of the articles to which I refer, is to some extent irrelevant. His claim with regard to earlier

---

from his essay 'Composition with Twelve Tones (I),' *Style and Idea,* 213–244, (243). See also 'The Orchestral Variations, Op. 31: A Radio Talk.' The original German version of the talk is published as 'Vortrag über Op. 31' in Schoenberg *Stil und Gedanke,* 255–71.

[434] For such an interpretation of 'Brahms the Progressive,' see Jonathan Dunsby 'Brahms the Progressive and *Intermezzo,* Op. 119, No. 1, in *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works,* 85–105.

[435] Schoenberg, 'Brahms the Progressive,' in *Style and Idea*, 439.

[436] For a translation of Schoenberg's original Brahms lecture of 1933, which was to be revised and became the 1947 essay, see Thomas McGeary, 'Schoenberg's Brahms Lecture of 1933,' *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, XV/2 (November 1992), 5–99. See also Arnold Schoenberg, 'Brahms the Progressive', in *Style and Idea,* 398–441.

[437] Friedhelm Krummacher, 'Reception and Analysis: On the Brahms Quartets Op. 51, Nos. 1 and 2', 27.

German writings on music that 'I am no "reader" and therefore actually know the following books only superficially' is well known.[438] But Schoenberg was a talker and a thinker, and many of the ideas on Brahms's music in the German-speaking lands of the late-nineteenth, and early-twentieth century would have been disseminated by word of mouth.

It has been shown that the same 'fundamental similarity in outlook' to which Frisch refers in writings following Schoenberg is also evident in writings on Brahms as early as the 1860s. Indeed it was common currency in discussions of Brahms's music in the late nineteenth century, to the extent that it must have been still in the air, so to speak, by 1933. Therefore, if Hans Keller could claim in 1969 that Réti's work 'would be unthinkable' without Schoenberg,[439] we equally can claim that Schoenberg's work is 'unthinkable' without its critical forebears. To this end I posit that we should more accurately speak of a German analytical and critical tradition that reaches back beyond Schoenberg, albeit one in which he plays a significant role.

[438] Schoenberg, *Arnold Schoenberg Letters*, 207.
[439] Hans Keller, 'The Chamber Music', in *The Mozart Companion,* H. C. Robbins Landon and Donald Mitchell, eds (New York: Norton, 1969), 93. Consider the fact that when Arno Mitschka reinvented the concept of developing variation as *variiredende Entwicklung* (varying development) in 1961 he was unfamiliar with Schoenberg's writings. Schoenberg and Mitschka can claim the same historical lineage for their ideas.

Chapter 3

Hanslick in the Context of His Contemporary Critics and Aestheticians

3.1: Introduction:

This chapter explores the relationship between Hanslick's critical writings on Brahms and his 1854 monograph *Vom Musikalisch-Schönen.* It examines his terminology in this monograph in relation to matters of form and content, clearly explicating the philosophical distinction Hanslick made between "leere Form" (empty content), and "beseelte Form" (form in music imbued with spirit). It disputes the notion that Hanslick's 1854 tract can be understood as anti-metaphysical, a view that postulates that Hanslick transformed the romantic metaphysics of instrumental music into formalism and, moreover, that he defended instrumental music as an art form that no longer embodied spirituality. On the contrary, it is argued that Hanslick's notion of absolute music is inexplicably bound up with the "absolute," in the form of *geistige Gehalt* (spiritual content), and very much reliant on philosophy and religion.

This is followed by a discussion of Hanslick, Brahms, and the *Neudeutsche Schule* of Liszt, Wagner, and Berlioz. In a number of Hanslick's Brahms reviews, he pits Brahms against the composers of this school. However, a reading of Hanslick's entire critical output on Brahms reveals that the number of reviews in which he engages in this opposition is significantly fewer than those in which there is no mention of any of the composers of this school. It is argued therefore that this is an aspect of Hanslick's 'Brahms-Bild' that has been given disproportionate attention. It is further shown that the received views of Hanslick as the champion of Brahms the absolute on the one hand, and Hanslick as the opponent of programme music and the *Neudeutsche Schule* on the other, are not as mutually exclusive as has heretofore been supposed. It is shown that Hanslick is not opposed to programme music *per se.* What he is opposed to is music that seeks to be understood in terms of its extra-musical programme, rather than its musical content—thus more accurately he is opposed to what he refers to as 'an abuse of programme music'. An exploration of the writings on

programme music by August Wilhelm Ambros, Richard Wagner, Franz Brendel, and Felix Weingartner reveals that Hanslick stands on common ground with his contemporary aestheticians in this regard.

3.2: Hanslick's 'Form' and 'Content' in Music

The question of the relationship between Hanslick's reception of Brahms and his aesthetic theory as espoused in *Vom Musikalisch-Schönen* is a complex one. One may be tempted to think that in his later critical writings, Hanslick attempted to shed the autonomy music had acquired over the last century or so. The alternative is to consider the view put forward by Geoffrey Payzant whereby he reminds us that Hanslick's aim in 1854 was primarily polemical. *On the Musically Beautiful* was directed against the aesthetics of feeling, its aim being to 'clear away the rubble of obsolete prejudices and presuppositions, then mark out the foundations upon which a new theory might be built'.[440]

A reading of Hanslick's autobiography written in 1894 supports this. Hanslick discusses what he refers to as his 'much quoted and much abused little book.'[441] It was clear to him, he claims, that the text in its original form amounted to only a sketch or foundation, and he was aware that its negative, polemic aspects towered above its positive, systematic ones, both in extent and severity. However, he considered a complete, systematic *Ästhetik der Musik* to be an undertaking which demanded an undivided capacity for work, and complete concentration of thought.[442] Moreover, Hanslick was aware of the weaknesses of his 1854 text stating that he recognised, as did most of is adversaries, that it was misleading to speak of a "lack of content" ["Inhaltlosigkeit"] of instrumental music. The difficulty he was trying to

---

[440] Geoffrey Payzant, 'Translator's Preface,' Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, Geoffrey Payzant, trans. (Indiana: Hackett, 1986), xiii.

[441] Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Peter Wapnewski, ed. (Kassel: Bärenreiter, 1987), 150.All further citations of *Aus meinem Leben* are to the Wapnewski edition unless otherwise noted.

[442] 'Ich hatte natürlich die Absicht, meine Abhandlung "vom Musikalisch-Schönen" mit der Zeit zu einer eigentlichen Ästhetik der Tonkunst zu erweitern und auszuführen. Daß jene Schrift nur eine Art Skizze oder Unterbau bedeute, war mir ebenso klar, als daß ihr negativer polemischer Teil den positiven, systematischen an Umfang und Scharfe uberrage. Aber eine vollständige, systematische Ästhetik der Musik – das ist ein Unternehmen, welches ungeteilte Arbeitskraft und unzersplitterte Konzentration des Denkens erfordert……..' Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 153.

overcome was how form in music imbued with spirit ["beseelte Form"] was to be differentiated philosophically from empty form ["leerer Form"].[443]

In order to understand exactly what Hanslick means by 'form imbued with spirit' as opposed to 'empty form' it is instructive to examine his terminology in *Vom Musikalisch-Schönen* when it comes to matters of form and content.[444]

1) *geistige Gehalt*, translatable in English as 'spiritual content' or 'ideal content.' Hanslick introduces this term in chapter III, 'Das Musikalisch-Schöne.' In the last chapter of the monograph, Hanslick also uses *geistige Gehalt* as the correlative of form.
2) *Gegenstand*, translatable in English as 'subject matter', and can be understood as the purpose of a piece of music. Hanslick uses this term frequently throughout the monograph, and its meaning in English is discussed in detail below.
3) *Inhalt*, translatable in English as 'content.' Hanslick introduces the distinction between *Gehalt* and *Inhalt* in chapter VII, 'Die Begriffe "Inhalt" und "Form" in der Musik'.
4) *Form,* translatable in English quite simply as 'form'.

Payzant's understanding of these terms offers a clarity and systematic insight into Hanslick's use of terminology that is worth adopting. He considers *Inhalt* to be 'content in the sense that the literary and visual arts have content but music has not.' This content can be reduced to concepts, which can be represented in words, colours, or abstract feelings, and can be understood as being external to the particular means by which art shapes its contents.

---

[443] 'Das Wesen der Musik ist aber noch schwerer in philosophische Kategorien zu bannen als das der Malerei, weil die entscheidenden Begriffe "Form" und "Inhalt" in der Musik nicht standhalten wollen, der Trennung sich widersetzen. Will man der reinen Instrumentalmusik einen bestimmten Inhalt vindizieren, (—in der Vokalmusik liefert ihn das Gedicht und nicht die Musik—) so müßte man die kostbarsten Perlen der Tonkunst über Bord werfen, denen niemand einen von der Form trennbaren "Inhalt" nachzuweisen oder auch nur herauszufühlen vermag. Anderseits ist es, wie ich wohl einsehe, ein mißverständlich Ding schlechtweg von der "Inhaltlosigkeit" der Instrumentalmusik zu sprechen, was auch meiner Schrift die meisten Gegner erweckt hat. Wie ist in der Musik beseelte Form von leerer Form wissenschaftlich zu unterschieden?' Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 155.

[444] The writings of Geoffrey Payzant have been of great benefit in the formation of my own views on this matter. See Payzant, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick* (Christchurch, New Zealand: Cybereditions, 2002), and Payzant's preface in *On the Musically Beautiful*.

He considers *Gehalt* to be content in a sense particular to musical themes. Payzant uses the English word 'substantiality' for *Gehalt* and *geistige Gehalt.* He claims that 'substantiality gives to a theme its individuality and its spontaneity, these being the properties par excellence of *Geist.* They are reflected in the structure of the musical artwork as a whole.'[445] It is in this sense that Hanslick uses *geistige Gehalt* as a correlative of form. Hence, 'music has its content *as* its form, or, what is the same thing, its form *as* its content.'[446] In other words, *Gehalt* is replete with the particular characteristics, spiritual depth and individuality of the composer.[447]

It is not as straightforward to render *Gegenstand* in English. Hanslick uses this word in a number of contexts, and accordingly Payzant translates it in a number of manners throughout the monograph. Most often the term is bound up with the negative thesis that the content of music is not to represent feelings. Regarding the specificity of feelings, Hanslick claims that the strength or weakness, and the fluctuations of inner activity can be similar with different feelings, while the same feeling can differ from person to person. He argues against the generally accepted misnomer that music 'can signify not the particular object ['Gegenstand'] of a feeling, but rather the feeling itself, e.g., not the person loved, but rather Love.'[448] Rather he understands the fact that no one can ascribe a particular feeling to any of J. S. Bach's Preludes and Fugues from the *Well-Tempered Clavier* to be proof 'that music does not necessarily arouse feelings and have feelings as its content ['Gegenstand'].[449] Thus, for Hanslick, music cannot represent the content of feelings.

---

[445] Payzant, 'Hanslick's "Immanent" Formalism,' in *Hanslick on the Musically Beautiful*, 9–16 (15).
[446] Payzant, 'Hanslick's Formalism,' in *Hanslick on the Musically Beautiful*, 82–91 (83).
[447] Payzant, *On the Musically Beautiful*, 82, note 9.
[448] 'Gemeiniglich glaubt man, das darstellende Vermögen der Musik genügend zu begrenzen, wenn man, sie könne keineswegs den Gegenstand eines Gefühls bezeichnen, wohl aber das Gefühl selbst, z. B. nicht das Object einer bestimmten Liebe, wohl aber "Liebe".' Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, II Bände, Dietmar Strauß, ed.Vol. I, 47. Translated and quoted in Payzant, ed. *On the Musically Beautiful*, 11.Unless otherwise stated, the translations of Hanslick's monograph in this discussion are taken from this Payzant edition. Due to the large amount of material quoted from this volume, the remainder of citations will have the following format: Hanslick, *VMS* , 47 (referring to the Strauß edition); *OMB,* 11 (referring to Payzant's translation).
[449] 'Die Musik nicht Gefühle erwecken oder zum Gegenstand haben muß', *VMS* 51, *OMB* 14.

Nevertheless, music has one ingredient in common with emotional states—motion. This motion can be understood as being intrinsic to the diatonic system in which nothing moves, but there is a perceptible striving of individual notes and chords towards and away from one another, and a motion embodied in harmonic progressions that is temporal but not spatial—that is nothing physically moves. That is to say, the only movement of the ideas of feelings that music knows how to seize effectively is 'motion', an important concept that Hanslick considers to have been neglected.[450] Further clarifying what he considers to be a fundamental misunderstanding of the purpose of music, he refers to a common analogy between motion in space and motion in time. Thus, he concedes, 'one can in fact portray an object ['Gegenstand'] musically', by which he means that music can imitate external phenomenon. 'But to want to portray in tones the feelings which falling snow, a crowing rooster, or flashing lightning produce in us is just ridiculous.'[451] Thus turning to his positive thesis, Hanslick's use of 'Gegenstand' occurs in the most frequently cited sentence from the monograph, to which the concept of motion in music is integral. In the first three editions this reads: 'Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik'. Thereafter it reads 'Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen'.[452]

Thus, while music is "Inhaltlos" according to Hanslick, it is not without substance, or worth. Central to Hanslick's aesthetic theory is the notion that musical content is a manifestation of the spiritual, or the ideal. This is evidenced in chapter III, 'Das Musikalisch-Schöne':

---

[450] '[Die Bewegung] bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten mag', *VMS* 47, *OMB* 11.

[451] 'So kann man in der That einen Gegenstand musikalisch machen, —das "Gefühl" aber in Tönen schildern zu wollen, das der fallende Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, ist einfach lächerlich', *VMS* 61, *OMB* 20.

[452] The first can be rendered in English as 'tonally moving forms are the one and only content and subject matter of music'. Payzant translates the second as 'the content of music is tonally moving forms'. *VMS* 75, *OMB* 29.

> In no way is the specifically musical beauty to be understood as mere acoustical beauty or as symmetry of proportion … in order to make our case for musical beauty, we have not excluded ideal content ["geistigen Gehalt"] but, on the contrary, have insisted on it.[453]

He posits that 'as the creation of a thinking and feeling mind, a musical composition has in high degree the capability to be itself full of ideality and feeling.'[454] As though pre-empting the objections that his monograph would incite, he writes that 'nothing could be more misguided and prevalent than the view which distinguishes between beautiful music which possesses ideal content ["geistiger Gehalt"] and beautiful music which does not.'

In other words, as Hanslick understands it, the very idea of beautiful music that does not embrace the spiritual and the ideal is a misnomer. He sees the problem with this misguided view being that 'the elaborately constructed form and the ideal content ["hineingegossene Seele"] with which the form is filled' are in danger of being understood as two separate entities.' As he sees it, this is a gross misunderstanding of what the beautiful in music actually is, and leads to the division of all compositions in to two categories, 'the full and the empty, like champagne bottles. Musical champagne, however,' he writes, 'has the peculiarity that it grows along with the bottle.'[455]

In chapter VII he makes the distinction between *Inhalt* and *Gehalt* explicit:

> Regarding the question of the *content* ["Inhalt"] of music, we must take particular care not to use the word in its laudatory sense. From the fact that music has no content ["Gegenstand"] in the sense of "subject matter," it does not follow that music lacks *substance* ["Gehalt"]. Clearly "spiritual substance"

---

[453] 'Keineswegs ist das "Specifisch-Musikalische" als blos akustische Schönheit, oder proportionale Symmetrie zu verstehen …Dadurch, daß wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt.' *VMS,* 77–78, *OMB,* 30.

[454] 'Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Gesites hat demnach eine musikalische Composition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein,' Hanslick, *VMS*, 80; *OMB,* 31.

[455] 'Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche "schöne Musik" mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie faßt den Begriff des Schönen in der Musik viel zu eng und stellt sich die kunstreich zusammengefügte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegossene Seele gleichfalls als etwas Selbständiges vor und theilt nun consequent die Compositionen in gefüllte und leere Champagnerflaschen. Der musikalische Champagner hat aber das Eigenthümlichkeit: er wächst mit der Flasche.' Hanslick, *VMS* 81; *OMB*, 32.

> ["geistige Gehalt"] is what those people have in mind who fight with sectarian ardour for the "content" ["Inhalt"] of music.[456]

It is in this sense that we can understand Hanslick's quest for 'how form in music imbued with spirit was to be differentiated philosophically from empty form.'[457] By drawing the reader's attention to this, Hanslick wishes to discourage listeners from engaging in an emotional, passive reception of music, that is a subjective approach that belongs to the listener and their emotional state, and not to the music itself. Rather he encourages the engagement of the imagination (*Phantasie*) of the listener. Music imbued with spirit, as Hanslick understands it, is music that can be understood as a manifestation of the ideal or "absolute" in music. The following statement leaves the reader in no doubt that he considers *geistige Gehalt* to be replete with the spirit, the ideal, or the divine in art:

> Regarding the accusation of contentlessness, music has content ["Inhalt"], but musical content, which is a not inconsiderable spark of the divine flame, like the beauty of any other art. But only by firmly denying any other kind of "content" ["Inhalt"] to music can we preserve music's substance ["Gehalt"]. This is because from indefinite feelings, to which at best such a content ["Inhalt"] is attributable, no spiritual content ["geistige Bedeutung"] derives; rather, in each composition, the content derives from its particular tonal structure as the spontaneous creation of mind out of material compatible with mind ["der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material"].[458]

---

[456] 'Bei der Frage nach dem Inhalt der Tonkunst muß man sich insbesondere hüten, das Wort in lobender Bedeutung zu nehmen. Daraus, daß die Musik keinen Inhalt (Gegenstand) hat, folgt nicht, daß sie des Gehaltes entbehre. "Geistige Gehalt" meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den "Inhalt" der Musik fechten.' Hanslick, *VMS,* 169; *OMB*, 82.

[457] 'Das Wesen der Musik ist aber noch schwerer in philosophische Kategorien zu bannen als das der Malerei, weil die entscheidenden Begriffe "Form" und "Inhalt" in der Musik nicht standhalten wollen, der Trennung sich widersetzen. Will man der reinen Instrumentalmusik einen bestimmten Inhalt vindizieren, (—in der Vokalmusik liefert ihn das Gedicht und nicht die Musik—) so müßte man die kostbarsten Perlen der Tonkunst über Bord werfen, denen niemand einen von der Form trennbaren "Inhalt" nachzuweisen oder auch nur herauszufühlen vermag. Anderseits ist es, wie ich wohl einsehe, ein mißverständlich Ding schlechtweg von der "Inhaltlosigkeit" der Instrumentalmusik zu sprechen, was auch meiner Schrift die meisten Gegner erweckt hat. Wie ist in der Musik beseelte Form von leerer Form wissenschaftlich zu unterschieden?' Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 155.

[458] 'Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern "Inhalt" der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren "Gehalt". Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten schönen Tongestaltung. Als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material.' Hanslick, *VMS,* 171; *OMB,* 83.

In a publication as recent as 2000, Hanslick is charged with being 'anti-metaphysical.'[459] In what appears to be a fundamental misunderstanding of the tenets of Hanslick's aesthetic theory, Karol Berger posits that:

> By 1854 music could afford this antimetaphysical turn: there was so much great instrumental music around that the practice no longer needed philosophical or religious crutches to justify itself.[460]

Berger further argues that Hanslick 'does not claim for music the power to disclose the "absolute." Instead, he sees the dignity of abstract music simply in its being a product of a creative mind.'[461] But surely the product of a creative mind, with the emphasis on the term *Geist* as Hanslick understands it, that is as a manifestation of the ideal in music, is completely bound up with the "absolute," and very much reliant on philosophy and religion.

This understanding of *Geist* has its roots, for Hanslick, in his Hegelian background. He was profoundly influenced by Hegelian idealism in the *Vormärz* era, as were most artists and intellectuals of his age.[462] This was not a direct influence from the philosophy of Hegel himself. Rather, Hanslick subscribed to the views of the Hegelian left, a position he had in common with, among others, David Strauss, and Franz Brendel.[463] The Hegelian left radically criticised Hegel's retrospective recognition of history and conservative attitude towards politics. They were pro-active in that they channelled Hegel's idealistic views into more practical directions. In the *Vormärz* years Hanslick believed (as did Brendel, although they were not part of one another's intellectual or social circles) that art should make some positive contribution to social and political reforms. As Yoshida observes, his critical writing at the time of the Vienna Revolution was at its most politically acute, carrying the banner of social

---

[459] Karol Berger, *A Theory Of Art* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2000), 145.
[460] Berger, *A Theory of Art*, 145.
[461] Berger, *A Theory of Art*, 143.
[462] On Hegel's influence on Hanslick see Hiroshi Yoshida, ‚Eduard Hanslick and the Idea of "Public" in Musical Culture: Towards a Socio-Political Context of Formalistic Aesthetics', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32/2 (2001): 179–199 (particularly 179–188).
[463] For a discussion of Brendel's appropriation of Hegelian thought in his critical writings see Chapter 1.

reformation based on Hegelian Idealist philosophy.[464] At this time, Hanslick sought to interpret musical works as an expression of *Weltanschauung.*

Revolution in Vienna, however, went too far for Hanslick's political view: in his autobiography he recalls with horror the violence of the revolution, and of witnessing the brutal hanging of the Secretary of War by a mob in the street for his collusion with anti-revolutionary elements. Hanslick cites this as the moment he turned his back on the radical elements of proletarian revolution.[465] The failure of the revolution, as we saw in Chapter 1, put an end to hopes for social reform based on Hegelian Idealist philosophy.

Following the failed revolutions, there were a number of attempts across Germany, as Pederson notes, to 're-conceptualise music at the most basic level of perception in order to disavow Romantic affiliation.'[466] She cites a series of articles by Julius Schäffer that sought to counter Hegel's claim that music cannot convey clearly defined ideas by demonstrating the primacy of thought over mere feeling in music. I agree with Mark Burford's assessment that Pederson rightly interprets this view as a precursor to the arguments in Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen,* but goes too far (as does Karol Berger) in claiming that 'Hanslick parted with Schäffer in renouncing the central Hegelian metaphysical premise of the Idea'.[467]

Mark Burford's recent article 'Hanslick's Idealist Materialism' provides a fitting rebuttal to Berger's and Pederson's claim in observing that 'Hanslick did not so much reject musical metaphysics as, to a certain extent, reconceptualize it by arguing that the ideal content of music is the product of a human spirit, not a transcendent one.'[468] This can be understood in relation to the notion of 'art religion' that provided the aesthetic justification of

---

[464] Yoshida, ,E. Hanslick and the Idea of "Public", 183. See for instance Hanslick's essay 'Censur und Kunst-Kritik', of 24 March 1848 in *Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften* I, 156–157.
[465] Hanslick, *Aus meinem Leben,* 86.
[466] Sanna Pederson, 'Romantic Music Under Siege in 1848', in *Music Theory in the Age of Romanticism,* Ian Bent , ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 57–74 (71–72). See also Mark Burford, 'Hanslick's Aesthetic Idealism', *19th-Century Music* 30/2 (2006): 166–181 (171).
[467] Pederson, 'Romantic Music Under Siege in 1848', 71–72.
[468] Mark Burford, 'Hanslick's Aesthetic Idealism', 171. Burford further emphasise the extent to which Hanslick's treatise 'took Hegel's aesthetic system as his point of departure and clung to the metaphysical premise of the "Idea" or "Spirit" in music, though in a newly interpreted sense.'

instrumental music as a metaphysical medium by Wackenroder and Hoffmann at the turn of the nineteenth century. Dahlhaus defines this as 'the belief that art, though created by humans, is revelation'.[469] Accordingly, Hanslick's religiosity or spirituality is such that he believes there is beauty to be found in worldly practicality, in the human endeavour of art. This aspect of Hanslick's *Kunstanschauung* will be explored in relation to Hanslick's writings on Brahms in Chapter 4.

Confining this discussion to Hanslick's 1854 monograph for the moment, however, I would argue that Berger's view of Hanslick's aesthetic theory, and the responsibility he ascribes to *Vom Musikalisch-Schönen* for the rise of formalism in the twentieth century is too simplistic.[470] He writes that 'Hanslick's transformation of the romantic metaphysics of instrumental music into formalism and the ascendance of formalism in our century represent a change in the interpretation of musical abstraction as profound as the one that occurred in the late sixteenth century.'[471] Berger fails to consider the religious (or metaphysical) and philosophical aspects that are integral to Hanslick's monograph. Ironically, it seems Berger has difficulty extricating his own 'formalist' reading of Hanslick's aesthetic ideals from the deeply embedded formalist views against which he argues in his 'Cold War of Mimesis and Abstraction.' To this effect he understands the final paragraph of *Vom Musikalisch-Schönen,* which was removed from all but the first edition, to be inconsistent with the rest of the monograph. This paragraph reads:

> This spiritual content thus combines, in the soul of the listener, the beautiful in music with all other great and beautiful ideas. He does not experience music merely as bare and absolute through its own beauty, but simultaneously as a sounding image of the great movements in the universe. Through deep and secret relationships to nature the meaning of tones is heightened far beyond the tones themselves, and allows us always to feel the infinite even as we listen to the work of human talent. Just as the

[469] Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music,* trans. Roger Lustig (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989), 88.
[470] This discussion is carried out on pages 142–145 under the sub-heading 'Cold War of Mimesis and Abstraction.'
[471] Berger, *A Theory of Art,* 145.

> elements of music – sound, tone, rhythm, strength, weakness – are found in the entire universe, so man rediscovers in music the entire universe.[472]

This statement epitomizes the notion that art, though created by humans, is revelation. Furthermore, in its focus on music in its own right, as distinct from music with extra-musical adjuncts, it is evocative of Hoffmann's famous proclamation that instrumental music is 'the most romantic of all arts' because it 'scorns all aid, all admixture of other arts, and gives pure expression to its own peculiar artistic nature',[473] a statement, as Chantler observes, that is inextricably linked to his belief that 'sound audibly expresses an awareness of the highest and holiest, of the spiritual power which enkindles the spark of life in the whole of nature'.[474]

In an alternative interpretation to Berger's of this last paragraph of Hanslick's monograph, Mark Evan Bonds embraces the philosophical and religious aspects of this last paragraph, and points to a continuity in Hanslick's argument that reaches its peak at this point. In his 1997 article 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century' he writes that 'the significance of this passage – and of its subsequent deletion – can scarcely be overestimated. This was not merely one of many pronouncements buried deep within *Vom Musikalisch-Schönen,* but rather the ringing culmination of Hanslick's entire treatise.'[475]

---

[472] 'Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit alle andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbezirhungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.' Hanslick: *VMS,* 171. The translation quoted above is Roger Lustig's as quoted in Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music,* 28.

[473] E. T. A. Hoffmann, *Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, Music Criticism* David Charlton, ed., Martyn Clarke, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 236.

[474] Hoffmann, *Hoffmann's Musical Writings,* 355. See also Abigail Chantler, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics* (Aldershot: Ashgate, 2006), 10.

[475] Mark Evan Bonds, 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century', *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3 (Summer–Autumn 1997): 387–420 (415). Bonds still holds the same view, as is evident in his recent publication *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

3.3: Hanslick, Brahms, and the *Neudeutsche Schule*

A much discussed aspect of Hanslick's reception of Brahms is the fact that he pits Brahms against the composers of the *Neudeutsche Schule*.[476] It is indisputable that Hanslick uses this opposition in a highly polemical way. However, as is shown on table 3 (at the end of Chapter 4), the number of Hanslick's Brahms reviews in which he pits Brahms against Wagner are proportionately fewer than those in which there is no mention of either Wagner or the *Neudeutsche Schule.* I would argue therefore that this is a feature of his Brahms reviews that has been given disproportionate attention, as evidenced in the citations at the outset of Chapter 4, and in the writings of Constantin Floros:

> Hanslick saw in some of Brahms's works a position and unexpected confirmation of his own aesthetic theory, which he already established in 1854. And also it is to be explained that he played Brahms against Wagner and Liszt, against the *Neudeutsche Schule,* against the whole poetic, instrumental music of his time.'[477]

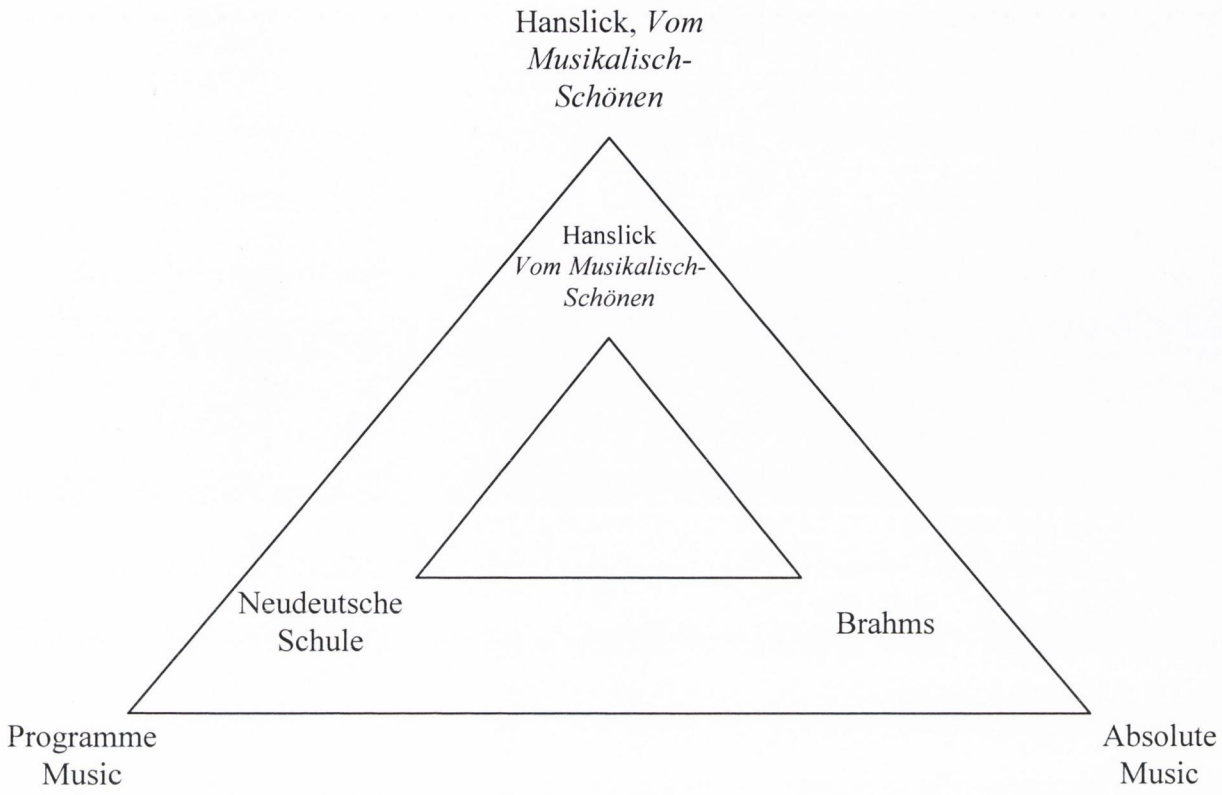
Floros's statement is problematic in that his placement of Wagner and Liszt, the *Neudeutsche Schule* and the whole poetic, instrumental music of Brahms's time amounts to a generalisation that cannot be sustained. This generalisation pre-supposes that the poetic instrumental music of the late-nineteenth-century is synonymous exclusively with the *oeuvre* of the *Neudeutsche Schule*. While these composers contributed significantly to this genre, such a generalisation fails to consider the poetic music of many composers from this time, among them Schumann and Dvořák, and ironically Brahms himself.

Figure 3: The Current View of Hanslick's Reception of Brahms

---

[476] See for instance Constantin Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks', in *Brahms-Kongress Wien*, Susanne Antonicek and Otto Biba, eds (Tutzing: Hans Schneider, 1988), 155–166. See also Siegfried Kross, 'Brahms the Symphonist,' in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Robert Pascall, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 125–45, in which he refers to 'Eduard Hanslick, who never tired of presenting Brahms as the antipode of Wagner' (139).

[477] Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks,' 165.



Despite the revisionist scholarship on Brahms in the last thirty years, there still exists a view of Hanslick as the champion of Brahms the 'absolute', and consequently as the vehement opponent of programme music. A three-fold relationship continues to exist, at the three points of which are Hanslick, Brahms, and the *Neudeutsche Schule* (see figure 3).[478] Widening the focus it is seen that there is a broader triangle at the three points of which are Hanslick, absolute music, and programme music. In other words, the tendency in scholarship on Hanslick and Brahms has been to view the points of this contrived triangle as mutually exclusive, and by extension to accept the view of Hanslick as the champion of Brahms the 'absolute' without dispute. Floros is exemplary in this regard. He claims that of the Brahms works that Hanslick reviewed favourably:

[478] To clarify, the Hanslick at the point of this triangle is the author of *Vom Musikalisch-Schönen,* and not the author of a large body of critical writings. It is shown in Chapter 4 that Hanslick's critical writings have been largely disregarded in discussions of Hanslick and Brahms. Therefore they have no place in a figure that charts current views of Hanslick.

> He saw in them examples of that '*reinen absoluten Musik*,' (that pure absolute music) for which he tirelessly campaigned. That in them no extra musical factors (literary or biographical) leave a trace, fills him – the irreconcilable opponent of programme music – with deep satisfaction.[479]

The issue is, however, far more complex. Floros's short quotations can be understood to house a number of tacit assumptions; these assumptions are cultivated to support his own thesis. Along the way, however, they misinterpret and misrepresent the evidence. The discussion that follows subjects these tacit assumptions to close scrutiny, and thereby demonstrates that the points of the contrived triangle in figure 1 are not as mutually exclusive as has been understood heretofore. The current chapter shows that Hanslick's views of Brahms and the *Neudeutsche Schule*, and by extension of absolute and programme music, do not fit neatly at the points of the contrived triangle. This provides the context for the arguments in Chapter 4 where it is shown that literary and poetic aspects of Brahms's music are integral to Hanslick's discussion of Brahms's works.

Floros does not clearly define either what he understands by the term 'reine absolute Musik,' ('pure, absolute music', or as Payzant translates it 'music purely and absolutely'[480]) or what he considers Hanslick to have understood by it. It was Richard Wagner who coined the phrase 'absolute music' in a relatively obscure programmatic commentary to his 1846 performance of Beethoven's Symphony No. 9.[481] As Thomas Grey indicates, in Wagner's writings the predicate 'absolute' was a pejorative alternative to the more positive predicate 'pure' that had been widely used since the early nineteenth century in the phrase 'pure instrumental music' in the writings of Hoffmann, Hegel, and Schopenhauer. The predicate 'absolute' is ubiquitous in Wagner's *Oper und Drama:* he speaks of absolute melody, absolute poetry, absolute recitative, absolute opera singer. The extent is such that Thomas

---

[479] Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslick's,' 156.
[480] *OMB*, 15.
[481] Thomas Grey, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts* (New York: Cambridge University Press, 1995), 2.

Grey considers Wagner to have deemed the word 'absolute' itself sufficient demonstration of the nullity of whatever object it modified.[482]

There is no clear explanation for why Hanslick chose to coin the phrase 'pure, absolute music', or indeed if it had any Wagnerian connotations. But two observations are worth making in this regard. Firstly, if in Wagner's writings the word 'absolute' demonstrated the nullity of the object it modified, in Hanslick's writings it gave that very object significance. It is not beyond the realm of possibility that Hanslick was in fact responding to Wagner's 1852 monograph, and restoring the significance of instrumental music that he considered to have been nullified in Wagner's writing. Secondly, regardless of Hanslick's intentions, when he combined both predicates – as 'die reine, absolute Tonkunst' – in the unique instance of the term within his book, he clearly incensed Wagner, as Thomas Grey has noted.[483] This is because he put Wagner in the awkward position of having to sustain his earlier critique of absolute music in *Oper und Drama* whilst embracing a broader aesthetic of music as a "noumenal" language in the spirit of Schopenhauer and the Romantic tradition of Wackenroder, Tieck, and Hoffmann.[484] It is in this context that we can understand his response to Hanslick in his 1857 essay on Liszt's Symphonic Poems which is directed against the 'advocates of an absolute music'.[485]

The context within which Hanslick uses this phrase is in chapter 2 titled 'The Representation of Feeling is Not the Content of Music'. Here Hanslick contends that he has 'deliberately chosen instrumental music' for his examples. He maintains that whatever holds

---

[482] Grey, *Wagner's Musical Prose,* 2.
[483] Grey, *Wagner's Musical Prose,* 2–3. The single instance of 'reine absolute Tonkunst' occurs in *VMS*, 52, *OMB,* 15.
[484] Note that it was in 1854, the same year as the publication of *Vom Musikalisch-Schönen,* that Wagner came under the influence of a metaphysics of absolute music in Schopenhauer's *Die Welt as Wille und Vorstellung* ('The World as Will and Representation').
[485] Grey, *Wagner's Musical Prose,* 3. On Wagner's problematic relationship to the concept of absolute music see Carl Dahlhaus, 'The Twofold Truth in Wagner's Aesthetics: Nietzsche's Fragment "On Music and Words",' in *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century,* trans. Mary Whittall and Arnold Whittall (Berkeley and Los Angeles, 1980), 19–39.

good for instrumental music holds good for all music as such'.[486] This can be understood in the sense that whether or not a piece of music has a poetic heading, a literary adjunct, or a prescriptive programme, the music must remain intelligible in its own right, and not depend on its extra-musical adjunct for its comprehensibility:

> If some general definition of music be sought, something by which to characterise its essence and nature, to establish its boundaries and purpose, we are entitled to confine ourselves to instrumental music. Of what *instrumental music* cannot do it ought never be said that *music* can do it, because only instrumental music is **music purely and absolutely**. (Hanslick's italics, my bold typeface.)[487]

Hanslick then explains that 'the concept "music" does not apply strictly to a piece of music composed to a verbal text.' He further explicates the point in writing that 'in a piece of vocal music, the effectiveness of tones can never be so precisely separated from that of words, action, and ornamentation as to allow strict sorting of the musical from the poetical.'[488] Hanslick's opposition is not to vocal music or programme music *per se*, rather it is to music that seeks to be understood in terms of its extra-musical content, and not its musical content (that is its tones, latent within which are the ideal content (*geistige Gehalt*), and thereby music's metaphysical status). To this end he writes 'where it is a matter of the "content" ['Inhalt'] of music, we must reject even pieces with specific titles or programmes. Union with poetry' he claims, without denouncing such a union, 'extends the power of music, but not its

---

[486] 'Wir haben absichtlich Instrumentalsätze zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher', *VMS,* 52, *OMB*, 14.

[487] 'Wir haben absichtlich Instrumentalsätze zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Gränzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.' Hanslick, *VMS, 52; OMB*, 14–15.

[488] 'Ob man nun die Vocal- oder die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, —eine unwissenschaftliche Procedur, bei der meist das Wort führt—man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff "Tonkunst" in einem auf Text-worte componirten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe.' Hanslick, *VMS*, 52–53; *OMB;* 15.

boundaries.'[489] In other words, we must reject works that have their specific title or programme as the content of the piece.

Hanslick's explication is not entirely clear at this point, and it is only in relating this section to his broader argument that the meaning becomes clear. The key to understanding is in looking closely at Hanslick's terminology. The word "Inhalt" for Hanslick means content in the sense that the literary and visual arts have content, but music has not. Thus he is not invalidating works with specific titles or programmes, rather he is claiming that we must reject works that seek to be understood in terms of such extra-musical content. He makes this point much more clearly in what would become the closing paragraph in all but the first edition: 'only by firmly denying any other kind of "content" ["Inhalt"] to music can we preserve music's substance ["Gehalt"].[490]

In arguing that 'reine, absolute Musik,' is music in which no extra-musical factors (literary or biographical) leave a trace, Floros seems to misread Hanslick's point. 'Reine, absolute Tonkunst' for Hanslick does not require that music be divorced from such extra-musical factors, but that it does not seek to be understood in terms of its extra-musical content. To label Hanslick the 'irreconcilable opponent of programme music' in this context, therefore, not only misrepresents his view of Brahms, but also displays a fundamental misinterpretation of Hanslick's aesthetic ideals. On the basis of this misinterpretation Floros ascribes to Hanslick's *Brahms Bild* a formalist agenda that not only renounces the spiritual and metaphysical aspects integral to Hanslick's aesthetic ideals, but also disregards Hanslick's discussion of the extra-musical adjuncts in Brahms's music. The multifarious aspects of Hanslick's critical writings on Brahms in the form of biographical, socio-political, and literary readings are documentation of the reception history of Brahms's music.

---

[489] 'Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den "Inhalt" der Musik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen.' Hanslick, *VMS,* 53, *OMB,* 15.

[490] 'Nur dadurch aber, daß man jeden andern "Inhalt" der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren "Gehalt".' *VMS,* 171, *OMB,* 83.

Moreover, more than any other contemporary criticism, Hanslick's writings illuminate the cultural context in which Brahms's works were composed, and subsequently received by their Viennese audience. By denying that such readings exist, Floros is not only doing a disservice to Hanslick, he is withholding from the reader documentation that is integral to the nineteenth-century view of Brahms.

To sum up, the triangular relationship between the three points can now be viewed in a new light. Hanslick's reviews of Brahms can be understood to endorse the aesthetic ideals espoused in *Vom Musikalisch-Schönen,* in that he seeks to understand Brahms's music in terms of its musical, rather than its extra-musical, substance. And indeed this is the case throughout his critical writings on a broad range of contemporary composers. Recent revisionist scholarship has done much to dispel the myth of Brahms the 'absolute'. Yet the view of Hanslick as the champion of Brahms the 'absolute' persists, despite being grounded on a mythological construct. Hanslick was not, as this view holds, indiscriminately opposed to programme music. As will be shown in the next section, Hanslick's reservations about music that sought to be understood in terms of its extra-musical content were no more emphatic than those of his contemporary commentators, among them supporters of the *Neudeutsche Schule.* The common ground on which these writers stood is becoming more and more apparent with recent scholarship. Perhaps, then, Dahlhaus hit the nail on the head in his 1989 text *The Idea of Absolute Music* in positing that:

> The dispute between the "New Germans" and the "formalists" over the legitimacy or illegitimacy of programme music, which hardened into a partisan battle of musical politics around 1860, can be viewed as an attempt by each group to deny the other's right to the concept of the "spiritual in music".[491]

3.4: *Formästhetik* and *Inhaltsästhetik:* Hanslick in the Context of His Contemporaries

In the mid-1850s aesthetic discussions in the German musical press were centred around the clash between *Formästhetik* and *Inhaltsästhetik.* Hanslick was a major player in these debates

[491] Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, 129.

on account of his 1854 monograph which, arguably, spurred a lot of the subsequent contributions. The precise chronology and genesis of much of these writings is not entirely clear. Furthermore, unravelling precisely who responded to whom, and who incited responses from whom in these debates is a difficult, and perhaps futile, task. A rough chronology, however, would take the following form:

- November 1854: the publication of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* in Leipzig.[492]
- December 1854: Peter Cornelius reviews *Vom Musikalisch-Schönen* from Weimar.[493]
- 1855 (1850?): the publication of Liszt's review articles in the *Neue Zeitschrift für Musik,* including 'Robert Schumann';[494] 'Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert';[495] and 'Berlioz und seine Haroldsymphonie'.[496] According to Lina Ramann, however, Liszt wrote 'Berlioz und seine Haroldsymphonie' as early as 1850, although it was rejected by the French journal 'trop élogieux'.[497]
- 1855: Franz Brendel reviews *Vom Musikalisch-Schönen* in *Neue Zeitschrift für Musik.*[498]
- 1856: the publication of Franz Brendel's article 'Programmusik'.[499]

---

[492] Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst* (Leipzig: R. Weigel, 1854).

[493] Peter Cornelius, 'Concertmusik: Clavierauszüge zu vier Händen', *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (8 December 1854): 257–259. This article is not ostensibly a review of *Vom Musikalisch-Schönen*, but Cornelius's comments are such that Günter Wagner and James Deaville refer to it as 'the first reaction from Liszt's Weimar to Eduard Hanslick's book *Vom Musikalisch-Schönen'.* See Peter Cornelius, *Peter Cornelius: Gesammelte Aufsätze: Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst,* Günter Wagner and James A Deaville, eds (Mainz: Schott, 2004), 251.

[494] Franz Liszt, 'Robert Schumann I', *Neue Zeitschrift für Musik* 42/13 (23 March 1855): 133–7, 'Robert Schumann II' *Neue Zeitschrift für Musik* 42/14 (30 March 1855): 145–53, and 42/15 (6 April 1855): 157–65, Robert Schumann III', *Neue Zeitschrift für Musik* 42/17 (20 April 1855): 177–82, and 42/18 (27 April): 189–96.

[495] Franz Liszt, 'Marx und die Musik des neuenzehnten Jahrhunderts', *Neue Zeitschrift für Musik* 42/20 (11 May 1855): 213–21, and 42/21 (18 May 1855): 225–30.

[496] Franz Liszt, 'Berlioz und seine Haroldsymphonie', *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3 (13 July 1855) 25–32, 43/4 (20 July 1855): 37–46, 43/5 (27 July 1855): 49–55, 43/8 (17 August 1855): 77–84, and 43/9 (24 August 1855): 89–97.

[497] Lina Ramann, *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–94), 2.2:77.

[498] Franz Brendel, 'Bücher, Zeitschriften: Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig, R. Wiegel, 1854', *Neue Zeitschrift für Musik* 8 (16 February 1855): 77–82; 9 (23 February 1855): 89–91; 10 (2 March 1855): 97–100.

[499] Franz Brendel, 'Programmusik', *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft,* vol.1 (1856).

- 1857: Hanslick's Review of Liszt's *Symphonische Dichtungen.*[500]
- April 1857: Wagner's essay on Liszt's *Symphonische Dichtungen* published in *Neue Zeitschrift für Musik.*[501]
- September–October 1857: Franz Brendel's article 'F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung' in *Neue Zeitschrift für Musik.*[502]

Dietmar Strauß argues that although the first edition of *Vom Musikalisch-Schönen* was not developed as a manifesto of the anti-Wagnerian, it 'was immediately understood as such, and thus Hanslick was considered as the head of the anti-Wagner party, to which he contributed by his later variants of the prefaces which critically turned explicitly against Wagner and Liszt.'[503]

Franz Brendel provides evidence of such an anti-Wagnerian interpretation in his 1855 review of Hanslick's monograph. Before discussing this aspect, however, it is interesting to note his overall judgement of *Vom Musikalisch-Schönen.* Brendel points to common ground in his own thinking and that of Hanslick, his dispute residing only in the details of Hanslick's monograph and not its overall thesis.[504] He agrees with Hanslick that the composer is not concerned with translating certain content into tones, and that the intention of the composer is not to describe certain passions, but to invent a melody.

It is here, however, that Hanslick and Brendel diverge in their aesthetic outlooks. Brendel considers all of this musical activity to rest on a 'psychological basis', 'on certain excitations of the soul' which 'present themselves directly' (unmittelbar), unlike the arbitrarily selected signs of language. He invokes his 1845 inaugural article as editor of the *Neue Zeitschrift* in which he argued for a more subjective approach to composition (as

---

[500] Eduard Hanslick, ' "*Les préludes.*" Symphonische Dichtungen für großes Orchester von Franz Liszt', *Sämtliche Schriften* 1/4, 47–53.
[501] Wagner, 'Liszts Symphonische Dichtungen', *Neue Zeitschrift für Musik* (April 10 1857): 157–163.
[502] Franz Brendel 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung', *Neue Zeitschrift für Musik* (18 September 1857): 121–24; (25 September 1875) 129–133.
[503] Dietmar Strauß, 'Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft,' in Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften: Historisch-kritische Ausgabe* 1/4 (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002), 412.
[504] 'So viel im Allgemein. Ich wende mich nur zu dem Einzelnen', Brendel, 'Bücher, Zeitschriften: Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (16 February 1855), 82.

discussed in Chapter 1). Still advocating this subjective, spiritual approach, Brendel continues that without this, composition would appear as 'an empty play of technical musical rules, not as a real work of art in accord with the concepts of a modern philosophy of art'.[505] To pursue Hanslick's line of thinking, he continues, one would never arrive at an understanding of the artwork 'as the inner life of the soul, i.e. as an organic development'.[506] For this reason he considers Hanslick to have a one-sided approach in his monograph: he goes too far in his quest for objectivity, and thereby overlooks the subjective. Thus, whilst he considers the issues raised by Hanslick to be important ones, he does not think the author provides solutions to these issues, rather he poses the questions from a new angle.

Noting the increased activity in musicological areas (*musikwissenschaftlichem Gebiet*) in recent years, Brendel maintains that this progress must be attributed, in part, to Wagner's initiative. This is because in Chapter 2 of *Vom Musikalisch-Schönen,* on a number of occasions, Hanslick refers directly to Wagner, both responding to the 1852 text *Oper und Drama,* and referring to a number of the operas.[507] Hanslick refers to Wagner's discussion in *Oper und Drama* of the Gluck-Piccini conflict. He sees this conflict being between music and drama, and accordingly judges Wagner's operas: 'Richard Wagner pursues specific dramatic tendencies in contrast to musical ones in his opera *Lohengrin.* We can delight in the intelligent emphasis of the prescribed expression and words, but not without the knowledge that music, divorced from its text, grants very little satisfaction.'[508] He further maintains that in accordance with the principles laid down in *Oper und Drama,* Wagner must consider

---

[505] 'Wäre dies nicht der Fall, so erschiene das Tonstück nur als ein leeres Spiel nach technisch-musikalischen Gesetzen, nicht als wirkliches Kunstwerk nach den Begriffen der modernen Kunstphilosophie'. Brendel, 'Bücher, Zeitschriften: Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*' (16 February 1855), 81.

[506] 'Auf dem Wege des Verf.'s ferner wäre nie dahin zu gelangen, das Kunstwerk als das Resultat inneren Seelenlebens, d. h. als ein organisch Entstandenes zu begreifen.' Brendel, 'Bücher, Zeitschriften: Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*' (16 February 1855), 81.

[507] See in particular *VMS,* 68–70.

[508] 'Specifisch dramatische Tendenz im Gegensatz zur musikalischen verfolgt Richard Wagner in seinem "Lohengrin". Wir werden uns an dem geistreichen Betonen des vorgeschriebenen Ausdrucks und Wortes erfreuen, doch nicht ohne die Erkenntniß, daß die Musik, abgelöst von ihrem Texte, eine sehr geringe Befriedigung gewähre.' Hanslick, *VMS,* 68. Hanslick altered, and finally deleted this passage from the later editions. See *VMS,* 68 for the chronological details. This passage does not appear in *OMB,* because by the eighth edition (1891) it had been completely removed. The translation is my own.

Lohengrin to be his best work. 'We place *Tannhäuser* inestimably higher', Hanslick continues, because in this compositions 'the composer had not yet ascended to the peak of the standpoint of real musical beauty, but also, thankfully, had not yet overcome it.[509]

He further takes issue with Wagner's contention that 'the mistake of opera as an art genre lies in this, that a means (music) is made an end, but this end (drama) is made a means'.[510] Hanslick sees Wagner's contention as being founded on a false premise, because as Hanslick sees it, 'an opera in which the music is always and actually used as a means for dramatic expression would be a musical monstrosity.'[511]

Whether or not Hanslick intended these comments to ignite a polemical battle, this is exactly what came about, as is evident in Brendel's review. Brendel considers Hanslick to have misjudged not only Wagner's efforts with regard to music and drama, but also Gluck's conflict. 'It was not the dramatic and musical principles that were spoken of in [Gluck's] conflict', Brendel argues, 'it was the fight between vocal virtuosity and deeper musical expression.'[512] He argues that 'in theory, Gluck grasps ahead of his time and approaches Wagner', and likewise that Wagner was the first to 'bring to execution what Gluck had aimed at' in his opera reform.[513]

Brendel considers Hanslick to 'have no idea' what the 'Wagner movement strives for'. He agrees that if the 'intention was to reach the highest certainty of expression and dramatic movement at the expense of beauty', then this could certainly be considered hopeless.

---

[509] 'Aus seinem Princip, dem rcksichtslos dramatischen, muß Wagner gleichwohl den „Lohengrin" für seine bestes Werk erklären. Wir stellen den „Tannhäuser" unbedingt höher, in welchem der Componist den Standpunkt echt musikalischer Schönheit zwar noch nicht erklommen, aber Gottlob auch noch nicht überwunden hatte.' Hanslick, *VMS* 68. Again, this passage was amended, and finally removed from later editions. The translation is my own.

[510] Hanslick quotes Wagner: 'Der Irrtum der Oper als Kunstgenre besteht darin, daß ein Mittel (die Musik) zum Zweck, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht wird', *VMS* 70; *OMB,* 25.See also Richard Wagner, *Sämmtliche Schriften und Dichtungen,* 5th ed., 12 vols (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), vol. 3, 231.

[511] 'Denn eine Oper, in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musikalisches Unding'. Hanslick, *VMS,* 70; *OMB,* 25.

[512] 'Nicht der Widerstreit des dramatischen und musikalischen Princips kam damals zur Sprache, es war der Kampf zwischen Gesangsvirtuosität und tieferem musikalischen Ausdruck'. This is also the point that Wagner makes in *Oper und Drama.* See Richard Wagner, *Sämmtliche Schriften und Dichtungen,* vol. 3, 230–32.

[513] 'In der Theorie greift Gluck seiner Zeit vor und nähert Wagner; in der Praxis ist auch für ihn die Musik in der Oper das Erste und Wesentliche [...] So ist es zuerst Wagner gewesen, der wirklich zur Ausführung gebracht hat, was Gluck anstrebte.' Brendel, 'Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen',* 98.

However, this is not the case, rather it is something Hanslick 'imagines'.[514] With regard to musical beauty in Wagner's works, Brendel posits that 'only the specifically musical beauty is destroyed, a new one [is] born from the new principle'.[515] He argues that Hanslick did not have the opportunity in Vienna to provide a direct opinion of *Lohengrin,* and therefore sees the truth from the distance. For this reason he considers Hanslick's judgement on Wagner to be based on misunderstandings.[516]

Turning to Liszt's review articles, it is difficult to determine whether or not these were a response to Hanslick's monograph. Detlef Altenburg claims that a letter purportedly sent from Hanslick to Liszt in October 1854 requested that Liszt write a foreword for the monograph.[517] Assuming, therefore, that Liszt was familiar with Hanslick's monograph before the publication of his own review-articles in 1855, these publications can be understood as a response to Hanslick's monograph. Strauß disputes Altenburg's claim. He does not doubt the authenticity of the letter itself, rather he provides a list of reasons to support his argument that this letter must have been written by a 'Hanslick' other than the Eduard Hanslick with whom we are currently concerned.[518] Among Strauß's reasons are the claim that the letter is signed 'E.F. Hanslick', a signature Hanslick did not use in any of his other correspondence or published reviews. (Usually Hanslick signed his reviews with Ed. H.)

---

[514] 'Der Verfasser hat keine Ahnung von dem, was durch die Wagner'sche Bewegung erstrebt werden soll. Wäre die Absicht nur darauf gerichtet, höchste Bestimmtheit des Ausdrucks und dramatische Bewegung auf Kosten der Schönheit zu erreichen, so müßte das etwas sehr Trostlos genannt warden. Das aber denkt sich der Verfasser.' Brendel, 'Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen'*, 99.

[515] 'Nur das specifisch musikalische Schönheit wird vernichtet, eine neue aus dem neuen Princip geboren.' Brendel, 'Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen'*, 99.

[516] 'Er hat in Wien keine Gelegenheit gehabt, sich eine unmittelbare Anschauung, vom Lohengrin z. B., zu verschaffen und sieht darum die Wahrheit nur wie aus weiter Ferne'. Brendel, 'Bücher, Zeitschriften. Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen'*, 99.

[517] This letter is reproduced in its enirety in both Altenburg's article 'Vom poetisch Schönen: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks', in Detlef Altenburg (ed.), *Ars musica, musica scientia: Festschrift Heinrich Hüschen zum Fünfunsechzigsten Geburtstag am 20. März 1980* (Cologne: 1980), 1–9 (8–9); and in Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst: Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht,* 49–52 (50).

[518] James Deaville argues that with 'lack of evidence to the contrary, this letter should be considered authentic, even if it does not coincide with our expectations for Hanslick's relations with Liszt'. 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music', in *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference,* Jim Samson and Bennett Zon, eds, (Aldershot: Ashgate, 2002), 98–124 (106, note 9). It is not the authenticity of the letter that Strauß disputes, however, but the authorship, which is at best suspect, and for which Altenburg himself does not provide hard evidence. Strauß provides a convincing argument to dispute such authorship.

Furthermore he ventures that the date of October 1854, a month before the publication date of *Vom Musikalisch-Schönen* in November 1854, would not have left enough time for such a foreword to have been included in the publication. He notes that the author of the letter is a self-proclaimed 'poet', and suggests that a literary character with the same name is more likely to have penned the letter.[519] The matter may never be solved. Nonetheless what is significant in all of this, as Deaville reminds us, is: 'The fact that Hanslick struck at the heart of the New Germans in Weimar, at Liszt, was an unintentional coincidence, but one that would have the most serious consequences for the ongoing debate about progress in music.'[520]

On Programme Music

Hanslick's pronouncements on programme music span the mid- to late-nineteenth century. While there are ambiguities and contradictions in these writings, a central tenet throughout Hanslick's contributions to the debate on programme music is that a piece of music should seek to be understood in terms of its musical, rather than its extra-musical, content. Hanslick's most lucid discussion of programme music is evidenced in an 1898 review of Brahms's Piano Concerto No. 2 and Rimsky Korsakov's *Scheherezade*. This was penned at a juncture when the hotbed of controversy surrounding programme music in the mid-nineteenth century had long since cooled down, and Hanslick could review his position, and those of his contemporaries, with some amount of detachment.

This review will form the basis upon which I argue that Hanslick's pronouncements on programme music, or his objection to what he referred to as the 'abuse of programme music' were no more resounding than those of his contemporaries, among them members and advocates of the *Neudeutsche Schule.* I argue that the difference is one of degree, rather than the 'parties' holding opposing positions. Earlier discussion has alluded to continuities in the

[519] Strauß, *Vom Musikalisch-Schönen* II, 50–51.
[520] James Deaville, 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music', 106.

aesthetic thought of Hanslick and his counterparts in the *Neudeutsche Schule*.[521] However such debates have concerned themselves only with the aesthetic monograph of 1854. The present discussion draws on Hanslick's critical writings on a number of Brahms's contemporaries, considering both those affiliated to and not affiliated to the *Neudeutsche Schule.* Therefore I highlight the common ground on which these commentators stood, and argue that rather than Hanslick being an opponent of programme music, he was, no more than his contemporaries, only opposed to the abuse of programme music. The greater implication of this is that it shakes the very foundation that forms the basis of the argument that Hanslick was an irreconcilable opponent of programme music, and by extension a champion of Brahms the 'absolute'.

Hanslick considers programme music in its most 'serious and artistic meaning' to be a nineteenth-century phenomenon. He refers to earlier examples of 'tone painting' as 'mere play things', thereby undermining the historical roots that Liszt had attributed to the genre in his attempt to disengage it from such charges of ahistoricism and superficiality in 1855.[522] Liszt claimed that the programme was encountered 'prior to Haydn's period' citing the Capriccio by Bach: *Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruder's* as a sufficiently well-know work to illustrate his point, and further invoking the works of the sixteenth century composer Clément Jannequin to strengthen his case.[523] Hanslick, however, accords to Berlioz the responsibility for setting the trend of programme music, a trend in which

---

[521] See for instance Deaville, 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music'; and Vera Micznik. 'The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's "Die Ideale"', *Music and Letters* 80/2 (May 1999): 207–240.

[522] 'Die Programm-Musik in ihrer ernsten künstlerischen Bedeutung ist von neuem und neuestem Datum. Was eine frühere Zeit an vereinzelten Tonmalereien besaß (Klavierstücke à la "Schlacht bei Leipzig"), war lediglich Spielerei, zum Ergötzen kleiner und großer Kinder. Erst Berlioz hat Programm-Symphonien von künstlerischer Bedeutung und großen Formen geschaffen.' Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert.—Scheherezade von Rimski-Korsakow.—Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 286–295, 291.

[523] Franz Liszt, 'Berlioz und seine Haroldsymphonie'. *Neue Zeitschrift für Musik* 43/4 (20 July 1855), 38. Liszt had claimed that 'Wir begegnen [dem Programm] schon vor der Haydn'schen Periode. Das Capriccio von Bach: Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruder's ist geügend bekannt … im 16ten Jahrhundert hatte man schon: 'Le dixiesme livre de Chansons, contenant La Battaile à 4 de Clément Jannequin…' (We already encountered [the programme] prior to Haydn's period. The Capriccio by Bach: Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruder's is sufficiently well known. … Already in the 16th Century one had: 'The tenth book of Songs, containing The Battle with 4 by Clement Jannequin…'), original quoted in James Deaville, 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music', 102. The translation is my own.

'orchestral works ascribe to a certain poetic programme', and one that he considers to have been followed in France, Russia and Germany in equal measure. [524] Hanslick's discussions of programme music contain ambiguous and contradictory definitions.[525] Most often, however, Hanslick reserves the term 'Programmusik' for those compositions with a prescribed programme.

The main objection to be raised by Hanslick against programme music is that it subordinates the musical construction to a poetic counterpart. He makes a distinction between works that seek to be understood in terms of their poetic programmes, and works that, while they may have a suggestive title or descriptive heading, carry their meaning within the music itself. In an 1898 review of a concert of Brahms's Piano Concerto No. 2 and Rimsky Korsakov's *Scheherezade* published in *Am Ende des Jahrhunderts: 1895–1899* he writes:

> That is the poverty of strictly-implemented programme music; if the programme does not tell us in complete detail what each movement of the symphony represents, then the composition becomes incomprehensible; if it does tell us, then it becomes ludicrous. A simple heading is something else, which energises our fantasy in a certain direction without stifling it, and is something different to a detailed programme.[526]

In this particular review, Rimsky-Korsakov bears the brunt of Hanslick's tirade against programme music. Citing *Antar* and *Scheherezade* as examples, Hanslick claims that Rimsky Korsakov's music 'offers a poverty of musical thought and an insolence of instrumentation, such as would never have occurred to us in former times.' Hanslick objects to the compositional process employed by Rimsky-Korsakov whereby the composer undertakes not

---

[524] 'Seither hat die Mode, Orchesterwerken ein bestimmtes poetisches Programm zu unterlegen, sich ungemein verbreitet und festgesetzt, in Frankreich und Rußland nicht weniger als in Deutschland.' 'Brahms B-dur-Concert.—Scheherezade von Rimski-Korsakow.—Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 291.

[525] See for instance his insistence that the *Akademische Fest Ouvertüre* is nothing less than programme music, as discussed in Chapter 4.

[526] 'Das ist ja das Elend der streng ausgeführten Programm-Musik; erzählt uns das Programm nicht ganz detailliert, was ein jeder Symphoniesatz vorstellt, so wird die Komposition unverständlich; geschieht es aber, so wird sie lächerlich. Etwas anderes ist eine einfache Überschrift, die unsere Phantasie in bestimmter Richtung enregt, ohne sie zu knebeln, und etwas anderes ein detailliertes Programm.' Eduard Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert.—Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 289.

to compose with musical elements, but rather to 'paint, to poeticise, to explain, to philosophise,' to the extent that no explanatory programme notes can compensate for the lack of musical construction. He argues that the more a composer 'employs this prosaic service, the more he falsifies the nature of pure instrumental music and degrades its worth.' He maintains that we want to hear what the composer has to say to us, and not what a particular character narrates.[527]

Hanslick does not only apply such criticism to the composers of the New German, Russian, and French schools. Dvořák, a composer that Hanslick admired on many levels, faces similar charges. In a review titled 'Brahms und Dvořák,' published in *Am Ende des Jahrhunderts: 1895–1899,* Hanslick considers Dvořák's 'Heldenlied' (Hero's Song), Op. 111 'just as little programme music as Beethoven's *Eroica* of which it is reminiscent by name.'[528] His reason is that Dvořák 'does not force upon the reader detailed directions,' as he does with the three symphonic poems composed in rapid succession in 1896 on texts by Karel Jaromír Erben, 'Wassermann' (Water Goblin), Op. 107, 'Mittagshexe' (The Noon Witch), Op. 108, and 'Spinnrad' (The Golden Spinning Wheel), Op. 109.[529] 'Heldenlied' is, for Hanslick, independently musically intelligible.

---

[527] 'Wenn ein Komponist wie Rimsky-Korsakow es unternimmt, mit musikalischen Elementen nicht zu komponieren, sondern zu malen, zu dichten, zu erzählen, zu philosophieren, so kann sein erklärender Vorreiter nicht redselig genug sein. Je genauer er aber diesen prosaischen Dienst thut, desto mehr fälscht er das Wesen der reinen Instrumental-Musik und erniedrigt ihre Würde. Wir wollen hören, was der Komponist uns zu sagen hat, und nicht was der Prinz Kalender erzählt.' Eduard Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert.—Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 289–291.

[528] 'Heldenlied', Op. 111 is considered to be one of Dvořák's symphonic poems, even though the composition has no clear-cut programme. For further reading on Dvořák's symphonic poems see John Clapham, 'Dvořák's Unknown Letters on His Symphonic Poems', *Music and Letters* 56/3–4 (July–October 1975): 277–287. For an interesting overview of their initial reception in Germany see Karin Stöckl-Steinbrunner, 'The "Uncomfortable" Dvořák: Critical Reactions to the First Performances of his Symphonic Poems in German-Speaking Lands', David R. Beveridge, trans., in *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries,* David R. Beveridge, ed. (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996), 201–210.

[529] 'Die Aufschrift "Heldenlied" bezeichnet Charakter und Stimmung des Werkes; der Form nach ist es eine "symphonische Dichtung" im Sinne Liszts und spielt sich in Einem fortlaufenden Satze ab, welcher mehrere in Tonart, Tempo und Ausdruck kontrastierende Teile ohne scharfe Abgrenzung in sich faßt. Eigentliche Programm-Musik ist das "Heldenlied" ebensowenig wie Beethovens "Eroica," an die es durch seinen Namen erinnert. Dvořák zwingt dem Hörer keine detaillierte Gebrauchsanweisung auf, wie bei seinen symphonischen Dichtungen "Wassermann," "Mittagshexe," "Spinnrad," welche diesen Notbehelf leider nicht entbehren können. Das "Heldenlied" ist in der Hauptsache rein musikalisch verständlich und wirksam, wenn auch einige Mittelglieder uns unklar geblieben sind.' Hanslick, 'Brahms und Dvořák,' in *Am Ende des Jahrhunderts*, 308–313 (312).

Turning the clock back to an 1857 review of Liszt's *Symphonische Dichtungen,* and dealing more specifically with Hanslick's treatment of the *Neudeutsche Schule,* Hanslick's quibble is that he considers Liszt's prescriptive programmatic text to be forced, and in some way to compensate for a lack of quality in the music. In an unquestionably polemical manner he protests that the 'objection to be raised against Liszt is that he imposes a much bigger—and abusive—mission on the subjects of his symphonies; namely, either to fill the gap left by the absence of musical content ('Inhalt') or to justify the atrocities of such content as there is.'[530] (It is worth noting that Hanslick uses the term *Inhalt* for the content of Liszt's music, and not *Gehalt.* The passage when read in German, therefore, seems even more caustic than when rendered in English. It is as though Hanslick does not even consider the possibility that Liszt's composition has a spiritual content.) Hanslick differentiates between texts that he considers to be suitable or not suitable for musical setting. In this same review he continues:

> Assuming descriptive music to be justifiable at all, there is still a great difference between the subjects chosen for it. In *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, in the *Midsummer Night's Dream,* in the programme of the 'Pastoral' Symphony and similar pieces, no one will misunderstand the spontaneity of the musical allusion. But a *Mazeppa* is absolutely anti-musical; a *Prometheus* is so far removed from every musical reference that just to associate such titles with symphonies can only create the impression of a braggadocio.[531]

The pitting of the music of a member of the *Neudeutsche Schule* against that of Mendelssohn occurred frequently in contemporaneous musical writings, and was certainly not particular to

---

[530] 'Die Hauptbedingung wird immer bleiben, daß die Musik, allem Titel und Programm zutrotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, specifisch musikalisch bleibe, so daß sich auch ohne Programm einen in sich klaren selbständigen Eindruck mache. Dies nun ist die erste wichtige Einwendung, die man gegen Liszt erheben muß, daß er dem Sujet seiner Symphonien eine weit größere mißbräuchliche Mission auferlegt: nämlich den fehlenden musikalischen Inhalt entweder geradezu zu ersetzen oder dessen Atrocitäten zu rechtfertigen,' in Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften* 1/4, 49; this translation slightly altered from Henry Pleasants in *Vienna's Golden Years of Music*: *1850–1900* (New York: Simon & Schuster, 1950), 47.

[531] 'Die Berechtigung der descriptiven Musik überhaupt angenommen, ist doch wieder ein großer Unterschied zwischen den Stoffen, welche man ihr zumuthet. In der "Meerestille und glücklichen Fahrt," im "Sommernachtstraum," im Programm der Pastoralsymphonie u. dgl. wird niemand die Ungezwungenheit der musikalischen Anspielung verkennen, ein Mazeppa aber ist geradezu widermusikalisch; Charaktere, wie Prometheus, sind jeder musikalischen Beziehung so fern, daß solche Ueberschriften von Symphonien nur den Eindruck einer prahlhaften Spielerei machen können,' Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften* 1/3, 49; translated in Eduard Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music*, 46–47. Hanslick is equally critical of Beethoven's setting of the Prometheus legend. See *Concerte, Componisten und Virtuosen*, 220–221.

Hanslick. One obvious reason for this is that works by Mendelssohn such as *A Midsummer Night's Dream* (1826) and *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828), which had won instant universal acclaim, became a paradigm for an approach to descriptive music that preserved the autonomy of the composition as a musical artwork.[532]

Floros would have us believe that Hanslick's objections to programme music were inconsistent with the critical voices of his time, to believe that Hanslick's derision of programme music went against the grain of the 'progressive' views of the *Neudeutsche Schule* and the *Zukunftsmusiker*. However, the opposition to what Hanslick refers to as an 'abuse of programme music,' and the objection to compositions that seek to be understood in terms of their extra-musical, rather than their musical, content, is not particular to Hanslick. It is a view that held great currency in mid to late nineteenth century musical discourse, with traces of it even showing up in the writings of the advocates of the *Neudeutsche Schule*.

A case in point is August Wilhelm Ambros's 1855 text *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst.* This text was originally conceived as a rebuke of Hanslick's 1854 monograph, the irony being, however, that for the most part it echoes Hanslick's claims, further supporting the argument that Hanslick was not alone in his aesthetic ideologies. As Thomas Grey has argued, 'although [Ambros] attempts to address Hanslick's ideas about the relation of musical form and content, it is clear that Ambros's own thought is itself too deeply rooted in an aesthetic of "feelings" to provide an adequate challenge.'[533] Discussing Berlioz's *Romeo and Juliet* Ambros writes:

> With all of the extraordinary beauty of the execution, in the end this wondrous medley of symphony, oratorio and opera has become only a sort of monstrous Tragelaphus.[534] A completely natural

[532] For a more detailed discussion of the early reception of these works, see Thomas Grey, 'Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840–1860)', PhD Diss., University of California, Berkeley (1988), 122–131.
[533] Thomas Grey, 'Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century', 189.
[534] An African antelope, a fabulous animal, one of the symbols of Diana.

> consequence of the mistake inherent in the principle of wishing to translate a poetic work, with all of its peculiarities, into music.[535]

Further, in words that could quite easily be mistaken for those of Hanslick himself, and drawing on the ubiquitous alternative of Mendelssohn, Ambros claims that:

> If *Meeresstille und glückliche Fahrt* must be recognised in a similar manner as an exact translation of the poem, there is a great difference nonetheless, *in that this composition, completely apart from Goethe's poem, is explainable and intelligible in and of itself, and carries within itself its aesthetic centre of gravity, the conditions of its existence.* While with *Romeo and Juliet* this centre of gravity lies *outside* the composition – namely in Shakespeare's dramas. (Emphasis in original.)[536]

Wagner's 1857 essay on Liszt's Symphonic Poems, furthermore, exhibits similar pronouncements. In this essay Wagner contrasts the poetic music of Berlioz and Liszt. This essay constituted a 'thank-you' note from Wagner to Liszt for the considerable aid Liszt had given him both in support of his own compositions and because Liszt had helped him clarify his own ideas about programme music.[537] This perhaps goes some way toward explaining why Berlioz is given such a bad press in this letter by comparison with the more tolerant discussion of Liszt. Defending the latter against accusations of belittling music by bringing it into association with other arts, Wagner writes:

> Music can never, and in no possible alliance, cease to be the redeeming art. It is of her nature, that what all the other arts but hint at, through her and in her becomes the most undoubtable of certainties, the most direct and definite of truths.[538]

By contrast, however, he considers Berlioz's compositions to 'reduce "pure, absolute music" to the material aims of description or narration.'[539] Unlike Hanslick, Wagner has no

---

[535] 'Bei aller, mitunter außerordentlicher Schönheit der Ausführung ist am Ende dieses wunderliche Mittelding von Symphonie, Oratorium und Oper doch nur ein ziemlich monströser Tragelaph geworden. Eine ganz natürliche Folge des im Prinzip gelegenen Mißgriffes, ein Dichterwerk mit allen seinen Besonderheiten in Musik übersetzen zu wollen', Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie,* 169.

[536] 'Wenn *Meeresstille und glückliche Fahrt* als ein ähnliche genau Uebersetzung des Dichterwortes erkannt werden muß, so ist der große Unterschied dabei, daß dieses Tonwerk, auch völlig abgesehen vom Göth'schen Gedichte, aus und durch sich selbst erklärbar und verständlich ist, und seinen ästhetischen Schwerpunkt, die Bedingungen seiner Existenz in sich selbst trägt, während bei Romeo und Juliette dieser Schwerpunkt außerhalb des Tonwerkes—nämlich im Shakespearischen Drama liegt.' Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie,* 171.

[537] Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt,* 106.

[538] Wagner, 'Liszts Symphonische Dichtungen', translated in Alan Walker, *Franz Liszt: The Man and His Music* (London: Barrie & Jenkins, 1970), 359.

objections to the subjects Liszt chose for his *Symphonische Dichtungen.* He does object, however, to the manner in which Berlioz's compositions seek to be understood in terms of their extra-musical rather than their musical content. In this sense Wagner can be understood to be voicing the same reservation as Hanslick and a host of other mid-century critics that such works sacrifice their autonomous musical intelligibility. The disparity of views between Hanslick and Wagner on 'programme music' (or to put it another way, on how far a composition can turn away from 'absolute music') when considered in this light, is one of degree, rather than the two holding opposing positions. Standing on this same common ground is Franz Brendel, an ardent supporter of the composers and tendencies of the *Neudeutsche Schule*. In his 1856 article 'Programmusik' Brendel claims that:

> The composition must always leave a satisfactory impression, apart from its programme ... However the composition suddenly throws the listener into a completely heterogeneous condition if it is only intelligible through its *Phantasiebild* ...in such cases it goes beyond the boundaries of instrumental music.[540]

Hanslick was to stand by these views throughout his critical career, as is evident in his scathing remarks about Rimsky-Korsakov in his 1898 review of Brahms's Piano Concerto No. 2 and Rimsky-Korsakov's *Scheherezade* with which we opened this section. Returning now, by way of conclusion, to that same review, it is worth mentioning Hanslick's thoughts on an 1898 publication by Felix Weingartner. Hanslick alludes to Weingartner's text *Die Symphonie nach Beethoven* in an attempt to amplify and qualify his own misgivings on programme music.[541] He cites a number of passages from Weingartner's monograph that he

---

[539] Grey, 'Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century', 138.

[540] 'Das Tonstück muß stets als solches, auch abgesehen von seinem Programm, einen befriedigenden Eindruck hinterlassen ... Wirft aber eine Composition unvermittelt den Hörer in ganz heterogenen Zuständen umher, die sich nur durch das zu Grunde liegende Phantasiebild erklären ... so ist die der Instrumentalmusik gesteckte Grenze überschritten ...', Franz Brendel, 'Programmmusik', Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, Vol. 1 (1856), 1. The German is quoted in James Deaville 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music,' 111–112. The translation is my own.

[541] Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven* (Leipzig: Fischer, 1898). Weingartner's book went through four editions with the last being published in 1909. His negative views of Brahms as evidenced in the earlier editions were revised in Brahms's favour in this last publication. Indeed in the preface he specifically states that a revision of his view of Brahms was his main motivation for revising this last time. For an English language

considers to be in accord with the principles that he laid down in his own 1854 monograph *Vom Musikalisch-Schönen.*

Hanslick considers Weingartner's book to contain 'intelligent ideas on music and remarkable judgements on composers,' and to be more than 'mere polemicism.'[542] Moreover he praises Weingartner for his objectivity regarding Berlioz and Liszt. While on the hand, as he points out, Weingartner justifiably defends works by these two composers 'in which the fantasy is importantly prompted, but to which it is not fearfully bound', on the other hand he highlights such passages as Weingartner's criticism of Berlioz's *Romeo and Juliet.* Weingartner maintains that in the absence of its explanatory title and programme, *Romeo and Juliet* amounts to 'a senseless complex of tones.'[543] He claims that Berlioz 'tried to show the details of dramatic action through melodic fragments, accents, chordal progressions, and expressive figuration with a clarity that one would like to believe he was capable of pursuing in every bar.'[544] The impression Weingartner has of the piece, even in its best performances, is 'absolute bewilderment, yes in parts it even seemed ridiculous.'[545] Moreover, this 'feeling of meaninglessness,' he claims, 'is not alleviated when we know what is being presented to us.'[546] In more general terms Weingartner maintains that:

---

translation of this fourth edition by H. M. Schott, see Felix Weingartner, *On the Performance of Beethoven's Symphonies and Other Essays* (New York: Dover, 1969).

[542] 'Nach diesen Proben mußte Weingartners kürzlich erschienene Broschüre "Die Symphonie nach Beethoven" sehr angenehm überraschen. Sie entwickelt geistreichte Ideen über Musik und treffende Urteile über Komponisten und das alles nichts weniger als polemisch; vielmehr sachlich, maßvoll, mitunter sogar warm und liebenswürdig.' Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert.—Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 291.

[543] 'Wäre nicht durch den Titel ein Hinweis auf den Vorgang des Dramas gegeben, so wüßten wir überhaupt nicht, was wir hörten, und hätten die Wirkung eines sinnlosen Tonkomplexes.' Weingartner as quoted in Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 292.

[544] 'Berlioz hat hier versucht, die Einzelheiten der dramatischen Handlung durch melodische Bruchstücke, Accente, Akkordverbindungen und ausdrucksvolle Figurationen mit einer Deutlichkeit wiederzugeben, daß man sich die Fähigkeit zutrauen möchte, in jedem Takt den Vorgang verfolgen zu können.' Weingartner as quoted in Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 292.

[545] 'Dennoch ist der Eindruck dieses Tonstückes selbst bei der besteb Wiedergabe ein durchaus verwirrender, ja stellenweise sogar ein lächerlicher.' Weingartner quoted in Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 292.

[546] 'Die Empfindung der Sinnlosigkeit wird aber auch nicht aufgehoben, wenn wir wissen, was wir uns vorzustellen haben.' Weingartner quoted in Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 292.

> music is an art that can never speak to us through concepts; that it undresses its sovereignty if an artist attributes a concept falsely that they should explain to us in words; that it is degraded if it is slavishly bound to a programme from bar to bar. Music has the tendency to show the psychological arrangement that a series of events produces in us, not, however, to describe the series of events itself."[547]

Weingartner continues to condemn Liszt's *Die Ideale*. He claims that when Liszt interprets fragments of Schiller's poem in a musical sequence and then attempts to weld this interpretation to a movement, it results in the music developing a limp as 'it cannot develop freely according to its own nature, rather it is bound to the successive fragments of the poem, thus it is bound to a set of concepts.'[548] Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* faces similar criticism, with Weingartner claiming that it is a work in which 'the impression of music, in the truest sense of the word, is also lost.' Rather than marking the pinnacle of Strauss's compositional career, Weingartner views it as 'a mark of how far music can turn away from its own nature.'[549]

---

[547] 'Weingartner beharrt dabei, "daß die Musik eine Kunst ist, die niemals durch Begriffe zu uns sprechen kann; daß sie ihrer Hoheit entkleidet wird, wenn ein Künstler ihr Begriffe unterschiebt, die sie uns nach Art des Wortes erklären soll; daß sie erniedrigt wird, wenn er sie sklavisch von Takt zu Takt an ein Programm bindet. Die Musik vermag die Stimmung, die seelische Disposition wiederzugeben, die ein Vorgang in uns erzeugt, nicht aber den Vorgang selbst zu schildern".' Weingartner as quoted in Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 292.

[548] 'Mit Recht verteidigt Weingartner nur jene Uberschriften, durch welche die Phantasie bedeutsam angeregt, aber nicht ängstlich gefesselt wird.' … 'Er sagt: "Wenn Liszt in seiner symphonischen Dichtung "Die Ideale" Bruchstücke des Schillerschen Gedichtes der Reihe nach musikalsich zu interoretieren und dann diese Interpretationen zu einem Satze zusammenztschweißen versucht, ja so weit geht, in seiner Partitur über die einzelnen Musikstücke die Teile des Gedichtes zu schreiben, die er an den betreffenden Stellen vorgestellt wissen will, so daß eigentlich nur der mit der Partitur Bewaffnete wissen kann, was er sich gerade im Augenblick denken soll, und nicht einmal derjenige folgen kann, der die Teile des Gedichtes selbst vor sich hat, so wird die Musik, wie es in diesem Stücke thatsächlich der Fall ist, flügellahm ausfallen, weil sie sich nicht ihrem Wesen gemäß frei entwickeln kann, sondern von vornherein an die aufeinanderfolgenden Bruchstücke des Gedichtes, also an eine Reihe von Begriffen gebunden ist."' Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert. —Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 293.

[549] '"Um diese Übergänge zu verstehen, " fährt Weingartner fort, "ist man fortwährend genötigt, die zweifellos geistreichen Gedanken, die den Komponisten dabei geleitet haben, sowie die eventuellen Beziehungen zur programmatischen Vorlage Takt für Takt herauszugeheimnissen, daher auch hier der Eindruck von Musik im wahrsten Sinne des Wortes verloren geht." Weingartner gesteht offen seine Verwunderung darüber, wie "Zarathustra" als ein Höhepunkt des Straußschen Schaffens, ja sogar als ein Höhepunkt in der bisherigen Entwickelung der Musik gepriesen werden konnte. Für ihn sei der "Zarathustra" vielmehr "ein Merkzeichen, wie weit die Musik sich von ihrem eigenen Wesen abwenden könne".' Hanslick, 'Brahms B-dur-Concert.— Scheherezade von Rimski-Korsakow. —Broschüre von F. Weingartner', *Am Ende des Jahrhunderts,* 294.

3.5: Conclusion

Hanslick scholarship has witnessed something of a renaissance in recent years in various guises in the work of authors such as James Deaville,[550] Vera Micznik, [551] Mark Evan Bonds,[552] and Mark Burford[553]. In these writings, the purported gap between Hanslick and the *Neudeutsche Schule* is increasingly being called into question, and the common ground between these nineteenth-century musicians and commentators is becoming increasingly evident. Yet all of these recent commentators focus on Hanslick's 1854 monograph *Vom Musikalisch-Schönen,* and not Hanslick's critical writings.

The discussion in this chapter, therefore, adds a further dimension to the growing body of work on Hanslick. It deconstructs the myth that Hanslick was an opponent of programme music, instead demonstrating that Hanslick, no more than his contemporary aestheticians, is opposed only to the abuse of programme music. Furthermore I have argued that Hanslick's notion of absolute music is inexplicably bound up with the "absolute," in the form of *geistige Gehalt* (spiritual content), and is very much reliant on metaphysics, philosophy, and religion. This is evident both in the 1854 monograph, and in the critical writings discussed above. The significance of these findings becomes even more apparent when applied to Hanslick's view of Brahms, as will be explored in Chapter 4.

---

[550] James Deaville, 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music'.
[551] Vera Micznik, 'The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's "Die Ideale"'.
[552] Mark Evan Bonds, 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century'; *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven.*
[553] Mark Burford, 'Hanslick's Aesthetic Idealism'.

Chapter 4

Hanslick and Brahms[554]

> I could almost envy [Hanslick] his power of expressing himself, if not exhaustively, yet with an intuitive sympathy, which not only provides an outlet for his own feelings but helps others who have no command of words to express theirs.
>
> (Elisabet von Herzogenberg to Brahms, 3 January 1882[555])

4.1: Introduction

Brahms scholarship in the last fifty years or so accords to Eduard Hanslick the main responsibility for the view of Brahms as a composer of 'absolute' music.[556] Although this view has been challenged in more recent scholarship on that composer, the notion that Hanslick established this view remains deeply embedded. The present chapter redresses this issue. It examines Hanslick's critical writings on Brahms, and argues that Hanslick was aware of, and discussed the poetic aspects of Brahms's music and his allusions and secret programmes. Although little survives to point to how Brahms's intimates actually received his music in light of the allusive references and clues, evidence of which would form an integral part of the reception history of Brahms's music, Hanslick's reviews are just that.

The chapter opens with an assessment of the views of a number of commentators on Hanslick's reception of Brahms. I argue that their over emphasis on Hanslick's 1854

---

[554] This chapter is an expanded version of a lecture delivered at the 2005–2006 Lecture Series at the University of Ottawa in November 2005. I am grateful to Prof. Dillon Parmer and Prof. Murray Dineen for their thought-provoking and stimulating thoughts and comments on that occasion. I am further grateful to Prof. Parmer for reading and responding to a number of drafts of this chapter.

[555] 'Ich könnte fast den Mann beneiden, dem es vergönnt ist, wenn auch nicht Erschöpfendes, doch so sympathisch Empfundenes in anmutigster Form von sich zu geben, sich damit befreiend und anderen zu Hilfe kommend, denen kein rechtes Wort für ihre Empfindungen zu Gebote steht.' Elisabet von Herzogenberg to Johannes Brahms, Leipzig, 3 January 1882 in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg,* Max Kalbeck, ed. (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908). English translation by Hannah Byrant in *Johannes Brahms: The Herzogenberg Correspondence,* Max Kalbeck, ed. (London: Murray, 1909), 147.

[556] The commentator to advance this view most explicitly is Constantin Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslick's', *Brahms Kongress Wien* (1983), Suzanne Antonicek and Otto Biba, eds. (Tutzing: Hans Schneider, 1988), 155–166. That it is deeply embedded in the writings of a number of other commentators is shown in section 4.2.

monograph *Vom Musikalisch-Schönen* conceals a lack of familiarity with Hanslick's critical writings on Brahms.[557]

Section 4.2 highlights the disparity between such commentary and what Hanslick actually wrote on Brahms by showing the extent to which Hanslick himself embraces the poetic and extra-musical aspects of Brahms's music. It also takes into consideration Hanslick's discussion of Brahms's overtures with suggestive titles. Although the composer prescribed no particular programme or hermeneutic aid for these overtures, other than the titles themselves, Hanslick discusses the music in the context of autobiographical associations, or of literature that he considers to be a poetic or spiritual counterpart to the music.

This is followed, in Section 4.3, by a discussion of the Liberal Viennese *Weltanschauung* that Hanslick and Brahms shared. It is argued that on account of this shared political and cultural outlook, and due to the fact that Hanslick was among Brahms's intimate circle of friends, that he was amenable to understanding what Dillon R. Parmer has referred to as the 'musical meaning for the few'.[558] The argumentative thread that runs throughout the discussion of Hanslick's writings on Brahms is that since Hanslick, and until recent decades, a scholarly tradition has been enforced that disregards not only the extra-musical adjuncts in Brahms's music, but also Hanslick's very discussion of precisely these features.

The discussion of Hanslick's writings is followed by an investigation into why such a formalist view has been enforced. An exploration of trends in East and West German musicology in the Cold War Era forms the foundation on which I claim that portraying Hanslick as a critic of Brahms the 'absolute' in this era obviated the need to discuss extra-musical adjuncts in Brahms's music. These were aspects that may have rested uncomfortably

---

[557] See Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur der Aesthetik der Tonkunst: Teil I: Historisch-kritische Ausgabe,* Dietmar Strauß (hrsg.) (Mainz: Schott, 1990). For those wishing to consult the monograph in English see Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful,* Geoffrey Payzant, trans. (Indianapolis, Hackett, 1986). For an overview of Hanslick's critical writings on Brahms see Table 6 at the end of this chapter.
[558] Dillon R. Parmer, 'Musical Meaning for the Few: Instances of Private Reception in the Music of Brahms', *Current Musicology* 83 (Spring 2007): 109–30.

with the view of Brahms as the antidote to Wagner, whose music had become so loaded with National Socialist ideologies in the aftermath of World War II.[559] I posit that the Hanslick Brahms reception that has been perpetuated in the last fifty years or so can be understood as the product of a formalist ideology that considers only one category of Hanslick's output – his aesthetic theory – at the expense of a wealth of critical and autobiographical writings. I further assert that such a formalist view of the expressive writings of one of the nineteenth-century's most influential critics goes hand in hand with what Daniel Beller-McKenna describes as a 'nationally neutral view of Brahms [that] has largely persisted for the past fifty years.'[560]

4.2: The Received View

To date there is no comprehensive study of Hanslick's Brahms reception in English. As such, Anglo-American scholars are restricted to those studies available in German, as well as to brief discussions of Hanslick and Brahms in the Brahms literature.[561] A survey of these studies reveals that they are based on conjecture and hearsay, and highlights an incomplete understanding of Hanslick's writings. Rather than actually basing their comments on Hanslick's writings on Brahms, some commentators seem more concerned with denigrating Hanslick as a musician, and speculating on the extent to which he played Brahms against Wagner and the *Neudeutsche Schule* in his critical output. Hans Gal, for example, claims that 'of course [Hanslick] had a special interest in Brahms as the only possible "antipope" whom he could pit against the "musicians of the future" and his understanding of his friend's music may at times have been no more profound than that for Wagner's works.'[562] Gal bases this

---

[559] Among the abundance of literature on this topic see *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloss-Elmau-Symposion*, Saul Friedlander and Jorn Rusen, eds (München: Beck, 2000); Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Rochester NY: University of Rochester Press, 1998); Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Lincoln, USA: University of Nebraska Press, 1997).

[560] Daniel Beller-McKenna, 'The Rise and Fall of Brahms the German,' *Journal of Musicological Research* 20/3 (2001): 187–210 (206).

[561] See in particular Constantin Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslick's', 155–166. This article was republished in Floros, *Johannes Brahms "Frei aber einsam": Ein Leben für poetische Musik* (Zürich; Hamburg: Arche, 1997), 225–238. Page numbers in this dissertation refer predominantly to the Tutzing edition unless otherwise noted. Floros's article remains the standard source of reference on Hanslick's reception of Brahms.

[562] Hans Gal, *Johannes Brahms: His Work and Personality* (London: Knopf, 1963, 78).

statement on Hanslick's first review of Brahms written in 1862 where Hanslick reserves judgement on Brahms's works, and voices what was a commonplace among Brahms's earliest critics, the doubt that he would fulfil the prophesy outlined by Schumann in his 1853 article 'Neue Bahnen'.[563] Gal gives no further discussion to Hanslick's Brahms reviews published in subsequent years. Peter Latham considers more than Hanslick's early reception of Brahms, and neatly encapsulates the misrepresentational view of Hanslick's *Brahms-Bild* in writing: Hanslick was an 'Austrian music critic in Vienna and lecturer on music history at the university. He was hostile to Wagner and somewhat indiscriminately enthusiastic about Brahms.'[564]

Most commentators, moreover, consult only those reviews available in translation. The standard source of reference for Hanslick's critical writings in English is Henry Pleasants's 1950 volume, *Vienna's Golden Years of Music.*[565] Only Hanslick's reviews of the four symphonies are included in Pleasants's translation, at the expense of an abundance of Hanslick's Brahms reviews as evidenced in his nine volume *Collected Criticisms,* and outlined in Table 6 at the end of this chapter. Commentators relying solely on this edition are immediately restricted to Pleasants's necessarily narrow choice of reviews. Moreover, they are susceptible to being swayed by the interpretations that are implicit both in his choice of reviews and in his translations.[566]

---

[563] For a discussion of such views see Chapter 1. See also Angelika Horstmann, 'Die Rezeption des Werke Op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853 und 1860,' *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* VII (1984): 33–44.

[564] Peter Latham, *Brahms* (London: Dent, 1975), 40–42. Richard Leppert also emphasises the Brahms/Wagner dichotomy in his portrayal of Hanslick as 'one of the most influential nineteenth-century anti-Wagnerians, and a famous champion of Brahms'. See Theodor W. Adorno, *Essays on Music,* introduction, commentary and notes by Richard Leppert (California: University of California Press, 2002), 126, note 4.

[565] Eduard Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music: 1850–1900,* Henry Pleasants, tans. and ed. (New York: Simon & Schuster, 1950).

[566] Henry Pleasants's musical preferences were for the opera and the symphony orchestra. This taste is reflected in the selection of Hanslick's Brahms reviews in his book. Also, Pleasants spent many years in West Germany working as a CIA agent in the aftermath of World War II. The emphasis on 'absolute' music in his choice of Hanslick's Brahms reviews does nothing to dispel the myth of Hanslick as an opponent of programme music, and in this sense is consistent with the tendency to disregard Hanslick's discussions of the extra-musical elements in Brahms's music. See Helen Sheehy, 'The Spy Who Loved Music', *Opera News* 70/6 (December 2005): 32–35. A discussion of East- and West-German musicological writings is found at the end of this chapter.

More recently a number of scholars have explored extra-musical connections in Brahms's works and consequently challenged the received view of Brahms as a composer of 'absolute' music, among them Dillon R. Parmer, Kenneth Ross Hull, George Bozarth and Susan McClary.[567] Yet, ironically, these studies on Hanslick's reception of the composer are still burdened by the received view. This false characterisation of Hanslick is based on insufficient familiarity with the critical writings, and an over emphasis on *Vom Musikalisch-Schönen.*

The association of Brahms with Hanslick's 1854 publication is misleading. By 1854 Brahms had just been introduced to the musical world through Schumann's 'Neue Bahnen' article, and had set about trying to find a publisher for his first works. At the time of writing, Hanslick had not yet discovered Brahms's music, and at no point in *Vom Musikalisch-Schönen*, nor indeed in any of the subsequent nine editions, does he mention Brahms.[568] In his 1989 text 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional References in the Instrumental Music of Johannes Brahms,' Kenneth Ross Hull states that 'Brahms's friendship with, and championing by, Hanslick seems to have caused an identification of Brahms with Hanslick's aesthetics of music.' Hull takes pains to distance Brahms from these aesthetics:

> The treatise *Vom Musikalisch-Schönen* outlines a formalist theory of musical meaning, and includes polemical attacks on an array of writers who view music as fundamentally concerned with the expression of feeling. Brahms however seems to have had a different point of view, to the extent that he bothered to formulate his own views.[569]

---

[567] See, for example, Dillon Parmer, 'Musical Meaning for the Few: Instances of Private Reception in the Music of Brahms'; *Ibid.,* 'Brahms, Song Quotation, and Secret Programs,' *19th Century Music*: (Fall 1995), 161–190; *Ibid.,* 'Brahms the Programmatic? A Critical Assessment,' PhD. Diss., University of Rochester, New York, 1995; *Ibid.,* 'Brahms and the Poetic Motto: A Hermeneutic Aid?,' *Journal of Musicology* 15 (1997): 353–389; Kenneth Ross Hull, 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms,' PhD. Diss., Princeton University (1989); Susan McClary, 'Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony,' in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship,* Ruth Solie, ed. (Berkeley: University of California Press, 1993), 326–44; George Bozarth, 'Brahms's "Lieder ohne Worte: The "poetic" Andantes of the Piano Sonatas,' in *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives,* Bozarth, ed. (Oxford: Clarendon, 1990), 345–378.

[568] See Hanslick/Strauß, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur der Aesthetik der Tonkunst: Teil I: Historisch-kritische Ausgabe.*

[569] Hull, 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms,' 10–11.

The main focus of Hull's dissertation is a revision of the view of Brahms as a composer of 'absolute' music. A revision of Hanslick's Brahms reception is not on his agenda. Therefore, in his effort to distance Brahms from Hanslick's aesthetic ideals, he tacitly endorses the view that Hanslick set about pitting Brahms against Wagner and the *Neudeutsche Schule,* in claiming that 'Brahms's circle was anxious to portray him as hostile towards Wagner's music.'[570] Hull does not clarify who the members of Brahms's circle are, but in the context of his discussion, it can be understood that he considers Hanslick to have been among them.[571]

Writing in 1995, Dillon Parmer refers to Hanslick as the critic who found in Brahms the mature composer 'a counterexample of the new school.' He writes that 'in Hanslick's reception, Brahms was again opposed not only to the new school, but also, by implication, to program music, for his seeming reliance on musical laws alone makes programmatic texts unnecessary, even irrelevant.'[572] Parmer consults only Pleasants's translation. Whether or not Pleasants was aware of it, implicit in his choice of reviews is an interpretation that emphasises Hanslick's opposition to the *Neudeutsche Schule*. And rightly so, where these particular reviews are concerned. But to judge Hanslick's Brahms reception on the basis only of the reviews of the symphonies (a genre largely associated with the notion of absolute music), in such a polemical context, obscures the bigger picture. Pleasants's selection reflects his own tastes and preferences, arguably influenced by the West German environment in which he was working at the time of publication.[573] However, they are not representative of the broader range of Hanslick's Brahms reviews, nor do they reflect the tendency on Hanslick's part to view Brahms's works as a reflection of the composer's personal life, a stance that very much shies away from a discussion of musical laws. Furthermore, Parmer too cites *Vom*

---

[570] Hull, 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms,' 10–11.

[571] There is no further discussion of Hanslick in Hull's dissertation. His bibliography indicates that he consulted only those reviews available in translation.

[572] Parmer, 'Brahms the Programmatic?,' 12.

[573] The differences between East and West German musicology in post-World War II writings is explored towards the end of this chapter.

Musikalisch-Schönen as evidence of Hanslick's formalist reception of Brahms. The fact that the 1854 monograph has come to stand for musical formalism, for Parmer, 'only reinforces this purely musical reception of Brahms oeuvre. The composer's friendship with the critic no doubt gives the impression that he endorsed Hanslick's position.'[574]

Thus, there is a case to be made that the Anglo-American view of Hanslick's Brahms reception perpetuated in the last half century or so is due to a lack of engagement with Hanslick's original German writings on Brahms. These same misconceptions proliferate, however, in the writings of Austro-Germanic commentators on the subject, who have frequently confused Hanslick's aesthetic ideals of 'absolute' music and formalism as espoused in his 1854 monograph, with his view of Brahms. An example of this can be found in the 1987 publication by Ruth Katz and Carl Dahlhaus, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music.* Here, in their introductory note to Hanslick's 1854 publication, Katz and Dahlhaus describe Hanslick as a critic who, although he was familiar with, and involved in, the lives of a number of composers, 'concentrated on the works themselves' in his critical writings.[575] Citing the friendship of the two, Katz and Dahlhaus claim that it is not surprising that in his critical writings on Brahms, Hanslick found musical integrity combined with originality of composition.' They add that 'music that tries to combine with other art forms or to resemble language, whether through the symphonic poem or by the dominance of the word, in Hanslick's view, is at least a compromise.[576]

A further example of the confusion between Hanslick's 1854 monograph and his writings on Brahms is to be found in Siegfried Kross's 1983 article 'Brahms the Symphonist,' in which Kross considers Hanslick's criticisms of the technically challenging

---

[574] Parmer, 'Brahms the Programmatic?', 12–13, note 35. Parmer does draw attention, however, to the paradox that exists between Hanslick's practical criticism [as evidenced in the metaphorical description of Symphony No. 4] and his aesthetic theory, considering this an area worthy of further study. See note 37.

[575] *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music,* Ruth Katz and Carl Dahlhaus, eds (New York: Pendragon Press, 1987) Volume III, *Essence,* 383.

[576] Katz and Dahlhaus, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music,* Volume III, *Essence,* 382.

aspects of Brahms's works to be an anomaly. Kross portrays Hanslick as the critic who 'never tired of presenting Brahms as the antipode of Wagner'.[577] Discussing Symphony No. 4, he attests that Hanslick 'simply capitulated before that very work of Brahms which comes nearest to his polemically formulated statement of formal aesthetics'.[578] He further cites the critic: "During the whole first movement I felt as if I were being beaten soundly by two terribly clever people."[579] Aside from denying Hanslick the opportunity to revise his early opinion on this work, Kross's statement is problematic. Both it and Katz and Dahlhaus's above statement, exemplify a polarised judgement of Hanslick's view of Brahms which has left an indelible impact both on Brahms scholarship and on the literature concerning the aesthetics of music. This misrepresents Hanslick's critical outlook in general, and his view of Brahms in particular, in that it can be understood as promoting a formalist ideology that is not present in Hanslick's critical writings on Brahms. It was a decade after the publication of his monograph that Hanslick's first discussion of the music of Brahms appeared in *Neue freie Presse,* and in these reviews, Hanslick very much concentrated on the personal life of the composer and the cultural context in which his works were composed and received.

While the above sources are primarily concerned with the history of aesthetics or Brahms studies, their discussions of Hanslick's view of Brahms is tangential. Of the few

---

[577] Siegfried Kross, 'Brahms the Symphonist,' in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Robert Pascall, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 139.
[578] Siegfried Kross, 'Brahms the Symphonist,' 139.
[579] Siegfried Kross, 'Brahms the Symphonist,' 139. For an alternative depiction of this scene see Max Kalbeck, *Johannes Brahms* III, 452. Kross is as unfair here to Hanslick's musical sensibilities as Hans Gal was above, and implies that Hanslick was somehow not musically astute enough to appreciate the finer points of Brahms's compositional writing. Hanslick's comment on Brahms's Symphony No. 4 takes on a different complexion when understood in its original context. Hanslick had just heard this symphony for the first time in a four-hand piano reduction with the composer and Ignaz Brüll. This remark reflects his very first thoughts on the composition, and not his considered opinion having had time to digest the work. Elisabet von Herzogenberg, one of Brahms's close friends, and one whose opinion Brahms valued on musical matters, had similar difficulty penetrating the tough exterior of Op. 98. Writing to Brahms in 1885 of this symphony, Herzogenberg stated: 'How happy I am to have withdrawn from my half-digested impression; today I know it so much better, I have played the lovely E Minor movement so often, both in my mind and at the piano – actually in every free moment I had from my chores. I am now completely intimate with it, and much of what I said about it recently now seems inappropriate to me.' ('Wie bin ich froh, damals mit meinen halbverdauten Eindrücken zurückgehalten zu haben; denn heute kenne ich ihn schon so viel besser, den lieben E-moll Satz, habe ihn mir so oft—eigentlich in jeder freien Minute, die ich mir von der Einrichtungsarbeit eroberte—innerlich und am Klavier vorgespielt, daß ich schon ganz intim mit ihm bin und Vieles von dem, was ich neulich sagte, mir gar nicht mehr zutreffend erscheint.') Elizabeth von Herzogenberg to Johannes Brahms, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg,* II, 80.

studies that have as their main objective a discussion of Hanslick and Brahms, Constantin Floros's article 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks,' originally published in 1983 and included in his 1997 collection of Brahms essays, is the most outstanding. Whilst Floros sheds light on many aspects of Hanslick's *Brahms Bild* that had not been discussed in scholarly articles prior to his, his article also contains a number of highly questionable claims. Taking Hanslick's 1854 monograph as his point of departure, and considering only a limited number of Hanslick's critical writings on Brahms, Floros continues to perpetuate a misrepresentational view of Hanslick's reception of Brahms. He claims that of the Brahms works that Hanslick reviewed favourably:

> He saw in them examples of that '*reinen absoluten Musik*,' for which he tirelessly campaigned. That in them no extra musical factors (literary or biographical) leave a trace, fills him – the irreconcilable opponent of programme music – with deep satisfaction.[580]

In portraying Hanslick's Brahms reviews as a quest for that 'reinen absoluten Musik', Floros is among those who are familiar with Hanslick's aesthetic writings, and who claim to understand his critical writings on that basis.[581] For example, Berthold Hoeckner writes that 'the difference between prosaic analysis and poetic criticism counts among the most enduring legacies of early nineteenth-century writings about music, having persisted through Hanslick and Hausegger, Kurth and Kretzschmar, Babbitt and Boretz.'[582]

Hoeckner, quite rightly, is referring to Hanslick's 1854 monograph, which was indeed pitted against Friedrich von Hausegger's 1887 text *Die Musik als Ausdruck*:[583] This was understood at the time of its publication as the expressive counterpart to Hanslick's formalist monograph. Its thesis is that the essence of music is expression. The immediately positive reception of this text has been attributed in part by Stephen McClatchie to the fact that 'it gave

---

[580] Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslick's,' 156. Floros's claims are viewed in a broader discussion of mid-century music debates in Chapter 3.
[581] Floros's statement is reconsidered in Chapter 3 in the context of Hanslick and his contemporaries, in a discussion that widens the focus to consider Hanslick's writings on composers other than Brahms.
[582] Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 66.
[583] Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck*, 2nd edn. (Vienna: Konegen, 1887).

Hanslick's opponents the appearance of an equally firm scientific basis from which to argue.'[584] To Hausegger and his faction, Hanslick and his advocates are concerned only with the outer shell of a work, and in this sense are missing the internal substance, or the core. McClatchie notes that this 'polarity between objectivity and subjectivity expresses itself in a series of binary oppositions that continue to exert influence even today: form/expression; conservative/modern; Brahms/ Wagner; Hanslick/ Hausegger.'[585]

Yet, Hoeckner's association of Hanslick with prosaic analysis on the one hand, and that of Hausegger with poetic criticism on the other, disregards Hanslick's critical writings. Yet, if we apply Hoeckner's related distinction between hermeneutic criticism and formalism to Hanslick's critical writings, we see that Hanslick can no longer be exclusively considered a formalist: his critical writings are more usefully understood as 'hermeneutic criticism (in search of music's cultural meaning),' than being bound up with 'the legacy of formalism (in search of music's autonomous structure).'[586] But unlike Hoeckner's more general statement in a context that is not particularly concerned with Hanslick or Brahms, Floros's *Brahms-Bild* article is explicitly concerned with both.

4.3: Hanslick on Brahms

A disparity exists between the views outlined above about Hanslick as critic and what Hanslick's writings actually state. As is evident from reading those writings, their author is clearly sensitive to both the expressive character of Brahms's music and its poetic aspects. His discussions are descriptive and metaphorical, and rarely analytical or technical (formalist). Indeed when compared to the writings of Deiters, Bagge, and Schubring as discussed in Chapter 2, the claim that Hanslick's writings on Brahms are formalistic quite simply cannot be sustained. In these writings Hanslick explicitly discusses Brahms's extra-musical associations, be it programmatic texts, literary adjuncts or prefaces, or suggestive

---

[584] Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas,* 39.
[585] *Ibid.,* 39.
[586] Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute,* 66.

titles. With regard to certain works that do not have overt extra-musical associations (such as the *Tragische Ouvertüre*), he discusses the music in the context of literature that he considers to be its poetic or spiritual counterpart. These writings are filled with traces of literary and biographical factors, and Hanslick tends to view Brahms's personal life and compositional output as being inextricably bound up with one another.

A further feature of Hanslick's writings is that they give us an insight into the social and intellectual aspects of late-nineteenth century Viennese Liberalism. This is a topic explored at great length by Margaret Notley in her recent book *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism.*[587] Notley describes the basic aspects of the Liberal worldview as 'pro-German sentiment, antagonism toward the Catholic Church, and profound distrust of anti-intellectual trends'.[588] This Liberalism shared common traits with European Liberalism of the time such as a belief in progress and the promotion of scientific methods, with Austrian Liberalism being largely made up of *Bildungsbürgertum*: the educated, culturally formed German and Jewish-German middle and upper middle classes.[589] Brahms, Hanslick, Theodor Billroth, Max Kalbeck, and Gustav Dömpke were among the intellectual elite of Viennese Liberalism, and indeed Hanslick and Ludwig Speidel held the roles of music and theatre critics respectively for the *Neue freie Presse,* Austria's leading Liberal daily.

Brahms's Liberalism is evident in a number of his works that through their extra-musical texts question the nature of human existence, and are preoccupied with death, fate and suffering. Despite his well-known reticence when it came to letters and correspondence, there is sufficient evidence in the *Brahms Briefwechsel* to point to a Liberal approach on

---

[587] Margaret Notley, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007). For related issues on *fin de siecle* Viennese Liberalism with regard to Dvořák's Reception see David Brodbeck, 'Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of *Deutschtum*', *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007): 71–132.
[588] Notley, *Lateness and Brahms,* 15.
[589] Notley, *Lateness and Brahms,* 16–17. See als Carl Schorske, 'Politics and the Psyche: Schnitzler and Hoffmannsthal', in *Fin-de-siecle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage Books, 1981): 5–10.

Brahms's part to many of these works including the *Tragische Ouvertüre, Schisksalslied, Gesange der Parzen, Nänie,* and *Ein deutsches Requiem.* Hanslick was in a unique position among Brahms's critics—as one who shared Brahms's Liberal outlook, was within his circle of confidants and therefore privy to the private musical meaning of many of his works—to be able to convey such meaning to his readership.

Thus, in short, Hanslick's critical writings on Brahms which consider the cultural context in which his music was both composed and received seem more akin to recent 'revisionist' Brahms scholarship that considers the cultural, programmatic and poetic aspects of his music, than they do to the autonomous and formalist writings with which they have been associated. What follows is an exploration of Hanslick's writings on Brahms, one that considers the cultural context in which Brahms's works were composed, and in which Hanslick would have become acquainted with them.

Hanslick's Reflections on Brahms's Poetic Overtones

Of the reviews that can be understood as Hanslick embracing the poetic aspects in Brahms's music, perhaps the most outstanding is the 1879 review of a concert of Brahms's chamber music originally published in the *Neue freie Presse,* and included in the 1886 volume *Concerte, Componisten und Virtuosen*, in which he discusses the Violin Sonata No. 1 in G Major, Op. 78.[590] This sonata, as is well known, is called the *Regenlied* Sonata, on account of its thematic connection with two Klaus Groth Lieder from Brahms's Op. 59; *Regenlied* and *Nachklang*. In his review, Hanslick compares the sonata, which he considers to belong 'among the pearls of Brahms's chamber music,' to the F Minor Piano Quintet, Op. 34 which was played at the same concert.

In a style that represents Hanslick's subjective, descriptive approach to Brahms's music (this is an aspect of Hanslick's writings that will be discussed in detail below), he

---

[590] Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885: Kritiken* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1886), 257–259. The original review was published in *Neue Freie Presse,* 23 November 1879.

comments that in contrast to the quintet, in the sonata there is a more peaceful landscape, where we rest with a kind of melancholic pleasure; instead of a storm in the heart, a reconciled resignation; instead of the thundering waterfall, the quiet trickle of warm summer rain.'[591] Hanslick observes that although the first movement of the sonata opens with the same three repeated notes as *Regenlied*—which he refers to as 'the first slow raindrops, as it were, pounding at the window'—it is not until the Finale that the theme and accompaniment figure are taken faithfully from 'Regenlied.'[592]

Yet Hanslick considers Brahms to have gone further than earlier composers in his setting of the song, arguing that 'what we have here is in no way a literal repetition of the song as we had in Schubert's well known instrumental works with their songs: 'Der Wanderer,' 'Die Forelle,' 'Der Tod und das Mädchen.'[593] Rather, 'Brahms leaves himself, as it were, to work from a subconscious memory, and to create in the same mood, from the same main motive, a new one.'[594] Hanslick continues his discussion stating that in the Finale 'the storm of feeling is held back, in that particular, superior, reflective way…' He then suggests

---

[591] 'Während wir dort, von finsteren Gewalten getrieben, in der Sturmnacht umherirren, zwischen Felsen, Abgründen und tosenden Wasserfallen, führt uns die Sonate in eine friedlichere Landschaft, wo wir mit einer Art wehmütigen Behagens ausruhen. Statt der Stürme im Herzen ein versöhntes Resigniren, statt der schroffen Felsen ein trauliches Dörfchen, statt der donnernden Wasserfälle das leise Rieseln eines warmen Sommerregens. Daß letzterer wirklich in der Sonate mitspielt, sagt uns das Finale, dessen Thema und Begleitungsfigur getreu dem "Regenlied" von Brahms (Op. 59, Heft 1) entnommen ist. Eigentlich beginnt schon der erste Satz (G-dur) mit den drei gleichen Anfangsnoten des Liedes, gleichsam den ersten langsam and Fenster pochenden Regentropfen; dies Motto wird aber nur flüchtig angedeutet. Desto bedeutungsvoller sehen wir das Regenlied Thema in dem Finalsatz sich ausbreiten.' Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 258.

[592] See original German in preceding footnote.

[593] This is rather a subjective view on Hanslick's part. For an alternate reading of Schubert's Lieder see Edward T. Cone, *The Composer's Voice.* Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. For instance, Cone states that 'The composer is not primarily engaged in "setting" a poem. As I have pointed out elsewhere, a composer cannot "set" a poem directly, for in this sense there is no such thing as "the poem": what he uses is one reading of the poem – that is to say, a specific performance, for even a silent reading is less accurate than to say that he appropriates it,' 19.

[594] 'Es liegt hier keineswegs eine buchstäbliche Wiederholung des Liedes vor, etwa wie sie Schubert in bekannten Instrumentalwerken mit seinen Liedern: "Der Wanderer", "Die Forelle", "Der Tod und das Mädchen" vorgenommen hat. Brahms überläßt sich gleichsam unbewußt einer in ihm fortarbeitenden Erinnerung und schafft in derselben Stimmung aus dem gleichen Hauptmotivs Neues.' Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 258.

that there is a further facet to the sonata in stating that 'something undecided, blurred or hazy lies therein.'[595]

The *Neue freie Presse* review of 1879 ends here. However, in the 1886 version in *Concerte, Componisten und Virtuosen,* Hanslick is more explicit. He adds one more section implying in no uncertain terms that he understands the work to have an expressive context: 'it seems to us, besides, that the sonata is produced much more for the intimate benefit of the private circle than produced for the effect of the concert hall. A completely sensuous, not to mention secret piece requires a certain frame of mind from the players!'[596] Hanslick's contention that the piece is more suited to private performance than public performance is reminiscent of a letter that Billroth had sent the critic in October 1879 in which he wrote of Op. 78: 'The feelings are too fine, too true and warm, the inwardness too heartfelt for publicity.'[597]

In a recent article titled 'Musical Meaning for the Few: Instances of Private Reception in the Music of Brahms', Dillon R. Parmer makes a legitimate case for a dual reception history of Brahms's works. This entails a category of musical meaning that exists only in select private circles of reception chosen by Brahms, and a wider, public category in which such clues are held back. Op. 78 epitomises such a case of dual reception which is evident in Hanslick's review of the work, as we will see. In February 1879 Brahms wrote to Clara Schumann that the slow movement of the sonata was written with her son, and his godson, Felix in mind. In his discussion of Op. 78, Michael Struck refers to 'a single undated leaf of ornamental music paper, on one side of which Brahms wrote bars 1–24 of the slow movement of the Violin Sonata.' On the opposite side Brahms wrote:

---

[595] 'Da wird der Storm der Empfindung in jener eigentümlich überlegenen, reflectirenden Weise zurückgehalten, die wir an ähnlichen Werken von Brahms kennen. Etwas Unentschiedenes, Verschwommenes liegt darin', Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 259.

[596] 'Sie scheint uns überdies noch mehr für den intimen Genuß im Privatcirkel, als für den Effect im Concertsaal geschaffen. Ein ganz eigen sinnendes, um nicht zu sagen heimliches Stück verlangt sie auch von den Spielern eine gewisse Gemütsverwandschaft', Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 259.

[597] 'Die Empfindung sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit', Theodor Billroth to Eduard Hanslick, October 1879, quoted in Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben,* II, 321.

> If you play what is on the reverse side quite slowly, it will tell you, perhaps more clearly than I otherwise could myself, how sincerely I think of you and Felix – even about his violin, which however surely is at rest.[598]

The twenty-four year old Felix had died on 16 February of that year, having lost a seven year battle with tuberculosis. Brahms was particularly fond of Felix, admiring his musical talents (as a pianist and violinist), and his poetry, among other qualities. Indeed Brahms set three of Felix's poems to music: 'Junge Lieder I/II', Op. 63/5–6 (1873) and 'Versunken', Op. 86/5 (1874). Struck argues that this manuscript 'unequivocally confirms as well as defines the importance which Brahms's thoughts of Clara and Felix Schumann had for the origins of the sonata,' and 'demonstrates that at the very least Brahms made use of and possibly also understood the slow movement of the Violin Sonata as an explicit sign of his sympathy for Felix as well as for Clara Schumann.'[599] In a letter telling how 'deeply affected' she was by the sonata, for which she had wept with tears of joy having played through it, Clara wrote referring to the *Regenlied* allusion:

> After the first fine, enchanting movement, and the second, you can imagine my delight when in the third, I rediscovered *my* so ardently beloved melody with its delightful eighth-note rhythm! I say *my* because I don't believe there is a *single* person who perceives this melody as joyously and as wistfully as I.[600]

---

[598] See Michael Struck, 'Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann: Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsinate Op. 78,' *Die Musikforschung* 41/3 (1988), translated in part by Ben Kohn and George Bozarth and published as 'New Evidence of the Genesis of Brahms's G Major Violin Sonata, Op. 78,' *American Brahms Society Newsletter* IX/1 (Spring 1991): 5–6. Struck's is the first discussion of this letter and musical manuscript from Brahms to Clara Schumann.

[599] See Michael Struck, 'Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann'. On the autobiographical background to Op. 78 see also Jürgen Beythien, 'Die Violinsonate in G-dur, Op. 78, von Johannes Brahms—Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung', in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966,* Carl Dahlhaus, ed. (Leipzig: Kassel, 1970), 325–332.

[600] 'Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederstand! Ich sage meine, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet, wie ich.' Clara Schumann to Johannes Brahms, 10 July 1879, *Johannes Brahms, Life and Letters,* Josef Eisinger and Styra Avins, trans., selected and annotated by Styra Avins (Oxford: Oxford University Press, 551). For original German see *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896,* Berthold Litzmann, ed. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989), 177.

Furthermore, in June 1879 Brahms wrote to Billroth in a typically self-deprecatory manner that 'the finale is not worth playing through more than once,' and requires 'a nice, soft, rainy evening to give the proper mood.'[601] In his response of June 26 1879 Billroth replied:

> The recurring motif in the last movement seems familiar to me. First I thought of Klaus Groth's *Heimat,* and then at last it dawned on me that it was *Regenlied.* Now, for the first time I understand your sentence about a rainy evening, for I had taken that remark as completely innocuous without realising that it pointed toward the leading motif. You rogue![602]

That Hanslick was aware of this 'secret' programmatic text can be inferred from his review of Op. 78. Indeed, in a subsequent review in which he again discusses this sonata Hanslick writes:

> For me the *Regenlied* Sonata is like a dear and true friend whom I would never forsake for anyone else. In its soft, contemplatively dreamy feeling and its wondrously consoling strength, it is one of a kind. It moves me in more or less the same way as Goethe's poem 'An den Mond,' and like the poem it is incomparable, irreplaceable – rather like our own youth, which indeed seems to peer out at us as from within, as if from the mists of a faraway landscape.[603]

Hanslick understands the *Regenlied* Sonata to have a hidden musical meaning of a nostalgia for lost youth, and an attempt to recapture the experiences of youth. Given his reference to the sonata's 'wondrously consoling strength,' and his association of it with Goethe's 'An den Mond,' a central theme of which is lost love and lost youth, it is possible that Hanslick understood the sonata to have been written with the death of Clara's son Felix in mind. He is faithful to the secrecy of the programme to the extent that the contemporary reader would have been aware that there was a further facet to the sonata, without being privy to the

---

[601] Johannes Brahms to Theodor Billroth, June 1879, *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters From a Musical Friendship,* Hans Barkan, trans., ed. (Norman: University of Oklahoma, 1957), 80.

[602] Theodor Billroth to Johannes Brahms, 26 June 1879, *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters From a Musical Friendship,* 80–81.

[603] 'Mir ist die Regenlied-Sonate wie ein lieber bewährter Freund, den ich für keinen andern hergebe. In ihrer weichen, nachdenklich träumenden Empfindung und ihrer wundersam tröstenden Kraft steht sie ganz für sich allein da. Sie wirkt auf mich ungefähr wie Goethe's Gedicht "An den Mond" und ist, gleich diesem, unvergleichbar, unersetzlich, fast wie die eigene Jugend, die ja wie aus dämmernder Ferne uns daraus anblickt,' Eduard Hanslick, 'Brahms' neueste Instrumental-Compositionen,' in *Musikalisches und Litterarisches: Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1889), 149–56 (153–54); translated as 'Brahms's Newest Compositions,' Susan Gillespie, trans., in *Brahms and His World*, Walter Frisch, ed. (Princeton: Princeton University Press, 1990), 145–150 (148).

expressive significance of it. A comment made in a letter from Brahms to Hanslick in 1877 suggests that Hanslick was within Brahms's circle of confidants; but a note of caution against revealing the expressive significance of his works can also be detected. Of Symphony No. 2 in D Major Brahms wrote to Hanslick: 'what's behind this, however, does not want to be finely written up in the newspaper.'[604] It is beyond doubt that Brahms wanted the *Regenlied* allusion to be noticed as is the fact that he intended the biographical significance, or secret programme, as it were, to be intended for only a select few.[605]

Suggestive Overtures

Brahms wrote two orchestral overtures in 1880, giving each of them a suggestive title: *Akademische Fest Ouvertüre*, Op. 80, and *Tragische Ouvertüre*, Op. 81. He prescribed no particular programme or hermeneutic aid for these overtures other than the titles themselves, which undoubtedly invite the listener to hear the works in a particular way. The close proximity in the dates of composition, and the fact that they are the only two orchestral overtures in Brahms's *oeuvre,* each with a suggestive title, have led commentators since Brahms's time to view the overtures as a pair. The composer himself spoke of them in such terms, claiming that 'one cries, the other laughs'.[606] Max Kalbeck refers to the *Academic Festival Overture,* and 'its tragic twin sister'.[607]

Hanslick discusses these overtures in terms of autobiographical and poetic contexts. Indeed, with regard to the *Tragische Ouvertüre,* although Brahms gave no clues as to the poetic idea embodied in the work, Hanslick suggests a poetic counterpart for the piece that,

---

[604] 'Was hier hinten steht, wünscht aber nicht schön stilisiert in die Zeitung zu kommen.' Johannes Brahms to Eduard Hanslick, Summer 1877, quoted in Max Kalbeck, *Johannes Brahms,* III, 175; quoted and translated in Reinhold Brinkmann, *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms* (Cambridge , Mass.; London: Harvard University Press, 1995), 11. My translation is a modified version of Brinkmann's.

[605] Max Kalbeck was prompted by the closing theme of the first movement of the sonata that reappears in the second movement as a funeral march to hypothesise that the sonata may have been composed in mind of the death of Brahms's friend Franz v. Holsteins, and Felix Schumann (news of whose imminent death had just been broken). Kalbeck goes on to point out that the fee Brahms earned for the publication of this sonata (3000 Mk.) was donated anonymously to the 'honorarium' collected by Frau Schumann. See Kalbeck, *Johannes Brahms* III, 192, and note 2.

[606] Brahms quoted in John Daverio, 'Brahms's *Academic Festival Overture* and the Comic Modes', *American Brahms Society Newsletter* XII/1 (Spring 1994): 1–3 (3).

[607] 'Ihrer tragischen Zwillungsschwester', Max Kalbeck, ed. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Elisabet und Heinrich von Herzogenberg*, 133, note 3.

rather than providing a programme for the work, provides the reader with a number of ways of understanding the work spiritually. Hanslick's reviews of these works are explored in their own right before, in the next section, being seen in the broader context of his Liberal, Viennese response to Brahms's music.

Akademische Ouvertüre

In a performance review published in Hanslick's 1899 text *Am Ende des Jahrhunderts,* titled 'Alice Barbi für das Brahms-Monument,' Hanslick speaks of the 'enchanting' *Akademische Fest Ouvertüre,* Op. 80, which, he claims 'was used in a failed attempt by his adversaries to accuse Brahms, the opponent of programme music, of inconsistency. The academic overture is,' he claims, 'nothing less than programme music.'[608] Hanslick concedes that the overture 'does not tell a series of events, nor does it describe emotions that would require explanations in words', as by implication other contemporary pieces of programme music do. Rather the notorious student songs that Brahms chose to weave through the overture 'ring out here as natural, one might say necessary quotes'.[609] The overture was completed in the summer of 1880, with the composer conducting the premiere in Breslau in January 1881. Along with the

---

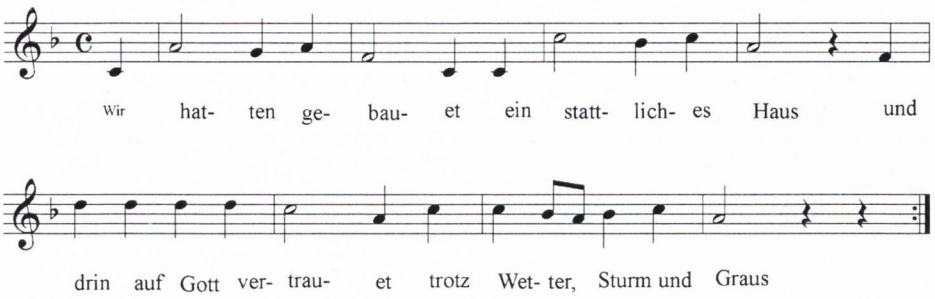
[608] 'Hans Richter hat die "Philharmonischen Concerte" mit der F-dur-Symphonie eröffnet, mit der hinreißend gespielten "Akademischen Ouvertüre" beschlossen. Letztere ward seinerzeit von eigenen Widersachern zu dem mißlungenen Versuche benützt, den Gegner aller Programm-Musik, einer Inconsecuenz zu zeihen. Die *Akademische Ouvertüre* ist aber nichts weniger als Programm-Musik.' Eduard Hanslick, 'Alice Barbi für das Brahms-Monument,' in *Am Ende des Jahrhunderts: 1895–1899 Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1899), 296–300 (297). Hanslick's discussions of programme music contains ambiguous and contradictory definitions, as is evidenced in his insistence that this work is programme music. For an in-depth discussion of Hanslick's position on programme music, see Chapter 3. Perhaps this inconsistency can be explained in Hanslick's defence of Brahms against the critical assaults that both his honorary doctorate, and by extension the composition of his *Akademische Fest Ouvertüre,* were receiving at the hands of the *Neudeutsche Schule.*

[609] 'Sie erzählt keinen Vorgang, noch schildert sie Gemütsbewegungen, die einer Worteklärung bedürfsten. Als eine Dank- und Gelegenheits-Musik für das von der Königsberger Universität empfangene Ehrendoktorat hat Brahms diese Ouvertüre mit einigen allbekannten Studentenliedern durchflochten; sie erklingen hier als natürliche, man darf sagen notwendige Citate.' Eduard Hanslick, 'Alice Barbi für das Brahms-Monument,' in *Am Ende des Jahrhunderts,* 296–300 (297).

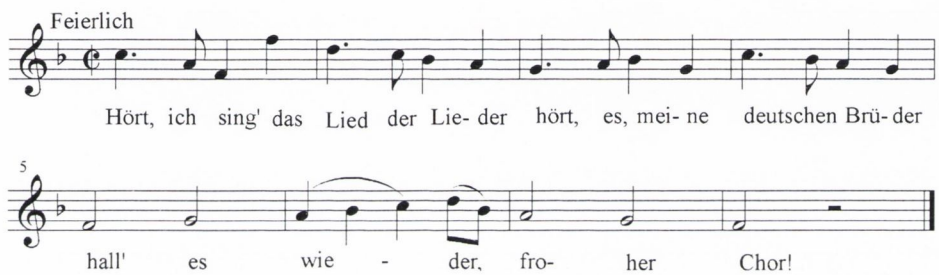
Unfortunately it is not possible in the context of the current study to provide original dates for all of the Hanslick reviews cited. Hanslick's critical writings were originally published in the Viennese daily newspaper *Neue freie Presse* over a forty-year period. Where possible I give the original date of his reviews in the footnotes, along with the corresponding citation in the collected criticism. However, for the most part, I cite only the collected criticisms where, unfortunately, the original dates of the reviews are not available. Throughout the period of my doctoral studies I have had the opportunity to search through this daily newspaper for a limited time-span only. Furthermore, Dietmar Strauss's edition of Hanslick's complete writings only go as far as 1861, and Hanslick first wrote on Brahms in 1862. Further progress on Strauss's publications has sadly been halted due to lack of funding.

mention of the Rákóczi March, Hanslick's list of student songs upon which Brahms draws includes the following songs[610]:

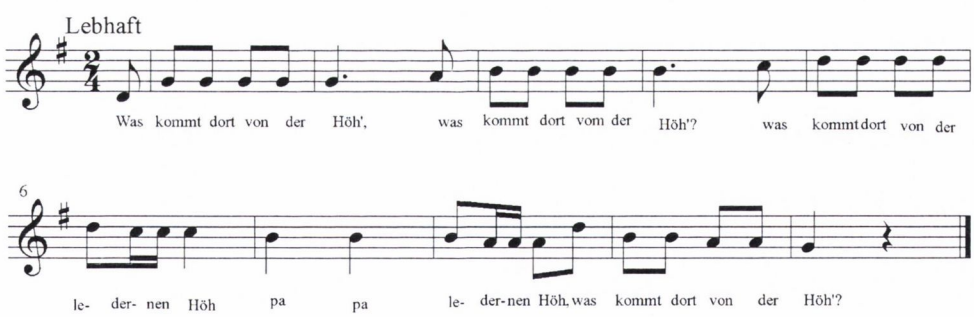
Example 27: August von Binzner's "Burschenschaftslied" of 1819 (bar 63):



Example 28: "Der Landesvater" or "Alles schweige! Jeder neige" (bar 129):



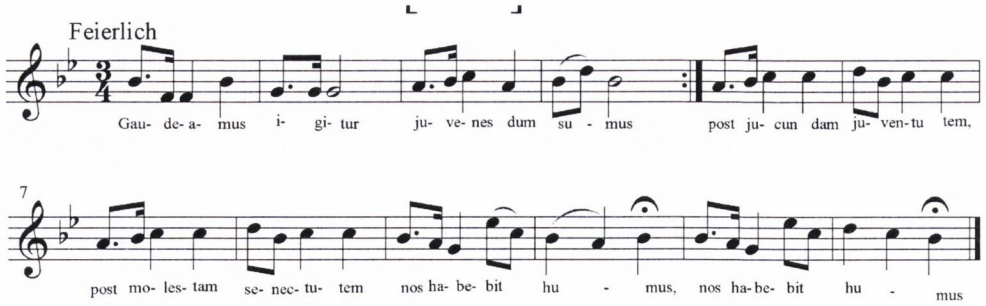
Example 29: the Fuchslied "Was kommt dort von der Höh'?" (bar 157):



It is noted that Brahms saves the 'Gaudeamus Igitur', one of the most famous student songs, for the conclusion:

Example 30: "Gaudeamus Igitur" (bar 379):

[610] The musical quotations, and the indications for the bar numbers at which they initially occur are taken from Roger Fiske's introduction to the Eulenburg score of Op. 80. Brahms, *Akademische Fest-Ouvertüre,* Op. 80 (Mainz: Eulenburg, 1976). Fiske in turn takes the student songs from two German song books, the first of which Brahms was familiar with, and the second because it is easily available today: *Erk's Deutscher Liederschatz* (Peters), and *Deutsche Heimat* (Schott). Friske notes that Brahms seems to have quoted the songs from memory. Hanslick names each of the songs without supplying musical examples or bar numbers.



Hanslick compares Brahms's approach in this work to that of Weber's *Jubel Overture* in which he reuses his orchestration of the anthem 'Heil Dir im Siegerkranz' from his cantata *Kampf und Sieg*; Schumann's Overture to Goethe's *Hermann und Dorothea*, Op. 136, which contains a reference to the Marseillaise, Haydn's use of 'Gott Erhalte' in the 'Emperor' Quartet, and Dvořák's overture *Mein Heim* which quotes and develops two patriotic Bohemian songs.[611]

In comparing Hanslick's 1899 discussion of the overture to an earlier 1881 discussion of the *Akademische Fest Ouvertüre* published in *Concerte, Componisten und Virtuosen,* it is clear that what is more significant to Hanslick than the quotation of such songs, is what he considers to be Brahms's autobiographical motivation in writing the piece:

> The honorary promotion of Brahms, which lost none of its gloss through the snide remarks of Wagner, was meanwhile only the outer cause for the composition of the *Fest Ouvertüre*. For Brahms the internal impulse is the more important. Of the student songs that he celebrates in his overture, there sound many valuable memories of youth. He had sung them often with Joachim, inspired in the student circles of Göttingen.[612]

---

[611] 'Es verhält sich damit genau so wie Webers "Jubel-Ouvertüre," welche, eine Huldigung für den König von Sachsen, mit der Volkshymne "Heil dir im Siegerkranz" schließt; wie mit Schumanns Ouverture zu "Hermann und Dorothea" und der darin anklingenden Marsellaise; wie mit Haydns "Gott Erhalte" in dem Kaiserquartett, oder mit Dvořák's Ouvertüre "Mein Heim," welche zwei patriotisch-böhmische Volkslieder citiert und durchführt.' Eduard Hanslick, 'Alice Barbi für das Brahms-Monument,' in *Am Ende des Jahrhunderts,* 297.

[612] 'Diese Ehrenpromotion unseres Brahms, welche durch die Stichelreden Richard Wagners nichts an ihren Glanze verlor war indessen der äußere Anlaß zur Composition der "Fest-Ouvertüre" – bei Brahms ist der innere Impuls das Wichtigere. Aus den Studentenlieder, welche er in seiner Fest-Ouvertüre feiert, klingen ebenso viele theure Jugenderinnerungen; er hat sie mit Joachim in den Studentenkreisen Göttingens oft und begeistert gesungen.' Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen*, 298. The 'snide remarks' that Hanslick refers to by Wagner were in reaction to Brahms's honorary doctorate. The diploma hailed Brahms as 'the current leader of the most serious musical art in Germany.' Wagner's response in the form of an article that ridiculed Brahms titled 'Über das Dichten und Komponieren' appeared in the *Bayreuther Blätter* in July 1880. For a discussion of the entire incident see Albrecht Riethmuller, 'Wagner, Brahms, und die *Akademische-Fest Ouvertüre', Archiv für Musikwissenschaft* 61/2 (2004): 79–105.

The impression of Brahms, the high muse of counterpoint, revelling in a surge of youthful memories to be skilfully integrated into his 'academic' overture, is wonderfully portrayed in Hanslick's review. The work 'begins *pianissimo'* he writes, 'with a particularly tingling Allegro-Motiv of staccato quavers, almost like a light clatter of spurs, which after a while follow the solemn song "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" in celebratory, high trumpet tones.'[613] He refers to the bassoons as the 'comedians' of the orchestra (*Humoristen des Orchesters*), and praises Brahms's handling of the 'quaint *Fuchslied'* which is treated as a *cantus firmus,* noting that he 'weaves all of these motives with each other and against each other, always refined and spiritual and nonetheless never unclear or overloaded', an effect that to Hanslick's ears is 'absolutely delightful to hear'.[614] Highlighting Brahms's particular ability to infuse a work of contrapuntal dexterity with such an element of humour, Hanslick writes that 'only a composer who, like Brahms, has all the art of counterpoint in his power that he plays with it gracefully, is able to write a piece of this kind, one that is both artfully combined and has popular effect.'[615]

Tragische Ouvertüre

Another work with a suggestive title, but one that does not give further clues as to its origin, is the *Tragische Ouvertüre,* Op. 81. There is no denying that such a title invites listeners to hear the work as tragic. However, Brahms left no record of having a specific tragedy in mind. Moreover, he did not even hint at the tragedy being of the literary kind. Several commentators have put forward suggested readings of the overture, from Kalbeck's proposal that its origins are in Goethe's *Faust,*[616] to Tovey's comparison with Shakespeare's *Hamlet.*[617] The piece 'is

---

[613] 'Sie beginnt pianissimo mit einem eigenthümlich prickelnden Allegro-Motiv von stakkirten Achtelnoten, fast wie leises Sporenklirren, dem nach einer Weile das weihevolle Lied "Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" in feierlichen hohen Trompeten-Accorden folgt.' Eduard Hanslick, 'Brahms Akademische Fest Ouvertüre', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 297–298.

[614] 'Wie nun der Componist alle diese Motiv mit einander und gegen einander verwebt, stets fein und geistreich und doch in seinem Tacte unklar oder überladen, das ist ganz köstlich zu hören.' *Ibid.,* 297–298.

[615] Nur ein Componist der, wie Brahms, alle Künste des Contrapunktes so in seiner Macht hat, daß er mit ihnen anmüthig spielt, vermag ein zugleich kunstvoll combinirtes und populär wirkendes Stück dieser Art zu schreiben. *Ibid.,* 297–298.

[616] Kalbeck, *Johannes Brahms* III, 258–260.

certainly not written at the dictation of any one tragedy', Tovey writes. Rather he considers any tragic characters of which we may be reminded in the work to be 'our own illustrations of its meaning'.[618] It is on this basis that Tovey makes a legitimate comparison between 'Brahms's energetic but severely formal conclusion with Shakespeare's Fortinbras, not as a course of events, but as an esthetic fact.'[619]

James Webster follows Tovey's lead, and focuses on the closing passages of the overture in search of Brahms's tragedy. For Webster, the overture's motto can be taken to represent a tragic hero, and the tragedy lies in the inability of this motto to articulate the tonic.[620] The struggle brought about by this tragic element is evident throughout the overture, but reaches a powerful culmination in the coda. Webster speaks of a 'last defiant gesture' (bar 379) as the coda moves towards its relentless close. It is in the passage that follows that the work takes on all of the struggles that have gone before, and thrashes them out in a formidable finale. Parmer suggests that the tragedy could proceed along purely musical lines by 'focussing on aspects of form, tonal schema and motivic material.' (Parmer's ideas on the work are discussed in greater detail below.)[621]

In the absence of clues to the poetic idea embodied in the work, or how the work embodies the notion of tragedy, Hanslick too suggests his own reading in his 1880 review. Before doing so, he outlines the fact that Brahms 'places independent musical thoughts and themes, from which the composer's characteristic, rigorous logic organically develops the whole work.'[622] He notes that Brahms has no specific *Trauerspiel* in mind for his overture,

---

[617] Tovey, *Essays in Musical Analysis,* 152.
[618] *Ibid.,* 152.
[619] *Ibid.,* 152.
[620] James Webster, 'Brahms's *Tragic Overture:* The Form of the Tragedy', in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Robert Pascall, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 99–124.
[621] Parmer, 'Brahms the Programmatic?', 56–62.
[622] 'Sie stellt selbständige musikalische Gedanken, Themen hin, aus welchen mit der den Componisten charakterisirenden strengen Logik das Ganze sich organisch entwickelt', Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 280.

'rather an "*Actus Tragicus*" (just as J.S. Bach's label reads) for the whole.'[623] Hanslick further comments that 'if we had to call on a tragedy to be introduced by Brahms's overture, we would probably call on *Hamlet*.'[624]

Hanslick's use of the term *Trauerspiel* in relation to the overture is noteworthy. Brahms himself had toyed with the idea of giving the work the title 'Trauerspiel-Ouvertüre'.[625] In John Deathridge's 1996 discussion of Wagner's *Tristan und Isolde* (composed between 1857 and 1859), where he argues that Isolde's *Liebestod* is reminiscent of the *Trauerspiel* on account of its 'chorale-like beginning' and 'hymn-like gestures', Deathridge draws attention to Walter Benjamin's description of the Baroque tragedy [*Trauerspiel*] as 'showing an antinomic relation between Lutheranism and the everyday, [...] a process that actively resists the sense of disenchantment brought about by rigorous, anti-Transcendentalist Lutheran dogma.'[626] The significance of Deathridge's statement in the current context is that it underlines the common currency of the notion that the *Trauerspiel* was linked to Lutheranism, but could also be understood as resisting such dogma. Hanslick's Liberal Viennese readership in 1880 would most likely have been aware of such associations. Lest the term '*Trauerspiel*' alone would not conjure up such images, Hanslick employs further references to Lutheranism.

Hanslick's reference to "Actus Tragicus" in this context can be read in a number of ways. The very mention of Bach, the composer revered as a German cultural icon in the

---

[623] 'Brahms hat für seine "Tragische Ouvertüre" kein bestimmtes Trauerspiel als "Sujet" im Sinne gehabt, sondern einen *"Actus Tragicus"* (wie eine Seb. Bachsche Aufschrift lautet) überhaupt.' Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 280. Hanslick is referring to Bach, 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit', BWV 106.

[624] 'Wenn wir uns durchaus für eine Tragödie entscheiden müßten, welche mit Brahms' Ouvertüre einzuleiten wäre, so würden wir wohl "Hamlet" nennen. Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 281. Hanslick is not the only critic who mentions *Hamlet* in relation to Op. 81. Kalbeck critiques Hanslick's discussion of *Hamlet* as a programme, but finds it not entirely suitable, Kalbeck, *Johannes Brahms* III, 259. It seems to me that Kalbeck may have missed the point here. Hanslick is not suggesting *Hamlet* as a possible programme that Brahms may have had in mind. Rather he is offering what he personally considers to be a poetic counterpart to the piece. As discussed here, the allusion makes little sense when not considered in the context of Bach BWV 106. Tovey also discusses Op. 81 in terms of *Hamlet.* If his inspiration came from Hanslick he does not say so. See Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works* (London: Oxford university Press, 1981), 151–154.

[625] Parmer, 'Brahms the Programmatic?', 54.

[626] John Deathridge, 'Post-mortem on Isolde', *New German Critique* 69 (Autumn 1996): 99–126 (120).

nineteenth century, draws attention to the historical lineage of Brahms's music. Moreover, in referring to a Bach cantata, Hanslick evokes the image of Brahms as a Lutheran-North German. "Actus Tragicus" was one of the better known Bach cantatas during the nineteenth-century, having appeared in A. B. Marx's 1830 edition of the cantatas, and having received frequent performances.[627] In this work, Bach sets texts chosen from the Old Testament, the New Testament, and Martin Luther's chorale 'Mit Fried und Freud' ich fahr dahin.'[628] Eric Chafe points out that the *actus* differs from its sister genre, the biblical historia, in having a more meditative and less purely narrative emphasis.[629] The subject of meditation in this case, he states, 'is the understanding of death according to the stages of salvation history.'[630] He outlines these stages being 'of the history of Israel to the coming of Christ, his death on the cross, and the era of the Christian church. The sequence can also be read as an internal progression from fear of death and acceptance of its inevitability to faith in Christ and in the promise of the Gospel, and, finally, to the willingness of the believer to die in Christ and his church.'[631] In other words, the theme of "Actus Tragicus," a work steeped in Christian dogma and Lutheran theology, can be understood as the inevitability of death, or, as Beller-McKenna understands it, as 'a sequence of ideas that progress towards an acceptance of death.'[632]

Hanslick does not end his review here. He further comments that 'if we had to call on a tragedy to be introduced by Brahms's overture, we would probably call on *Hamlet*.'[633] 'A

---

[627] Daniel Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible and Post-Romanticism,' 82.

[628] A similar approach is taken by Brahms in his motet 'Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?', Op. 74 No. 1. For a discussion of the relationship between Bach BWV 106 and Brahms Op. 74 No. 1, see Daniel Beller-McKenna, 'The Great *Warum*? Job, Christ and Bach in a Brahms Motet,' *19th-Century Music* XIX/3 (1996): 231–251. If Hanslick was aware of the relationship between these two works, he did not mention it in his review of the Op. 74 motets in *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 222–23.

[629] Beller McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism,' 93–94.

[630] For Chafe's discussion of BWV 106, see Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2000), 149–160.

[631] Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 93.

[632] Beller-McKenna in relation to "Actus Tragicus", 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 53.

[633] 'Wenn wir uns durchaus für eine Tragödie entscheiden müßten, welche mit Brahms' Ouvertüre einzuleiten wäre, so würden wir wohl "Hamlet" nennen. Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 281. Hanslick is not the only critic who mentions *Hamlet* in relation to Op. 81. Kalbeck critiques Hanslick's discussion of *Hamlet* as a programme, and finds it not entirely suitable, Kalbeck, *Johannes Brahms* III, 259. It seems to me that Kalbeck may have missed the point here. Hanslick is not suggesting *Hamlet* as a possible programme that Brahms may have had in mind. Rather he is offering what he personally considers to be a poetic counterpart to

sequence of ideas that progress towards an acceptance of death' is a good description of what happens in *Hamlet*.[634] We witness the character's progression from a state of depression in Act 1, to that of an exemplary Shakespearean villain, with an over-reliance on reason and a strong belief in a free will, in Act 2. By the last scene, Hamlet seems to have become indifferent to death, neither desiring it nor fearing it. The speech where he shows his new-found acceptance of death is:

> ... we defy augury: there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes?[635]

This can be understood as being indicative of a state of stoical detachment. Moreover, despite the fact that Hamlet has now come to put his trust in providence, it seems his attitude towards death is not that of a devout Christian. Hamlet shows no particular concern to repent of his sins for example, as a devout Christian should in the same circumstances.

Of course there is no way of knowing for certain why Hanslick, or indeed later Tovey, considered *Hamlet* to be a poetic counterpart to the *Tragische Ouvertüre*. Nevertheless, while neither the reference to BWV 106 or Hamlet in Hanslick's review seem of much importance in themselves, taken together they illuminate one another. Perhaps his allusion to both these works in the same review can be understood as juxtaposing a sequence of ideas steeped in Christian dogma and Lutheran theology that progress towards an acceptance of death, with a secular counterpart. In this sense, his allusion to Bach and *Hamlet* can be understood not as suggesting a programme for the work, as Kalbeck did in his discussion of *Faust,* but as providing the reader with a number of ways of understanding the work spiritually. Hence, the Bach reference provides the message that mankind must ultimately accept the inevitability of

---

the piece. As discussed here, the allusion makes little sense when not considered in the context of Bach BWV 106. Tovey also discusses Op. 81 in terms of *Hamlet.* If his inspiration came from Hanslick he does not say so. See Tovey, *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works* (London: Oxford University Press, 1981), 151–154.

[634] Beller-McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism', 53. I am grateful to Dr Brian Garvey for alerting me to such a reading of Hamlet.

[635] William Shakespeare. *Hamlet.* Act V, Scene 2.

death, while the reference to *Hamlet* distances this message from its dogmatic, religious meaning. Thus, arguably, he sees Brahms universalizing the spiritual message that he understands the work to embody.

The Liberal Viennese *Weltanschauung* of Hanslick and Brahms

Evidence of Brahms's critics interpreting such universal or humanitarian messages in any of Brahms's works other than *ein Deutsches Requiem* is scant. Yet as Margaret Notley aptly notes 'beginning with Kalbeck, who referred to the composer as a "heretic", Brahms's biographers have usually regarded him as having been an unobservant Christian in his adult years, to have become a liberal like Hanslick in this respect.'[636] Notley further argues that among Hanslick's liberal propensities was a tendency to be an unobservant Christian, to view Biblical stories as valuable lessons in moral conduct, regardless of the specific faith of the reader. To this end he wrote in his autobiography in 1894:

> The essence and foundation of religion should be only ethics; all faiths with the same moral principles were of equal worth. We became acquainted with the Biblical stories only from their amiable, tenderhearted, and poetic side, with the 'miracles' only as allegories.[637]

While it is highly unlikely that the reading of the work I suggest by Hanslick was indicated by Brahms himself, it is not beyond possibility that it stems from an awareness of both Brahms's position on matters of faith, and the Liberal *Weltanschauung* that he shared with Hanslick and the readership of *Neue freie Presse*. Brahms's tendency to use sacred texts for philosophical reasons, and to present them in a non-dogmatic context whereby he could universalise their message is a subject that has received much attention in recent scholarly writings. Daniel Beller-McKenna has explored this topic in great detail in a number of his studies.[638] In a

---

[636] Margaret Notley, *Lateness and Brahms*, 214

[637] 'Wesen und Grundlage der Religion sei nur die Moral; bei gleichen moralischen Grundsätzen seien alle Bekentnisse gleichwertig. Die biblischen Geschichten lernten wir nur von ihrer liebenswürdigen, gemütvollen und poetischen Seite kennen', Hanslick, *Aus meinem Leben* I, 6–7. This passage is translated in Margaret Notley, *Lateness and Brahms,* 209.

[638] The most recent exposition of Beller-McKenna on Brahms and religion is chapter 2, 'Religion, Language, and Luther's Bible', of *Brahms and the German Spirit.* The topic is discussed at length in his PhD Dissertation 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism,' and features in a number of his articles including 'How Deutsch a Requiem?', and 'The Great *Warum?*'.

similar vein Hanns Christian Stekel observes that 'in his texts Brahms continually dealt with the questions of human existence, with death, fate and suffering'.[639] Notley discusses such humanitarian inclinations in the context of Brahms's liberal tendencies.[640] The image of Brahms that emerges from these studies is a composer who is a product of his Lutheran North-German heritage. This heritage is deeply embedded, and clearly evident in his works. Furthermore, such works frequently omit any specifically Christian dogma in order to universalise their message.[641]

An example is the omission of John 3:16 from the text of *Ein deutsches Requiem.*[642] On account of this omission, Hanslick considers the work to stand 'closer to our hearts, because it is stripped of every confessional dress, every sacred convenience'.[643] A further example is the absence of a text that mentions Christ or his *Erlösungstod* in Brahms's motet 'Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?' Op. 74, No. 1. This work, like Bach BWV 106, juxtaposes old and new testament texts with Luther's 'Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin.'[644] Beller-McKenna argues that the ultimate message of this motet appears to come in the closing chorale where death is welcomed 'like sleep' according to 'God's will'. 'Whereas accepting death as God's will is a central concept in Christian thought,' he argues, 'it loses its dogmatic meaning when it is separated from the larger symbolism of Christ's sacrifice, as it is in 'Warum ist das Licht gegeben?'[645]

---

[639] Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz: Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms* (Frankfurt: Peter Lang, 1997).
[640] Margaret Notley, *Lateness and Brahms.* This is a recurring theme in Notley's book, but see especially 'The Twilight of Liberalism', 204–220.
[641] Beller-McKenna, 'The Great *Warum?*' 231.
[642] John 3:16 reads 'For God so loved the world that he gave his only Son, so that everyone who believes in him may not perish but may have eternal life.'
[643] 'Ja, unserem Herzen steht letzteres noch näher, schon deshalb, weil es jedes confessionelle Kleid, jede kirchliche Convenienz abstreift Hanslick', 'Brahms: "Deutsches Requiem" und "Rhapsodie"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 134–136 (135).
[644] It is worth noting that there is a relationship between Bach's *Actus Tragicus* and Brahms's Motet 'Warum ist das Licht gegeben,' Op. 74 No. 1`. The latter has been understood as an "homage" to Bach on account of its dedication to Philipp Spitta (the Bach scholar and Brahms's friend) and its concluding Bach-like harmonization of Luther's chorale 'Mit Fried' und Freud'. Beller-McKenna discusses this relationship in his article 'The Great *Warum?*'
[645] Beller-McKenna, 'The Great *Warum?*' 243.

The *Tragische Ouvertüre* was composed in the summer of 1880. On a number of occasions in the years straddling 1880 Brahms expressed his dissatisfaction with his lot as a composer of spiritual music, and explicitly stated his wish to find heathen texts for musical setting. On 14 July 1880 he writes to Elisabet von Herzogenberg:

> I am quite willing to write motets, or anything for chorus (I am heartily sick of everything else!); but won't you try and find me some words? One can't have them made to order unless one begins before good reading has spoilt one. They are not heathen enough for me in the Bible. I have bought the Koran but can find nothing there either.'[646]

In August 1882 Brahms asks Herzogenberg, 'shall I never shake off the theologian?'[647] Most likely referring to *Gesang der Parzen,* he writes that 'I have just finished one which is actually heathenish enough to please me and to have made my music better than usual I hope.' Kalbeck adds a footnote to his edition of the correspondence at this point to contextualise Brahms's comment. He claims that 'Brahms really prided himself on his Biblical knowledge, in which he was a match for any theologian. He had always taken pleasure in hunting up "godless" texts in the Bible. Nothing made him angrier than to be taken for an orthodox Church composer on account of his sacred compositions.'[648]

Given Brahms's open search for heathen texts, as evidenced in the above letters to Herzogenberg, it is likely that this is a subject he may have discussed with members of his intimate circle of friends, of which Hanslick was a member. (We know from Hanslick's autobiography that Brahms shared the familiar 'Du' with him, and that he considered himself,

---

[646] 'Motetten oder überhaupt Chormusik schreibe ich ganz gern (sonst schon überhaupt gar nichts mehr), aber versuchen Sie, ob Sie mir Texte schaffen können. Sie sich fabrizieren lassen, daran muß man sich in jungen Jahren gewöhnen, später ist man durch gute Lektüre zu sehr verwöhnt. In der Bibel ist es mir nicht heidnisch genug, jetzt habe ich mir den Koran gekauft, finde aber auch nichts.' Johannes Brahms to Elisabet von Herzogenberg, 14 July 1880, in Max Kalbeck, ed. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg,* Vol. I (123). English translation in *Johannes Brahms: The Herzogenberg Correspondence,* Max Kalbeck, ed., Hannah Byrant, trans. (London: Murray, 1909).

[647] 'Den Theologen aber kann ich nicht los werden!', Brahms to Elisabet von Herzogenberg, 8 August 1882 in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg,* Vol. I, 199.

[648] 'Es war für Brahms von jeher ein Vergnügen, die Bibel nach "heidnischen", "gottlosen" Stellen zu durchforschen. Nichts Ärgeres konnte ihm, als um seiner geistlichen Musik willen für einen gläubigen Kirchenkomponisten angesprochen zu werden. Nicht nur seine "Vier ernste Gesänge" sind ein lebhafter Protest dagegen'. Kalbeck in *Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg,* Kalbeck, ed., note I, 200.

Billroth, and Brahms to form the 'closest musical threesome'.[649]) Indeed Beller-McKenna sees the observation made by Clara Schumann that 'Brahms was no churchgoer, yet he was of a deeply religious nature' as indicative of Brahms's 'private versus public relationship to religion.'[650] The fact that no documentary evidence exists of such a discussion between Hanslick and Brahms does not preclude the possibility that the two conversed on such issues, given that they shared a Liberal outlook. In any case, Hanslick's discussion of the *Tragische Ouvertüre* presents the listener with alternate ways of understanding the work's spiritual message – one bound to its religious context, the other not. Such a reading would, moreover, have been self-evident to the secularised public for whom Hanslick wrote in Vienna's Liberal daily newspaper.

A Humanitarian Response to Brahms's 'Fate-Related' Works[651]

In what has been broadly regarded as the middle period of Brahms's choral compositions, he produced four one-movement works for choir and orchestra. [652] These works are settings of texts by three of Germany's most eminent poets of Brahms's recent past: Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770–1843) and Friedrich von Schiller (1759–1805). The most obvious factor uniting all four works is that they deal, in one way or another, with the transience of life and the inevitability of death. Three of them, Opp. 54, 82 and 89 are frequently viewed as a group because their texts are based on legends of classical antiquity. Furthermore, common to these Greek mythological works are endings that can be viewed as a commentary on their preceding texts either in the sense that they serve as an extension of the text or that they reverse its meaning.

---

[649] 'Den engeren musikalischen Dreibund aber doch wir Drei: Billroth, Brahms und ich'. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben,* Peter Wapniewski, ed. (Kassel: Bärenreiter, 1987), 273.
[650] Beller-McKenna, *Brahms and the German Spirit,* 31.
[651] The phrase is borrowed from Eric Nelson, 'Johannes Brahms *Nänie* Op. 82: An Analysis of Structure and Meaning,' PhD Diss., Indiana University (1991).
[652] Among those who adapt a tripartite division for Brahms's choral works are Virginia Hancock, *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music* (Michigan: UMI Research Press, 1893), and Daniel Beller-McKenna, 'The Scope and Significance of the Choral Music', in *The Cambridge Companion to Brahms,* Michael Musgrave, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 171–194.

Taken individually, Hanslick's reviews of these works focus on the various ways in which Brahms's settings deviate from the poets' original texts. Viewed collectively, however, and in the context of Hanslick's consideration of Brahms's attitude toward death in his broader critical writings, what emerges from these reviews is a portrait of Brahms in the 1870s and 1880s – one that conveys Brahms's difficulty reconciling his position on matters of faith, and his preoccupation with death and bereavement during this period. Therefore, Hanslick's review of these choral works is related to, if not consistent with, his review of the *Tragische Ouvertüre.*

Further evidence is provided here of how Brahms is depicted in Hanslick's writings as one who attempted to understand the ultimate problems of existence without leaning on a specific religious dogma.[653] Hanslick again draws attention to the fact that Brahms frequently omits any specifically Christian dogma from these works in order to universalise their message. I argue that Hanslick's reading of these works stems from an awareness of both Brahms's position on matters of faith, and the Liberal *Weltanschauung* that the two shared with the readership of the *Neue freie Presse*. Accordingly his reading of these works is largely concerned with how they can be understood as a source of comfort and reconciliation for a secularised public.

Alto Rhapsody, Op. 53

The work is a setting of three stanzas (5–7) of Goethe's *Harzreise im Winter,* and for each of the three Brahms provides contrasting musical material. This section of Goethe's poem, as Hanslick states, 'is occupied with the portrait of the lonely, misanthropic young man'.[654]

---

[653] Evidence of Brahms's dark mood during these years abounds, both in his correspondence and in his music. Evidence of the former is found in the letter from Brahms to Vincenz Lachner, translated and quoted in Reinhold Brinkmann, *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms*, 128–29. Evidence of the latter is found in Siegfried Kross, 'Die Terzkette bei Brahms und ihre Konnotationen,' in *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemoller zum 60. Geburtstag*, Jobst-Peter Fricke, ed. (Regensburg: Bosse, 1989), 335–346, in which he discusses *Nänie*, Op. 82, 'Feldeinsamkeit', Op. 86, no. 2, and the Piano Trio No. 2 in C Major, Op. 87. Kross examines Brahms use of a progression of all semitones within the interval of a third, and argues that this is meant to be the expression of an inexorable fate, and particularly of the inevitability of death.

[654] 'Der mittelere Theil von Goethes "Harzreise im Winter" (das von Brahms componirte Fragment) beschäftigt sich mit dem Bilde des einsamen, menschenscheuen Jünglings und hat diesem zur Unsterblichkeit verholfen.'

Hanslick considers this poem to become 'truly musical initially with the closing strophe'. (It is interesting that here he is referring to Goethe's text, rather than Brahms's composition.)[655] The first strophe witnesses a misanthrope lost in the wilderness. The music at this stage is in C minor, Adagio 4/4. This strophe has been understood variously as a 'recitative',[656] or as 'lying somewhere between Arioso and coherent melody'.[657] The second strophe is a reflection on the lonely youth, hostile to man, and despised by himself. It too is in C minor and just as dissonant as the preceding strophe, this time a Poco Andante 6/4. It is in the third strophe, that the music modulates to the parallel major (Adagio 4/4), and that the four-part male voice choir joins in with the contralto. The addition of the choir is fitting in that while the first and second strophes provide accounts of the misanthrope and his psychological states, the third strophe is a prayer, or indeed a hymn, to the 'Father of Love'. Goethe's text speaks of restoring the heart of the youth, and not only the text, but also the music is brighter at this point.

Hanslick's statement that 'the poem becomes truly musical initially with the closing strophe, which brings comfort and reconciliation' can be understood in a number of ways. Perhaps he considered the preceding verses of Goethe's text to be unsuitable for musical setting. Perhaps the third strophe was closer to his ideals of what should be expressed in a musical composition. He goes on to say that the 'peculiar, ethical character which is

---

Hanslick, 'Brahms, Deutsche Requiem, Op. 45 und Rhapsodie', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 138. In his review of the *Alto Rhapsody*, Hanslick makes no reference to this being Brahms's *Brautgesang,* or to the fact that it was largely understood by his contemporaries as a 'confessional' on Brahms's part with regard to his disappointment and loneliness in his unrequited love for Julie Schumann. The seeds for this view of the work seem to have been planted by Brahms himself. For a detailed discussion see Aubrey S. Garlington Jr., '*Harzreise als Herzreise:* Brahms's Alto Rhapsody', *Musical Quarterly* 69/4 (Autumn 1983): 527–542, especially 530–533. See also John Daverio, '*Wechsel der Töne',* 111. For an alternative reading of the Rhapsody see James Webster, 'The *Alto Rhapsody:* Psychology, Intertextuality, and Brahms's Artistic Development,' in *Brahms Studies* 3. David Brodbeck, ed. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001), 19–46.

[655] 'Recht musikalisch wird das Gedicht eigentlich erst mit der Schlußstrophe, welche Trost und Versöhnung bringt', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 134–36 (136).

[656] Garlington, '*Harzreise als Herzreise',* 534.

[657] Webster, 'The *Alto Rhapsody',* 21.

impressed on us so completely and utterly in Brahms's music' arises in the Rhapsody 'in gentle tendentious strength.'[658]

Hanslick's choice of the word 'ethical' merits further discussion. He does not define what he means by this term, but does go on to say that this is a feature through which Brahms's music 'is so closely related to Beethoven's music.' Beethoven and Brahms had in common a broad intellectual curiosity, paramount in which was an interest in philosophical issues. Both read widely, and both kept a log of proverbs and philosophical sayings that were significant to them. With regard to Beethoven, such quotations can be found in his *Tagebuch* of 1812–18.[659] With regard to Brahms, such quotations and writings were kept in his *Deutsche Sprichworte,* found in the composer's apartment after his death and currently housed at the Handschriftensammlung of the Stadt- und Landesbibliothek in Vienna.[660] In his baptismal 1833 Luther Bible, Brahms underlined passages and recorded his comments in the margins.[661] He had a handwritten pocket notebook of biblical passages, and his 1859 eleventh edition of Gottfried Büchner's popular Bible concordance.[662]

Moreover, while Beethoven and Brahms each nominally subscribed to a religious faith, Catholicism in Beethoven's case, Lutheranism in Brahms's, neither was an observant church-goer. As with Brahms, Beethoven's image of God, as Barry Cooper has observed, 'was not based solely on traditional Christian teaching but was drawn from a wide variety of influences including Classical antiquity and oriental religions.'[663] The work that epitomises this universal approach in Beethoven's music is, of course, the Ninth Symphony. In order to

---

[658] 'Der eigenthümlich ethische Charakter, welcher der Brahmsschen Musik im großen und ganzen aufgeprägt ist und sie in so nahe Verwandschaft mit Beethoven bringt, tritt in der "Rhapsodie mit fast tendenziöser Stärke auf und läßt sie als ein Seitenstück zu seinem "Schicksalslied" erscheinen.' Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 136.

[659] See Barry Cooper, 'Beethoven's Beliefs and Opinions' in *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven's Life and Music,* Barry Cooper, ed. (London: Thames & Hudson, 1991), 142–61 (142).

[660] For an introduction to, and translation of, these German Proverbs, see George Bozarth, 'Johannes Brahms's Collection of *Deutsche Sprichworte* (German Proverbs)', in *Brahms Studies,* David Brodbeck, ed. (London and Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), 1–29.

[661] See Stekel, *Sehnsucht und Distanz,* 65–69.

[662] See Daniel Beller-McKenna, 'Brahms, The Bible, and Post-Romanticism', Chapter 2.

[663] Cooper, 'Beethoven's Beliefs and Opinions', 145.

embrace the message of this work one need not profess allegiance to one true faith or nation. Rather, the nonspecific religiosity of Schiller's poem is enhanced by Beethoven's music which, as David B. Levy reminds us, embraces the "millions" of the world without the slightest hint of exclusivity'.[664]

As noted above, among Hanslick's liberal propensities was a tendency to be an unobservant Christian, to view Biblical stories as valuable lessons in moral conduct, regardless of the specific faith of the reader. It is on account of this Liberal *Weltanschauung* that Hanslick is amenable to understanding Brahms's works as ethical (one might go so far as to say universalising or humanitarian), as works that bring comfort and reconciliation whilst not discriminating between religious faiths or between secular and sacred. It is in this sense that Hanslick sees the *Alto Rhapsody* to be closely related to Beethoven's works, and to be a companion piece to *Schicksalslied* which he reviewed three years earlier.

Schicksalslied Op. 54

Since its premiere, critical opinion on Brahms's *Schicksalslied* has been divided on account of the orchestral postlude. His choice to end a choral work with a purely instrumental orchestral section perplexed critics as much then as it does now. The work opens with a 28 bar orchestral introduction in E flat Major, with a performance direction of 'Langsam und Sehnsuchtsvoll' ('slow and full of longing'), an unusual tempo designation for Brahms. The postlude uses all of the same musical material as the introduction, but transposed down a minor third to C Major. It is worth noting that the tempo designation is now Adagio. Brahms seems quite literally to have removed the longing.

Hölderlin's poem, to which Brahms set the work, ends in hopelessness, with suffering humanity being hurled into an abyss of uncertainty. The majority of critics at the time of the work's early performances saw in the instrumental movement an 'imaginary continuation of the contents of the poem' and sensed in this final section the effect of comfort and

[664] David B. Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven: Yale University Press, 2003), 8.

reconciliation.[665] An anonymous critic writing for the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1871 for instance wrote:

> Such an ending could seem permissible to a musician. The poetic justice, however, demands resolution and reconciliation. And so enters a bright, comforting *Nachspiel* in C Major, which takes the thoughts of the introduction and brings them to a satisfactory conclusion in a small orchestral section of really wonderful harmonic and instrumental effect.[666]

Several critics, on the other hand, understood the *Nachspiel* to be at odds with Hölderlin's poetic message. Some understood the music to have conquered or subjugated the words of the poem, while some lamented the fact that the work was evidence of the mistake being made by composers of the day to venture near a text of high poetic quality.[667]

In his 1993 article 'The "Wechsel der Töne" in Brahms's *Schicksalslied*', John Daverio takes a broader look at the contemporary reception and at more recent views espoused in current scholarly writings. On the one hand there are those who 'sense in the orchestral *Nachspiel* a reconciliatory tone markedly at odds with Hölderlin's poetic message.'[668] Peter Petersen goes so far as to consider it 'as a rare instance of a composer not merely placing an arbitrary interpretation on words but explicitly contradicting a poet's statement.'[669] Michael Musgrave claims the text 'posed a problem for Brahms in ending in despair, with mankind plunged "headlong into the abyss", thus denying him the opportunity,

---

[665] Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahren 1860–1880*, 196.
[666] 'Dem Musiker könnte ein solcher Schluss vielleicht zulässig erscheinen. Die poetische Gerechtigkeit aber fordert eine Ausgleichung und Versöhnung. So tritt denn in hellem tröstlichen C-dur ein Nachspiel ein, welches den Gedanken der Introduction aufnimmt und in einem kleinen Orchestersatze von wirklich wunderbar schöner harmonischer und instrumentaler Wirkung zum befriedigenden Abschluss bringt.' Anonymous, 'Neuestes Werk von Brahms', *Allgemeine Musikalische Zeitung* 46 (1871): Col. 729–30 (730).
[667] Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption*, 197.
[668] John Daverio. 'The "Wechsel der Töne" in Brahms's "Schicksalslied"', *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (Spring 1993): 84–113, 87.
[669] 'In Brahms' Hölderlin-Vertonung begegnet uns der seltene Fall, daß ein Komponist einen vorgegebenen Text durch die Musik nicht nur eigenwillig interpretiert, sondern erklärtermaßen in Opposition zur Aussage des Dichters tritt'. Peter Petersen, 'Werke für Chor und Orchester', in *Johannes Brahms: Leben und Werke,* Christiane Jacobsen, ed. (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1983). This translation by Mary Whittall in sleeve notes for Deutsche Grammophon, 'Johannes Brahms: Werke für Chor und Orchester', Cat. No. 449 651 2, 22–28 (25).

always exploited in the texts of his own selection, for ending with consolation, with a hope of some kind.'[670]

On the other hand there are those who assert a congruence between the poem and the music, as for example Malcolm MacDonald in claiming that 'the "hopeless longing" aroused in the postlude underscores the impassability of the divine/human cleft in Hölderlin's poem. Brahms's ultimate decision to close without recourse to words thus reinforces the conviction that verbal recall would create only a "false sense of comfort".'[671]

With regard to Hanslick's 1872 review, Daverio notes only that Hanslick interpreted the postlude 'as a Brahmsian *Gegenstück* to the Finale of Beethoven's Ninth Symphony, that is, as a *revocation* of meaning at some level.'[672] Taken out of context, Hanslick could be understood at this point to be making a crude comparison of Brahms's work with Beethoven's Ninth. What Daverio fails to refer to or to interpret, however, is the passage immediately before Hanslick's reference to Beethoven, a passage that to my mind contains much wealthier observations.

Unlike those who see the postlude as being either in congruence with or in contradiction to the poem, Hanslick's concern is in recognising that the expressive potential latent within pure instrumental music is such that it can express that which cannot be seized in words. In Hanslick's interpretation, Brahms's postlude of 'purely instrumental music' reveals to us the 'whole transfiguring power of music'.[673] Rather than protesting to or being in congruence with the poem, Hanslick understands the postlude to go beyond the capabilities of the poem. In other words, he understands the orchestral postlude to fulfil the expressive potential announced by the poem, but never within its reach. It is worth quoting Hanslick at length here:

---

[670] Michael Musgrave, *The Music of Brahms,* 88.
[671] Malcolm MacDonald, *Brahms,* 203.
[672] Daverio, 'The "Wechsel der Töne" in Brahms's "Schicksalslied"', 87.
[673] 'Es ist eine überaus schöne poetische Wendung, welche uns die ganze verklärende Macht der Tonkunst offenbart', Hanslick, 'Brahms *Triumphlied* und *Schicksalslied*', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 51–54 (54).

> In this hopelessness the poet finishes – but not so the composer. It is an extremely beautiful poetic turn, which reveals to us the whole transfiguring power of music. Brahms returns, after the last words of the choir, to the solemn, slow movement of the opening, and dissolves the confused hardship of human life in a long orchestral postlude, in blessed peace. In touching, understandable ways, Brahms carries out this train of thought through purely instrumental music, without the addition of a single word. The instrumental music here replenishes and completes, and it articulates/expresses that which can no longer be seized in words.[674]

Daverio's article, which is rich and multi-layered, has deep and insightful findings. The mention of Hanslick in his article is very much in passing, and his Hanslick citation is taken from an excerpt in a secondary source, rather than from Hanslick's complete review.[675] Excerpts can, of course, quite easily be read out of context. It seems to me that this is exactly what has happened with Daverio's article. Moreover, this feeds into my basic argument that it is a lack of familiarity with Hanslick's critical writings that has led to the polarised view of him in recent literature. It is to be regretted that Daverio did not see the Hanslick review in its entirety. It is likely that he would have found a continuity between Hanslick's view of *Schicksalslied* and his own. Daverio speaks of 'a leap over the abyss separating the manifest content of a poetic text and its spirit or aesthetic quality'.[676] It is this spirit latent within Hölderlin's poem that Hanslick considers Brahms's music to express, a spirit that could not have been articulated in words.

The notion of music being a more precise language than words, and being able to express that which words cannot express was eloquently summed up in the famous letter from

---

[674] 'In dieser Trostlosigkeit schließt der Dichter—nicht so der Componist. Es ist eine überaus schöne poetische Wendung, welche uns die ganze verklärende Macht der Tonkunst offenbart, daß Brahms nach den letzten Worten des Chors zu der feierlich langsamen Bewegung des Anfanges zurückkehrt und in einem längeren Orchesternachspiel das wirre Mühsal des Menschenlebens in seligen Frieden auflöst. In ergreifender, allen verständlicher Weise vollzieht Brahms diesen Gedankengang durch reine Instrumental-Musik, ohne Hinzufügung eines einzigen Wortes. Die Instrumental-Musik tritt also hier ergänzend und vollendend hinzu und spricht aus, was sich in Worte nicht mehr fassen läßt.' Eduard Hanslick, 'Brahms *Triumphlied* und *Schicksalslied*', 54.

[675] Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahren 1860–1880,* 198.

[676] Daverio, 'The "Wechsel der Töne" in Brahms's "Schicksalslied"', 91.

Felix Mendelssohn to Marce-André Souchay on 15 October 1842 regarding the *Lieder ohne Worte*:

> Words seem to be so ambiguous, so vague, so unintelligible when compared with music. … What music expresses to me is not too indefinite to put into words, but too definite.[677]

In this sense, Hanslick's view of *Schicksalslied* draws on Romantic Ideology. Moreover it would be mistaken to see this view as being incompatible with the views espoused in *Vom Musikalisch-Schönen.* When considered in the context of the discussion of Hanslick's terminology in Chapter 3, this postlude, for Hanslick, exemplifies a postlude that is *Inhaltlos* but whose meaning is a manifestation of the spiritual. The *geistige Gehalt* of Brahms's *Schicksalslied,* latent within Hölderlin's poem, is manifest in the orchestral *Nachspiel.*

Gesang der Parzen, Op. 89

Gesang der Parzen, after one of Goethe's classical dramas *Iphigenie auf Taurus,* was completed in 1882. Brahms's setting is not of the play in its entirety. It concerns itself only with the Song of the Fates that Iphigenie sings in Act IV in her attempt to come to terms with the conflicting demands of heavenly decree and worldly practicality. In his correspondence with Billroth however, Brahms emphasises that he does not want to explicitly link his *Parzenlied* with *Iphigenie* in the title.[678] His reservation stems from an awareness that in overtly linking the play to his composition, he would invite criticism that his setting was not true to Goethe's original. Brahms does not elaborate on what exactly it is he wanted to avoid in linking his composition to the play. James Frieman has ventured that 'the only answer readily apparent is that Brahms recognized his own philosophical stance – and the world of

[677] Felix Mendelssohn to Marce-André Souchay, Oct 15 1842. Translated and quoted in George Grove, 'Mendelssohn's Scotch Symphony (in A Minor, Op. 56), *Musical Times* 45/740 (1 October 1904): 644–646 (644, note 1).

[678] Brahms to Billroth, August 6 1882 in *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters From a Musical Friendship*, 123.

feeling expressed in the *Gesang der Parzen* – to be more or less at odds with the eventual outcome of the play, with Iphigenie's actions, and finally with Goethe's overall viewpoint.'[679]

And not only is Brahms's composition at odds with Goethe's play, his music has been largely understood as being at odds with the very section of text he chose to set. The poem is concerned with the hopelessness of man in the face of the gods. The text opens with the lines 'In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men', as the gods hold dominion over mankind in their eternal hands. It further warns mankind that despite being exalted by the gods, they live in constant peril of being plunged, abused and shamed, into the nocturnal depths. In fact the higher one is exalted, the further one may fall. And while mankind remains bound in darkness in the hope of justice being served, the gods turn their blessed eyes away from an entire, once beloved, race of people.

It is Brahms's musical language in the fifth strophe that has elicited most comment in relation to the incongruity between poetry and music. The verse reads: 'the rulers turn their eyes away from entire races of people, and they shun in grandchildren the once-beloved, silently speaking features of our ancestors.' Brahms chose this peak of ruthlessness and mercilessness to introduce the parallel D major modality to the work for the first time, albeit with subtle minor mode tilts to ward off any false sense of security in the major. Having asked for his opinion on this passage, Gustav Ophüls reports Brahms as saying:

> I often hear people philosophising about the fifth strophe of the *Parzenlied.* I think that, at the mere entry of the major key, the unsuspecting listener's heart must soften and his eyes become wet, only then does the whole misery of mankind take hold of him.[680]

Ophüls himself, writing in 1921, recognised in this passage 'not the lasting wrath of the gods offended by mankind' but 'the melancholy of mankind' in which 'the rigid expression of pain

---

[679] Frieman, James R., 'The *Gesang der Parzen* of Johannes Brahms: An Historical, Aesthetic, Analytical and Performance Study', DMA Diss., Stanford University (1999), 19.

[680] Johannes Brahms as quoted in Gustav Ophüls, *Erinnerungen an Johannes Brahms.* Berlin: Verlag der Deutschen Brahms Gesellschaft, 1921, 280. This translation is taken from Eftychia Papanikolaou, 'Brahms, Böcklin, and the *Gesang der Parzen', Music in Art: International Journal for Music Iconography* 30/1–2 (2005): 155–165 (162).

dissolves in tears.'[681] Conversely Walter Niemann professed that 'with the gods, as with nature, there is *no* pity.' He claims that Brahms's soft and warm-hearted nature forced him to make what can only be understood as an 'unintentional musical confession'.[682] More recently Peter Petersen put forward the suggestion that there is a strong case for arguing that the composer felt a 'lack of sympathy with the content of *Gesang der Parzen'*. Petersen continues that as the composer's interpretation diverges from the substance of his text 'the purpose of the setting must be to express rejection of the idea contained in the words.'[683]

It was 1883 when Hanslick reviewed *Gesang der Parzen.*[684] He too notes the incongruity of Brahms's musical language in the fifth strophe. According to Hanslick, 'this reconciling, almost transfiguring conclusion is not explainable from the poem itself—it is not necessarily a result of it.' Hanslick goes on to say 'the fact that the gods turned their blessed eyes away from the innocent grandchild of the unfortunate, once beloved ancestor does not signify a softening, but rather indicates the merciless life of their cruel sense'.

The approach taken by Hanslick in this review is similar to that in his review of *Schicksalslied.*[685] Indeed, Hanslick understands 'the stuff of *Parzenlied*' to form a 'companion piece to Brahms's *Schicksalslied.*'[686] He avoids making a value judgement on the text, or

---

[681] Ophüls *Erinnerungen an Johannes Brahms,* 280. This translation in, Papanikoloau, 'Brahms, Böcklin, and the *Gesang der Parzen',* 163.

[682] Die niederdeutsche Bürgerlichkeit (im schönsten Sinne!) und Weichheit seiner angeblich so herben und harten, in Wirklichkeit tief gefühlsgesättigten, weichen und gemütvollen Natur zwingt ihn zu dem sicher ungewollten musikalischen Geständnis, daß er Universalität und wirkliche Größe nicht besitzt, daß er jene antike Ewigkeitsidee nur dadurch darstellen kann, daß er sie durch Mitleid mit den gestürzten Menschen ersetzen zu können glaubt, daß die unversöhnlichen Götter mit ihnen alle Zukunft bis in die entferntesten Enkel nicht haben. Die Größe zerrinnt in Gefühlssentimentalität—freilich in jene schwerblütige norddeutsche, die so edel und musikalisch Brahmsisch ist, wie nur irgend etwas. Niemann, 'Brahms' *Gesang der Parzen* und Ophüls' Brahms-Erinnerungen', *Zeitschrift für Musik* 89/7 (1922): 156–60 (156–57).

[683] 'Ein gleichfalls nicht-kongruentes Verhältnis des Komponisten gegenüber dem Inhalt des Gedichtes kann auch für den *Gesang der Parzen* unterstellt werden. So wenig der Dichter mit dem Gehalt eines Text distanziert zu befragen oder gar durch die Vertonung in Frage zu stellen. Peter Petersen, 'Werke für Chor und Orchester', 172. Translated by Mary Whittall in the Sleeve Notes for Deutsche Gramophon, 'Brahms Chörwerke mit Orchester', 449 651 2, 22–28 (27).

[684] Hanslick, 'Gesang der Parzen', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 372–74.

[685] Hanslick, 'Brahms *Triumphlied* und *Schicksalslied'*, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 51–54.

[686] 'Dem Stoffe nach bildet das "Parzenlied" ein Seitenstück zu Brahms' "Schicksalslied" (von Hölderlin), das die ewig ungetrübte Ruhe der Götter dem wechselvollen, in stetem Kampf sich aufreibenden Dasein der armen Menschen gegenüberstellt. Eine andere musikalische Analogie zu Brahms' neuestem Werke kennen wir in seinen "Nänie", der erhabenen Todtenklage Schillers.' Hanslick, 'Gesang der Parzen', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 372.

indeed of taking a position on whether Brahms has been faithful to it or not in his musical setting. Rather Hanslick's emphasis is on the significance of the text as a stimulus for Brahms's musical needs. Brahms, in Hanslick's view, is not refuting or reversing the harshness of the heavenly decree of the gods as expressed in Goethe's poem. Nor indeed is the musical language in the fifth strophe to be understood as an 'unintentional musical confession' as Niemann had suggested.

On the contrary, it is fully intentional. As Hanslick sees it, 'Brahms's deeply sensuous interpretation' does not deny the hopelessness of mankind in the face of the gods. Rather he chooses to privilege the human position. For mankind, who along with Iphigenie face the conflicting demands of heavenly decree and worldly practicality, there is beauty and comfort to be found in worldly practicality, in the human endeavour of art, and more specifically in Brahms's composition. Here Brahms is understood to ally himself with mankind. This is entirely consistent with Hanslick's ethical, humanitarian reading of Brahms's works. In Hanslick's opinion, Goethe's 'gloomy tones of lament', and the 'penetrating cry' of the poem, taken in isolation, 'brings us hopelessly down to earth'. But when coupled with Brahms's 'well-being sound' it 'rises against this hopelessness'.[687] Hanslick sees *Gesang der Parzen* as being 'highly important in its perfect union of the severity and simplicity of classical antiquity, with the liveliest, most moving expression of feelings'.

Brahms's demand in *Parzenlied,* as seen through the lens of Hanslick's criticism, seems to be that if there must be destitution, there must also be hope and reconciliation. 'Just as Rubens or Rembrandt often need a bright colour and, without the compulsion of the subject, use it for individual portions of a darkly held painting' Hanslick writes, 'so, we think, Brahms the musician deemed a more reconciled ending to be essential to this choir and therefore arranged it so touchingly, and beautifully, that we too will not be able to do without

[687] 'Es bricht der Zwist aus, dumpfe Klagetöne und ein durchdringender Schrei wie aus der Tiefe verkünden den Sturz in den Tartarus, als glänzender Gegensatz, von Wohllaut erfüllt, erhebt sich dagegen die Strophe: "Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen."' Hanslick, 'Gesang der Parzen', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 373.

it from now on.'[688] Indeed Hanslick claims that 'no one can remain insensitive to the ripe, solemn beauty of *Parzenlied.*'[689]

Nänie, Op. 82

Brahms's *Nänie,* completed in August 1881, was dedicated to the memory of the artist, his friend, Anselm Feuerbach. Feuerbach died in Venice on 4 January 1880. *Nänie* is a setting of Schiller's poem 'Auch das Schöne muß sterben!', a lament on the transience of life. The title derives from the ancient *noenia*, and seems to have denoted at various times and places a goddess invoked at a funeral, or a funeral lament or dirge. [690] A number of people who were dear to Brahms had met untimely deaths. The most recent, and ostensibly the one who inspired this work, was Feuerbach. Felix Schumann died on 16 February 1879 at the age of 24, and his father, Robert, died in 1856 at the age of 46. Schiller's poem makes reference (without explicitly naming them) to three mythological characters who are not only beautiful, but are also young, and each of whom, one way or another, met an untimely end: lines 3–4 refer to Eurydice whose immortality was reclaimed by Hades, who revoked the terms of her conditional release because of Orfeus's premature gaze; lines 5–6 refer to the death of Adonis, the son of Aphrodite, who was gored by a wounded boar; line 7 refers to Achilles, the godly hero who was killed at the hands of Paris at the gates of Troy, despite attempts on the part of Thetis to save her son.

Brahms found the manner in which Schiller here speaks of death and beauty, within an eloquent Greek mythological framework, to be a becoming tribute to Feuerbach (and perhaps to those others mentioned above). Feuerbach himself was steeped in knowledge of Greek

---

[688] 'Wie Rubens oder Rembrandt oft eine hellere Farbe braucht und, ohne Nöthigung von Sujet aus, anwendet für einzelne Partien eines dunkel gehaltenen Gemäldes, so, denken wir uns, hat Brahms, der Musiker, ein versöhnteres Ausklingen seines Chors für unentbehrlich erachtet und dasselbe so rührend schön gestaltet, daß auch wir es fortan nicht entbehren könnten. Brahms' "Gesang der Parzen" ist hochbedeutend in seiner vollkommenen Vereinigung von antiker Strenge und Einfachheit mit dem lebendigsten ergreifendsten Ausdrucke der Empfindungen.' Hanslick, 'Gesang der Parzen', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 373.

[689] 'Unempfindlich für die reife feierliche Schönheit des "Parzenliedes" kann wohl niemand bleiben', *Ibid.,* 374.

[690] Regarding the etymology of Nänie, see John A. C. Greppin, 'Latin Nenia and the Armenian Galen Dictionary', *American Journal of Philology* 108/3 (Autumn, 1987): 487–490; John L. Heller, 'Festus on Nenia', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 70 (1939): 357–67.

mythology, and was recognised as the leading classicist painter in Germany in the nineteenth century. Among his outstanding works in this genre are *Iphigenie,*[691] *Dante at Ravenna, Medea,*[692] and *Orpheus and Eurydice.*

It was 1882 when Hanslick reviewed *Nänie.*[693] In this review he draws attention to Feuerbach's love of music, as evidenced in his paintings *Orpheus* and *The Concert.* Moreover, he alludes to Feuerbach's tendency to draw an analogy between his own art and that of music, the comparison of his painting *Dante* to an Andante by Mozart being one example. According to Hanslick, 'it is less this love of music, than the similarity in the whole *Kunstanschauung* that connected Feuerbach and Brahms in friendship and affinity.'[694] He considers them to have in common an 'imperturbable direction toward the great, the exalted and the ideal', characteristics that for both artists lead to 'sharp severity and seclusion'.[695] Hanslick enlists the words of Feuerbach in relation to his painting *Poetry* to illustrate this affinity between artist and composer:

> It is no painting dictated by fashion; it is severe and unadorned. I expect no understanding of it, but I can do nothing else. And he who takes the trouble to consider it for a long time becomes somewhat overcome, as though the picture is not a picture of our time.[696]

In citing these words, Hanslick alludes to artistic ideals that Brahms and Feuerbach shared – an aspiration toward truth in their respective art forms that was not dependent on superficial or colouristic means.

Like most other commentators who have written on this work, both contemporaneously and more recently, Hanslick notes the fact that Brahms reverts to the

---

[691] Currently housed at the Staatsgalerie, Stuttgart.
[692] Currently housed at the Neue Pinakothek, München.
[693] Eduard Hanslick, 'Nänie', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 345–47.
[694] 'Doch war es weniger diese Musikliebe, als vielmehr die Ähnlichkeit in der ganzen Kunstanschauung, was Feuerbach mit Brahms in Freundschaft und Seelenverwandschaft verband'. Eduard Hanslick, 'Nänie', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 376.
[695] '...dieselbe unerschütterliche Richtung auf das Große, Erhabene und Ideale, die oft bis zur herben Strenge und Abgeschlossenheit führte.' Eduard Hanslick, *Ibid.,,* 376.
[696] 'Es ist kein Bild nach der Mode; es ist streng und schmucklos. Ich erwarte kein Verständniß dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer sich die Mühe nimmt, es lange aufzusehen, den wird etwas daraus anwehen, als ob das Bild kein Bild aus unserer Zeit sei." Feuerbach as quoted in *Ibid.,* 376.

penultimate line of Schiller's poem for his ending, rather than finishing the work with Schiller's less optimistic outlook. 'It is a sensuous course that Brahms does not leave the last word with "for the entire community goes down to the underworld in silence"' he writes, 'but rather closes with the previous verse, "to be a dirge on the lips of loved ones can be a marvellous thing!"'[697] It is here that Hanslick sees the return of the opening musical material, again in D major (6/4), 'rounding off the whole harmoniously'.[698] Botstein quite eloquently captures the essence of *Nänie* in stating that it is a 'musical evocation of the idea that, despite the inevitable death of beauty and perfection, in the memory of lamentation there remains the triumph of the aesthetic over the common.'[699]

Hanslick's discussion of Brahms's fate-related compositions provide evidence of how a member of Brahms's intimate circle of friends responded to such deeply felt and spiritual compositions. For that reason they form an integral part of the reception history of Brahms's music. This is all the more important because these works, which have been given scant attention in recent scholarly writings by comparison with Brahms's instrumental music, are—as Michael Musgrave attests—among Brahms's most moving and characteristic works.[700]

Furthermore, consistent throughout Hanslick's articles on the choral music is a concerted effort, indeed almost a campaign, to reverse the trend to privilege Brahms's instrumental music over his choral music, a trend that was just as evident in Brahms's lifetime as it is today.[701] Hanslick revered Brahms as a composer of spiritual, choral music. In 1875

---

[697] 'Es ist ein sinniger Zug, daß Brahms das letzte Wort nicht dem "Gemeinen, das klanglos zum Orcus hinabgeht", beläßt, sondern mit dem vorletzen Verse schließt "Ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich—herrlich!"' *Ibid.,* 347.

[698] 'Die Musik nimmt hier den Anfangs- und Hauptsatz in D-dur (Sechsviertel-Tact) wieder auf, das Ganze zu harmonischen Ring abrundend.' *Ibid.,* 347.

[699] Botstein, 'Brahms and Nineteenth-Century Painting', *19th-Century Music* 14/2 (Fall 1990): 154–168 (162).

[700] Musgrave, *The Music of Brahms,* 168.

[701] Evidence of this trend abounds in the contemporary criticism. The instrumental music, then as now, was given most attention—the number of critics who reviewed Brahms's instrumental works and the Lieder and songs in his lifetime far outweighs the number publishing critical writings on the choral works, with the exception of *ein Deutsches Requiem,* Op. 45. Selmar Bagge, for example, deals only with the instrumental music, with the exception of one 1864 review that discusses the songs Op. 29, Op. 30, and Op. 31. See Selmar Bagge, 'Recension. Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* II/34 (24 August 1864): cols. 573–77. Hermann Deiters focuses predominantly on the instrumental works and the Lieder. He published one review in 1869 which, prompted by the success of the Requiem, surveys

for instance, his favour for the leading composer of spiritual music is transferred from Mendelssohn to Brahms, whom he considers to compose spiritual music of a 'deeper seriousness and stronger character than Mendelssohn.'[702] He bemoans the difficult reception that choral music is afforded in Vienna. Of *Nänie* he writes 'novelties of such deep seriousness and artistic execution have nearly always to fight in order to exist within the comfort of the public; this battle leads to victory only with later repetitions.'[703] In his review of *Gesang der Parzen* Hanslick contends that attention to serious choral music in Switzerland or the Rheinish states, 'is just as common and intensive as [Vienna's] is sporadic and superficial'. In Vienna, 'choral compositions are rarely given a respectful reception.'[704]

4.4: The Received View: A Reconsideration

Hanslick has frequently been accused of seeing in Brahms's works a confirmation of his own aesthetic theory, and of exploiting this confirmation for his own formalist ends. If formalism is to be defined as eschewing that which is outside the formal aspects of the work, then such a

---

Brahms's earlier spiritual choral music. His 1870 review of *Rinaldo*, op. 50, is the only one that considers Brahms's later choral compositions. See Hermann Deiters, 'Anzeigungen und Beurtheilungen. Johannes Brahms' geistliche Compositionen', *Allgemeine musikalische Zeitung* IV/34 (25 August 1869): 266–28; IV/35 (1 September 1869): 275–78; Hermann Deiters, 'Anzeigen und Beurtheilungen. *Rinaldo,* Cantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von Johannes Brahms, Op. 50', *Allgemeine musikalische Zeitung* V/13 (30 March 1870), 98–101; V/14 (6 April 1870), 105–107. The Lieder and songs were discussed more frequently than the large scale choral works, thereby falling on the favourable side of the instrumental/vocal dichotomy. Certainly in the second half of the nineteenth century, as James Deaville points out, 'the Lied came to be regarded as a 'revered national treasure'. He attributes this to the fact that although the Lied tied music to text, it was redeemed by its organicism—'Since the Lied as poem ideally arose from the depths of the German soul and soil (unlike the operatic text), and the music of the organically conceived song arose from that text, the Lied as poetic-musical entity was a manifestation of the German spirit', James Deaville, 'A Multitude of Voices: The Lied at Mid Century', in *The Cambridge Companion to the Lied,* James Parsons, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 142–167 (146).

[702] 'Heute gilt der Ausspruch nicht mehr vollständig. Man macht in unserer Zeit wieder geistliche Musik von tieferem Ernst und mächtigerem Gepräge, als jene Mendelssohnsche. Das heißt, man, macht sie nicht, aber Brahms macht sie.' Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 139.

[703] 'Das Werk, das Übringens einen viel feineren, weihevolleren Vortrag zuläßt und eine correctere Novitäten von so tiefem Ernst und kunstvoller Ausführung haben fast immer einen Kampf zu bestehen mit der Bequemlichkeit des Publikums; zum Siege führt dieser Kampf erst bei späteren Wiederholungen.' Hanslick, '*Nänie,' Concerte, Componisten und Virtuosen,* 347.

[704] 'Unempfindlich für die reife feierliche Schönheit des "Parzenliedes" kann wohl niemand bleiben: eine große populäre Wirkung wird dasselbe jedoch ebensowenig erzielen, wie die "Nänie" oder das "Schicksalslied". Anderwärts freilich, wo die Pflege ernster Chormusik ebenso verbreitet und intensiv ist, wie bei uns sporadisch und overflächlich – in schweizerischen und rheinischen Stadten z. B. – ist sowohl die "Nänie" als das "Parzenlied" gleich bei der ersten Aufführung stürmisch zur Wiederholung verlangt worden. In Wien bringen es solche ernste, strenge Chorcompositionen über eine respectvolle Aufnahme selten hinaus. Diese allmählich zu einer warmen, verstandnißvoll innigen zu steigern, giebt es nur ein Mittel: die häufigere Wiederholung solcher Werke', Hanslick, '*Gesang der Parzen', Concerte, Componisten und Virtuosen,* 374.

view has no basis in fact. By overemphasising Hanslick's aesthetic theory and failing to consider his critical writings, many commentators (as we saw at the outset of this chapter) place Hanslick squarely in a formalist arena within which he is alleged to privilege a reading of Brahms's music that focuses on the formal aspects of the work, and is alleged to disregard that which lies outside these formal aspects.

The 1997 essay by Hans Joachim Hinrichsen, '"Auch das Schöne muß sterben" oder Die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität in Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schillers *Nänie*', falls into a different category.[705] Hinrichsen seeks to recover Hanslick and his 1854 monograph from the formalist arena to which they have been assigned. Here the formalist reception of *Vom Musikalisch-Schönen* is attributed to a lack of clarity in Hanslick's explication of his concept of 'form imbued with meaning' evident in all ten editions, and not to a formalist agenda in the book itself.[706] Hinrichsen considers Hanslick's 'famous formulation of "tönend bewegten Formen" as the only content of music' to have been 'intended as a paradox and received as a tautology.' Indeed it is the most oft-quoted excerpt from his book, and is usually cited out of context.

Refuting such a narrow view of Hanslick's claims, Hinrichsen quite aptly notes that 'form in Hanslick's aesthetics is not barely acoustic beauty, but a carrier and medium of representation of the spiritual content.' Nevertheless, the difficulty in understanding Hanslick's aesthetic ideals lies in the fact that on the one hand Hanslick made it easy for his detractors to reduce his aesthetic theory to a 'formalistic exterior', while on the other hand he did not make it easy for his readers to distinguish between 'autonomy and objectivity'.[707]

---

[705] Hans Joachim Hinrichsen, '"Auch das Schöne muß sterben" oder Die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität in Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schiller's *Nänie*', *Johannes Brahms oder Die Relativierung der "absoluten" Musik,* in Hans Werner Heister, ed. (Hamburg: Bockel, 1997), 121–154.

[706] See my discussion in Chapter 3 for a more in-depth discussion of the relationship between Hanslick's critical writings on Brahms, and his aesthetic theory.

[707] 'Hanslicks berühmte Formulierung von den Tönend bewegten Formen als einzigem Inhalt der Musik war als Paradox gemeintund wurde als Tautologie rezipiert. Form ist in Hanslicks Ästhetik nicht etwa blos akustische Schönheit, sondern Trägerin und Darstellungsmedium des geistigen Gehalts.' Hinrichsen, 'Auch das Schöne muß sterben!', 152–53.

So far as this goes, Hinrichsen is one of the few commentators in recent years to view Hanslick's monograph in an impartial light in a publication concerning Brahms. His discussion goes further however, in that he also considers aspects of Brahms's compositional process, and subsequently relates these to Hanslick's aesthetic arguments. A slight digression is in order here to consider Hinrichsen's argument, which in turn will feed back into my overall thesis that it is an over-emphasis on *Vom Musikalisch-Schönen,* and a lack of familiarity with Hanslick's critical writings that has lead to the polarised view of his writings in the last fifty years or so. Hinrichsen rejects the coupling of the *Akademische Fest Ouvertüre* Op. 80 and the *Tragische Ouvertüre* Op. 81 as a pair, as they have frequently been considered.[708] He ventures that Brahms's *Tragische Ouvertüre,* Op. 81 and *Nänie,* Op. 82, can be understood as complementing one another as it is only in both works together that one perceives the 'peculiar ambivalence, above all the radicalism, in Schiller's view of lost beauty', which he perceives to be 'mourning and tragedy on the one side, comfort and transfiguration on the other'.[709] He considers this to be a 'characteristically Brahmsian mode of "speaking" or "thinking" in music.'[710] Moreover, when considered in this light Hinrichsen considers both works to be concerned with the death of Feuerbach. [711] Such a reading of Opp.

---

[708] The composer himself spoke of them in such terms, claiming that 'one cries, the other laughs'. Brahms quoted in John Daverio, 'Brahms's *Academic Festival Overture* and the Comic Modes', 3. Max Kalbeck refers to the *Academic Festival Overture,* and 'its tragic twin sister': 'Ihrer tragischen Zwillungsschwester', Max Kalbeck, ed. *Johannes Brahmsim Briefwechsel mit Elisabet und Heinrich von Herzogenberg*, 133, note 3. Daverio notes that the anonymous reviewer for the *Allgemeine musikalische Zeitung* (after a performance in Leipzig on 13 January 1881) and the author of a short piece for the *Musical Times* (1 May 1881) 'agreed that the *Academic Festival Overture* was a more accessible but less important work than its 'tragic' counterpart. Daverio, 'Brahms's *Academic Festival Overture',* 1.

[709] 'Trauer und Tragik auf der einen Seite, Trost und Transfiguration auf der anderen—möglich also, daß sich nicht so sehr, wie scheinbar nahegeliegend, die beiden Ouvertüren Op. 80 und 81, sondern vielmehr Op. 81 und 82 durch unterschiedliche Behandlung desselben Gegenstands zum Werkpaar ergänzen, zwei Werke mithin, die in der Ästhetik Eduard Hanslicks durch ihre Gattungszugehörigkeit eigentlich prinzipiell voneinander zu scheiden wären. Die eigentümliche Ambivalenz, vor allem aber die Radikalität in Schillers Blick auf die verlorene Schönheit hat man jedenfalls nur in beiden Werken zusammen.' Hinrichsen, 'Auch das Schöne muß sterben!', 152.

[710] ' ... ein charakteristisch Brahmsscher Modus des "Sprechens" oder "Meinens" von Musik', Hinrichsen, 'Auch das Schöne muß sterben!', 152. One is reminded of Brahms's claim in a letter to Clara Schumann in September 1868: 'In meinen Tönen spreche ich'. *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853–1896,* Band I, 595.

[711] 'Auch alledem ist natürlich nicht zwingend abzuleiten, daß die Komposition der *Tragischen Ouvertüre* überhaupt mit Feuerbachs Tod zu tun zu haben könnte', Hinrichsen, 'Auch das Schöne muß sterben', 152.

81 and 82 is certainly provocative, considering Schiller's and Brahms's art closely to draw its conclusions.

The weakness in Hinrichsen's argument, however, lies is his discussion of Hanslick's aesthetic theory in relation to Brahms's compositions. He claims that the coupling of the *Tragische Ouvertüre* and *Nänie* as a pair would actually be separated in principle in the aesthetics of Eduard Hanslick due to their *Gattungszugehörigkeit* (the one being considered pure absolute music, the other vocal music).[712] Yet what is remarkable about Hinrichsen's reading is how closely aligned it is with Hanslick's own views of Op. 81 and Op. 82, and of Brahms's fate-related compositions in general. While Hanslick does not go so far as to view these works as a pair, the writings of both authors are comparable in that they each distil from Brahms's music the notion of mourning and tragedy on one side, comfort and transfiguration on the other. In Hinrichsen this is evidenced in the coupling of Op. 81 and 82. In Hanslick it is a recurrent theme in his reviews of Brahms's fate-related compositions, as we saw above.

Noticeable by its absence in Hinrichsen's article is any discussion of Hanslick's critical writings, despite the fact that Hanslick reviewed all of the works to which Hinrichsen refers. In making a case for his own aesthetic reading of Brahms's works, Hinrichsen argues that 'the musical poetics and aesthetics of a composer who only expresses himself in a taciturn manner—like Johannes Brahms—are to be deduced predominantly from the compositions themselves.'[713] It strikes me as an anomaly, therefore, that in such an otherwise aesthetically perceptive article such crucial evidence as Hanslick's reviews of these works is disregarded. Hanslick is represented yet again only by the polemical monograph of his youth, with the critical writings of his maturity being overlooked. This leads Hinrichsen to such

---

[712] Trauer und Tragik auf der einen Seite, Trost und Transfiguration auf der anderen – möglich also, daß sich nicht so sehr, wie scheinbar nahegeliegend, die beiden Ouvertüren Op. 80 und 81, sondern vielmehr Op. 81 und 82 durch unterschiedliche Behandlung desselben Gegenstands zum Werkpaar ergänzen, zwei Werke mithin, die in der Ästhetik Eduard Hanslicks durch ihre Gattungszugehörigkeit eigentlich prinzipiell voneinander zu scheiden wären. Die eigentümliche Ambivalenz, vor allem aber die Radikalität in Schillers Blick auf die verlorene Schönheit hat man jedenfalls nur in beiden Werken zusammen.' *Ibid.*, 152.

[713] 'Die musikalische Poetik und Ästhetik eines Komponisten, der sich – wie Johannes Brahms – über sie nur äußert wortkarg geäußert hat, ist vorwiegend aus den Kompositionen selbst zu erschließen.' *Ibid.*, 121.

claims as: 'only in the instrumental music, as is well known, does Hanslick see music completely fulfilling the term as pure, absolute music; general conclusions about the poetic and compositional concept that are drawn from a piece of vocal music would be, according to this, of limited stylistic range.'[714]

In relation to Hanslick's critical writings on Brahms, Hinrichsen's argument cannot be sustained. This becomes more apparent when he broadens the discussion to include *Schicksalslied.* He suggests that the orchestral postlude in this work can be understood as being contrary to Hanslick's notion of pure instrumental music as espoused in *Vom Musikalisch-Schönen.*[715] For Hinrichsen, the musical poetics and aesthetics of a composer are deducible predominantly from the compositions themselves. Yet, he does not consult Hanslick's discussion of the compositions, and in this regard overlooks compelling evidence.

As we saw in the above discussion of *Schicksalslied*, the *geistige Gehalt* of the orchestral postlude as Hanslick understands it, which 'dissolves the confused hardship of human life', is inextricably bound up with, and would not have been conceived were it not for, Hölderlin's poetic text. Hanslick explicitly refers to this postlude as 'pure instrumental music'.[716] His argument is that Brahms's postlude expresses that which cannot be expressed in words, that which is, arguably, more definite than words, and can in this sense be seen to exemplify the 'leap over the abyss separating the manifest content of a poetic text and its spirit or aesthetic quality'.[717]

---

[714] 'Nur in der Instrumentalmusik sieht Hanslick bekanntlich die Musik ihren Begriff als reine, absolute Tonkunst ganz erfüllen; generelle Schlüsse auf das poetische und kompositorische Konzept, die aus einem Stück Vokalmusik gezogen würden, wären hiernach nur von begrenzter systematischer Reichweite.' *Ibid.*, 121.

[715] 'Die Überzeugung, im Orchesternachspiel von Op. 54 werde der reinen Instrumentalmusik etwas zugemutet, was dort, wo Worte zur Verfügung stehen, nicht ihre Aufgabe sei, bildet gleichsam das Reversbild der eingangs zitierten Äußerung Eduard Hanslicks', *Ibid.*, 131.

[716] 'In dieser Trostlosigkeit schließt der Dichter – nicht so der Componist. Es ist eine überaus schöne poetische Wendung, welche uns die ganze verklärende Macht der Tonkunst offenbart, daß Brahms nach den letzten Worten des Chors zu der feierlich langsamen Bewegung des Anfanges zurückkehrt und in einem längeren Orchesternachspiel das wirre Mühsal des Menschenlebens in seligen Frieden auflöst. In ergreifender, allen verständlicher Weise vollzieht Brahms diesen Gedankengang durch reine Instrumental-Musik, ohne Hinzufügung eines einzigen Wortes.' Hanslick, '*Schicksalslied*', in *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 54.

[717] The phrase is borrowed from Daverio, 'The "Wechsel der Töne" in Brahms's "Schicksalslied"', 91.

4.5: Towards an Understanding of the Construction of History

'Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks' that emerges from the present study is entirely at odds with Floros's. The view of Hanslick as a critic who saw, in Brahms's music, examples of that '*reinen absoluten Musik*' for which he tirelessly campaigned, who saw no extra musical factors (literary or biographical) in Brahms's compositions, and who was the irreconcilable opponent of programme music,[718] amounts to a misconception. It is striking that this argument for a formalist view is put forward by a writer who is renowned for his "hermeneutic" style analysis and fondness for programmes. Indeed the collection of essays in which this article is (re-)published is titled '*Johannes Brahms: "Frei, aber einsam": Ein Leben für eine poetische Musik*. And the author subscribes to the 'conviction' that for Brahms 'personality and *Oeuvre* form a unity—consequently an enquiry into his personality can only contribute to a deeper understanding of his music.'[719] Arguably, the forefront of Floros's hermeneutic approach to Brahms's music seems all the more striking when set against the background of Hanslick's alleged formalism. It is worth considering that Floros's tendency to favour 'formalist' aspects of Hanslick's writings stems from what Anthony Newcomb refers to as a 'twentieth-century reaction away from an expressive aesthetic and toward a formal aesthetic.'[720] Since Hanslick, and until recent decades, a scholarly tradition has been enforced that disregards not only the extra-musical adjuncts in Brahms's music, but also Hanslick's very discussion of precisely these features. This can be understood in the context of a formalism that still governs the broader reception of Brahms. And not only Floros, but Katz and Dahlhaus, and Siegfried Kross, as outlined above are among others who exemplify this twentieth-century reaction. And so the question is not how we account for these scholarly inconsistencies. Rather the question is how we account for the broader issue – how such a construction of history could

---

[718] Floros, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslick's', 156. Page numbers in this dissertation refer to the Tutzing edition.
[719] Floros, *Johannes Brahms, "Frei aber einsam"*, 12.
[720] Anthony Newcomb, 'The Birth of Music Out of the Spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis,' *19th-Century Music* V/1 (Summer 1981) 38–66 (39).

occur. The remainder of this chapter is concerned with the effect the Cold War has had on musicological writings, both broadly speaking and specifically regarding Brahms literature. It is argued that the path these writings took in West Germany assigned to Brahms the role of composer of 'absolute' music while also vetoing expressive discussions of Brahms's music as evidenced in Hanslick's writings.

In recent decades a number of publications have addressed the impact that the Cold War has had on scholarly writings.[721] Philip Gossett, writing in his 1989 article 'Carl Dahlhaus and the "Ideal Type"' discusses a 'gulf that continues to exist between Eastern and Western scholars'.[722] Broadly speaking, musicology in West Germany in the years of the Cold War can be understood as identifying certain modes of thought, such as socio-political readings of musical works, as extra-musicological, and thereby outside the concerns of musicological discussion. In this climate, music was considered to be a 'socially functionless, nonauthoritarian discourse'.[723] Dahlhaus's writings are considered to epitomise this trend. James Hepokoski speaks of 'The Dahlhaus Project' that was concerned primarily with nineteenth-century German music, 'a connotation-saturated repertory that had been pivotal in establishing a German national identity in the nineteenth and twentieth centuries.'[724] He argues that Dahlhaus's project was 'carried out in an atmosphere charged with domestic politics during a period deeply involved with how West Germany was confronting its not-so-distant past and the misuse of its own traditions.'[725]

---

[721] For a very interesting study of the impact of politics on music during the Cold War years in Berlin see Elizabeth Janik, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin* (Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2005).
[722] Philip Gossett, 'Carl Dahlhaus and the Ideal Type,' *19th-Century Music* 13/1 (Jan/Feb 1989): 49–56 (49), footnote 2. See also James Hepokoski, 'The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources,' *19th-Century Music* XIV/3 (Spring 1991): 221–246; and Anne C. Schreffler, 'Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History,' *Journal of Musicology* 20/4 (2003): 498–525.
[723] Hepokoski, 'The Dahlhaus Project,' 222.
[724] *Ibid.*, 225.
[725] *Ibid.*, 225.

East German musicology during this period can be understood as 'theorizing music as social discourse.'[726] In this sense, the Marxist musicology of East Germany is seen as anticipating the tenets of the North-American "New Musicology" as promoted by commentators such as Joseph Kerman and Lawrence Kramer. For Marxist music historians, the priority was to reconnect music with society. As Anne Schreffler argues 'East German musicology was concerned with the need to find out how music communicates, between whom and in what contexts, how it did so in the past, what is communicated and for what purpose, and finally how the "message" of a work changes, if it does, over time.'[727] The fact that this East German discourse was carried out under a Marxist banner meant that it could be rejected out of hand by West Germans as they did not accept its basic premise. The dividing line between East and West German musicological discourses was that certain ideas being associated with one side or the other made them *a priori* unacceptable to the other side.[728]

Following Dahlhaus's death in 1989, and the then recent translation of his works into English, a number of evaluations of Dahlhaus's writings appeared, Philip Gossett and James Hepokoski being among his sharpest critics.[729] Discussions of inconsistencies in Dahlhaus's own system followed. Thus, while Christopher Wintle points out on the one hand that Dahlhaus's writing on nineteenth-century music 'makes a special feature of integrating musical with sociological issues', on the other hand he notes that Dahlhaus's view of Wagner is the 'modern, sterilised one'. He further points to Dahlhaus's (admittedly unusual) suppression of contradictions inherent in historical evidence regarding Wagner. He considers Dahlhaus's greatest influence to be exerted through his comments on Brahms. But there is no getting away from the fact that these comments which eschewed hermeneutic discussions of Brahms's works.

---

[726] Schreffler, 'Berlin Walls,' 500.
[727] *Ibid.*, 504.
[728] *Ibid.*, 501.
[729] See also Philip Gossett and J. Bradford Robinson, 'The Music of Dahlhaus: An Exchange,' *The New York Review of Books,* 26 April 1990.

Susan McClary further draws attention to this disparity whereby in *The Idea of Absolute Music* Dahlhaus 'painstakingly delineates [a] history whereby a social discourse was appropriated and redefined first by romantic mystics and then by objectivists,' while in his *Nineteenth Century Music* he continues to respect the prohibitions of that tradition of objectivity, in that 'he practices only structural analysis on instrumental music, and he scorns those who would venture into hermeneutic studies of symphonies.' McClary attributes this to a philosophy that in 1993 still regulated 'much of musicology, blocking all but the most formalistic approaches to criticism.' [730] And in his discussion of the 'Cold War of Mimesis and Abstraction,' (with which Karol Berger does not seem to realise that he himself is bound up in his discussion of Hanslick[731]), Berger argues that:

> With only a slight exaggeration, one might claim that by the middle of [the twentieth] century, only popular song and film music dared to be frankly mimetic, without shame or apology. The symptoms of this development were the rejection of ways of hearing instrumental music as if it encoded a hidden programme.'[732]

The broader context within which he couches this comment is that 'the unprecedented traumas inflicted on her societies by criminal politicians between 1914 and 1989 would induce some of Europe's artists to seek refuge in a realm of art hermetically sealed off from the rest of the world.'[733]

Dealing more specifically with Brahms, Daniel Beller-McKenna reminds us of the role nationalism and religion played in Brahms's music. He argues that Brahms approached the Bible as an icon of his German heritage, during a period of immense social, political and religious change (i.e. the mid-nineteenth century), citing *Ein deutsches Requiem,* Op. 45 and *Triumphlied* Op. 55 as examples.[734] Such works for choir and orchestra can also be

---

[730] McClary, 'Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony,' 327–28.
[731] See further discussion in Chapter 3.
[732] Karol Berger, *A Theory of Art*, 140.
[733] *Ibid.,* 141.
[734] See Daniel Beller McKenna, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism, 1994; *Ibid., Brahms and the German Spirit*; and other articles as outlined below.

understood as being closely bound to Brahms's realisation of the expectations that Schumann had raised in the influential essay 'Neue Bahnen',[735] in which he predicted that Brahms would give the 'highest expression to the times in an ideal manner'; in essence, that Brahms would carry on the great Austro-German musical tradition. Hanslick's review of *Triumphlied* and *Schicksalslied* published in 1872 in *Concerte, Componisten und Virtuosen* is a testament to this.[736] Hanslick writes that *Triumphlied*—a work that celebrates the Prussian military victory over France and the founding of the *Kaiserreich,* by a patriot who was an ardent supporter of the Iron Chancellor—can be understood as a realisation 'of the marvellous effects that Schumann forecast "if Brahms would direct his magic wand over the combined forces of choir and orchestra".' And for Hanslick, Brahms not only follows in the Austro-German musical tradition, but he represents a modern rebirth of the holy Trinity of Bach, Handel and Beethoven. He writes:

> From all three masters [...] there is an influence on Brahms; they are flowing so completely in his blood, in his own independent individuality, that one does not deduce Brahms simply from one of these three, rather one can only say that Brahms is somewhat risen up from these three in one spirit, in modern rebirth.[737]

In his article 'The Rise and Fall of Brahms the German,' Beller-McKenna traces an increasingly nationalistic and at times even racist trend in Brahms reception during the years between the composer's death in 1897 and the end of World War II. Drawing on the writings of Walter Niemann,[738] and Rudolf von der Leyen,[739] Beller-McKenna recalls how Brahms was held up as an *echt Deutsch* composer, whose *Niederdeutsch* origins were portrayed as

---

[735] Robert Schumann, 'Neue Bahnen,' *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (28 October 1853): 185–86.
[736] Eduard Hanslick, 'Brahms "Triumphlied" und "Schicksalslied",' *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 51–54.
[737] 'Von allen drei Meistern, von Bach, Händel und Beethoven, spielen Einflüsse in Brahms; sie sind aber so völlständig in sein Blut verflöst, zu so einiger, selbständiger Individualität aufgegangen, daß man Brahms aus keinem dieser Drei einfach herleiten, sondern nur sagen kann, es sei etwas von diesem dreieinigen Geist in moderner Wiedergeburt in ihm auferstanden.' Hanslick, 'Brahms "Triumphlied" und "Schicksalslied",' in *Concerte Componisten und Virtuosen,* 51.
[738] Walter Niemann, *Brahms* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1920); Catherine Alison Phillips, trans. (New York: Alfred A. Knopf, 1929).
[739] Rudolf von der Leyen, *Johannes Brahms als Mensch und Freund* (Düsseldorf and Leipzig: Karl Robert Langeweische, 1905).

hallmarks of 'a pure blooded and culturally superior Teutonic past,' an identity that stressed his *völkisch* credentials.[740] In the aftermath of World War I, German commentators on Brahms, Niemann being one of them, felt an urgency to 'extol Brahms's Germanness as a bulwark against a Semitically tainted modernism.'[741] At that time, Brahms and Wagner were held up as 'two complementary sides of the same German coin.'[742] Similarly, Furtwängler's 1933 essay on Brahms stressed the composer's inherent Germanness, and his unity with the German folk, albeit under the guise of cultural heritage, as opposed to political or ideological agendas. Indeed, Brahms's inherent Germanness was widely regarded as an important aspect of his identity, by liberals and conservatives alike.[743]

What then of Brahms's German legacy after World War II? The rise of objective musical analysis and documentary studies in the Cold War period is considered by Beller-McKenna to have removed the aura of cultural significance from most repertoires, so that only those that were overt and explicit in their nationalist or political intent were understood

---

[740] Daniel Beller-McKenna, 'The Rise and Fall of Brahms the German,' 190–191. (For his discussion of the implications of the label *Niederdeutsch* in early twentieth-century Brahms literature, see note 11.)

[741] Beller-McKenna, 'The Rise and Fall of Brahms the German,' 194.

[742] *Ibid.,* 194–95.

[743] During the time of writing up this dissertation, as a result of the feedback I received from a number of scholars, both at conferences, and in private correspondence, I considered including a discussion of Adorno at this point. Certainly Adorno's work focuses on the cultural context of a composition, and he tends to approach a musical work from both the outside (social practices) and inside (objective musical analysis). Furthermore, along parallel lines as I have argued for Hanslick, Adorno reconciles his contention that 'music's intentions, first and foremost, are musical' with his insistence that music has a 'theological aspect'. See Richard Leppert, introduction to Theodor Adorno, *Essays on Music* (California: University of California Press, 2002), 75. The meaning of music, for Adorno, is 'at once distinct and concealed'. *Ibid.,* 85. However, whilst there are many analogies between the aesthetic thought of Hanslick and Adorno, and many interesting avenues that I would be interested in pursuing in further studies, a number of factors influenced my decision not to discuss Adorno at any length in the current study. Primary among these is the surprising neglect by Adorno of Brahms's output, which would render a discussion of Adorno in the current context somewhat redundant. Adorno devoted no extended work exclusively to Brahms, although he developed his ideas about Brahms in *Philosophie der neuen Musik, Einleitung in der Musiksoziologie,* and a manuscript on Beethoven unfinished at his death and published much later. See *Beethoven: The Philosophy of Music,* ed. Rolf Tiedemann and trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 1998). In a short essay, written in 1932 and published posthumously, he discusses Brahms, as he does in a 1932 review of the piano music. The essay "Brahms aktuell", and the review "Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe" both appear in Vol. 18 of *Gesammelte Schriften* V, ed. Rolf Tiedemann and Klaus Schultz (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984). Furthermore, his lack of engagement with Hanslick's aesthetic and critical writings, and his contention that the central tenet of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen* 'was much too thin and abstract a principle to serve as the foundation of a highly organised artform', does not, I feel, provide a suitable starting point for a discussion of Adorno and Hanslick in the context of a dissertation on Brahms. See Theodor Adorno, 'On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music', in *Essays on Music,* 139.

to have such meanings.[744] Viewing the more openly nationalistic Brahms reception of pre-World War II against that of the later twentieth-century, Beller-McKenna sees the latter 'as an attempt to neutralise [Brahms's] legacy, an endeavour born of the need to salvage something good, noble and pure from the German cultural tradition in the wake of National Socialism.'[745]

In the Cold War climate of West-German musicological writings, whereby theorizing music as social discourse was viewed as suspect, and the Marxist musicology of the other side was unacceptable, Hanslick's hermeneutic style descriptions of Brahms's music fit less comfortably than a discussion of the formalist aspects of *Vom Musikalisch-Schönen.* The result is that Hanslick's late-nineteenth century discussion of the extra-musical aspects of Brahms's compositions, be it poetic, cultural, or socio-political, were to be silenced.

The Hanslick-Brahms *Rezeptionsgeschichte* that has been perpetuated in the last fifty years can be understood as the product of a formalist ideology that considers only one category of Hanslick's output—his aesthetic theory—at the expense of a wealth of critical and autobiographical writings. I argue that such a formalist view of the expressive writings of one of the nineteenth-century's most influential critics goes hand in hand with what Beller-McKenna describes as a 'nationally neutral view of Brahms [that] has largely persisted for the past fifty years.' In this light, the tendency to disproportionately emphasise Hanslick's pitting of Brahms against Wagner becomes somewhat understandable. And indeed Floros's 1997 hermeneutic monograph on Brahms, one in which he focuses on the cultural context of Brahms's compositions, and holds the conviction that an 'enquiry into [Brahms's] personality can only contribute to a deeper understanding of his music', seems all the more politically acceptable in an age where all that remains of *Die Berliner Mauer* is 'a narrow strip of granite inlaid in the pavement, slightly darker grey than the footpath itself.'[746]

---

[744] Beller-McKenna, 'The Rise and Fall of Brahms the German,' 205.
[745] *Ibid.*, 206.
[746] Anna Funder, *Stasiland: Stories from Behind the Berlin Wall.* London: Granata, 2003, 258.

Table 6: Eduard Hanslick's Brahms Reviews

Die moderne Oper: Kritiken und Studien. Berlin: A. Hofmann, 1875.
No Reviews of Brahms's Compositions

Aus dem Opernleben der Gegenwart: neue Kritiken und Studien. Berlin: A. Hofmann, 1884.
No Reviews of Brahms's Compositions

Musikalische Stationem. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1885.
No Reviews of Brahms's Compositions

Musikalisches Skizzenbuch: neue Kritiken und Schildenrungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1888.
No Reviews of Brahms's Compositions

Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885: Kritiken. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1886.

- Brahms: Trio Op. 8 (1870)
- Brahms: "Triumphlied" Op. 55 and "Schicksalslied" Op. 54 (1872)
- Brahms: Haydn Variations, Op. 56a (1873)*
- Brahms: 3 Chöre Op. 62, No. 1 (1874)
- Brahms: Piano Concerto No. 1 in D Minor (1874)
- Brahms: Cello Sonata Op. 38 and Three String Quartets Op. 51, No. 1 & 2 and Op. 67 (1874)
- Brahms: Ein Deutsches Requiem, Op. 45 und Rhapsodie, Op. 53 (1875)
- Gesangvereine: Chöre von Schubert, Brahms, Schumann, Liszt, Grädener
- Brahms: Symphony No. 1 in C Minor, Op. 68 (1876)*
- Brahms: Piano Sonata No. 3, Op. 5 (1877)
- Brahms: Motet, Op. 74, No. 1 (1878)
- Brahms: Symphony No. 2 in D Major, Op. 73 (1878)
- Brahms: Violin Sonata No. 1 in G Major, Op. 78 (1879)
- Virtuosen: Joachim (Brahms Violin Concerto in D Major, Op. 77
- Brahms: Tragische Ouvertüre, Op. 81 (1880)*
- Brahms: Academic Festival Overture, Op. 80 (1881)*
- Brahms: Piano Concerto No. 2 in B Flat Major, Op. 83 (1881)*
- Brahms: Nänie, Op. 82 (1882)
- Brahms: Sextet in B Flat Major, Op. 18*
- Brahms: Symphony No. 3 in F Major, Op. 90 (1883)
- Brahms: Gesang der Parzen, Op. 89 (1883)
- Brahms: Rinaldo, Op. 50 (1883)
- Brahms: Quintet for Strings No. 1 in F Major, Op. 88 (1883)
- Lieder Performances by G. Walter (New Lieder by Brahms and A. von
- Goldschmidt)
- Quartets by Brahms, Dittersdorf, Herzogenberg, Gernsheim

Musikalisches und Litterarisches: Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1889.

- Der neue Brahms-Katalog (1888)
- Neue Gesänge von Brahms (1888)
- Brahms' neueste Instrumental-Compositionen (1889)

Aus dem Tagebuche eines Musikers: Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892.

- Brahms, Vierte Symphonie*
- Brahms, Zwei neue Sonaten*
- Brahms, Concert für Violine und Violoncell*
- Chöre von Durante, S. Bach und Brahms
- Chöre von Mendelssohn, Bach und Brahms
- Neue Quintette von Brahms und Dvořák
- Brahms, Klaviertrio Op. 8 (Neue Bearbeitung)
- Brahms, Klavierconcert D-moll

Fünf Jahre Musik, 1891-1895: Kritiken. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1896.

- Brahms: Klarinett Quintett und Trio (1891)*
- Brahms: Neue Klavierstücke (1893)
- Brahms: Zwei Klaviersonaten (1895)

Am Ende des Jahrhunderts, 1895-1899: Musikalische Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1899.

- *Vier ernste Gesänge* von Brahms
- B-dur Concert von Brahms, Op. 83
  Alice Barbi für das Brahms-Denkmal
- Brahms und Dvořák
  Johannes Brahms' letzte Tage
- Johannes Brahms Erinnerungen und Briefe

Aus neuer und neuester Zeit: musikalische Kritiken und Schilderungen. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1900.

- Chöre von S. Bach, Brahms und Mendelssohn

➢ Articles underlined are those in which Hanslick pits Brahms against Wagner or the composers of the *Neudeutsche Schule.*
* indicates the reviews mentioned in Floros, 'Das Brahms Bild Eduard Hanslicks'.

Bibliography

Abegg, Werner, *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (Regensburg: Bosse, 1974).

Adorno, Theodor A., *Essays on Music,* introduction, commentary and notes by Richard Leppert (California: University of California Press, 2002)

Alperson, Philip, ed., *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music* (Pennsylvania: Haven, 1987).

Altenburg, Detlef, 'Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era', *19th-Century Music* XVIII/1 (Summer 1994): 46–63.

Ambros, Wilhelm August, *Die Grenzen der Musik und Poesie*. 2nd ed. (Leipzig: Heinrich Matthes, 1872).

Antonicek, Susanne und Otto Biba, eds., *Brahms-Kongress Wien* (Tutzing: Hans Schneider, 1988).

Appel, Bernhard R., Ute Bar, Matthias Wendt, eds, *Schumanniana Nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag,* (Sinzig: Studio, 2002).

Bagge, Selmar, 'Recensionen. Johannes Brahms: Serenade in a-Dur (Blasinstrumente, Violen, Violoncelle Und Bässe) Op. 16', *Deutsche Musikzeitung* 2/6 (9 February 1861): 42–33.

———, 'Recensionen. Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Handel für das Pianoforte, Op. 24', *Deutsche Musikzeitung* 3/41 (11 October 1862): 323–25.

———,'Johannes Brahms'. *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 1/27 (1 July 1863): 461–67.

———, 'Über die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst', *Allgemeine musikalische Zeitung* 2/4 (1864): 57–61.

———, 'Recensionen. Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 2/34 (24 August 1864): 573–77.

———, 'Recensionen. Vierhändige Walzer von Johannes Brahms, Op. 39', *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 1/37 (12 September 1866): 293–96.

———, 'Recensionen. Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms', *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 2/2 (2 January 1867): 4–6; 2/2 (9 January 1867): 15–17; 2/3 (16 January 1867): 24–25.

Baker, Nancy K, 'Heinrich Koch and the Theory of Melody', *Journal of Music Theory* XX/1 (1976): 1–48.

Becker, Heinz, ed. *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Vol. 5, *Studien Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Bosse, 1965).

Beller, Stephen, *Vienna and the Jews 1867–1938: A Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

Beller-McKenna, Daniel, *Brahms and the German Spirit* (Cambridge MA and London: Harvard University Press, 2004).

———, 'Brahms, the Bible, and Post-Romanticism: Cultural Issues in Johannes Brahms's Later Settings of Biblical Texts, 1877–1896'. PhD Diss. Harvard University, (1994).

———, 'The Great *Warum*?: Job, Christ, and Bach in a Brahms Motet', *19th-Century Music* 19/3 (Spring 1996): 231–51.

———, 'How *deutsch* a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahms's *Ein Deutsches Requiem*, Op. 45', *19th-Century Music* 22/1 (Summer 1998): 3–19.

———, 'Brahms's Motet "Es ist das Heil und kommen her" and the "Innermost Essence of Music"', in David Brodbeck, ed. *Brahms Studies* 2 (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998), 31–62.

———, 'Wilhelm Furtwängler's Brahms Essays of 1933–34 and the Clash of Political Cultural Nationalism', *American Brahms Society Newsletter* XVIII/2 (Fall 2000): 1–3.

———, 'The Rise and Fall of Brahms the German', *Journal of Musicological Research* 20/3 (2001): 187–210.

Bellman, Jonathan, 'Aus Alten Märchen: The Chivalric Style of Schumann and Brahms', *Journal of Musicology* 13/1 (Winter 1995): 117–35.

Bent, Ian, *Music Analysis in the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

———, ed., *Music Theory in the Age of Romanticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)

Berger, Karol, *A Theory of Art* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2000).

Bernstein, Susan, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire* (Stanford, California: Stanford University Press, 1998).

Beveridge, David R, ed., in *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996).

Beythien, Jürgen, 'Die Violinsonate in G-dur, Op. 78, von Johannes Brahms—Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung', in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966,* Carl Dahlhaus, ed. (Leipzig: Kassel, 1970), 325–332.

Biba, Otto, 'Brahms in Wien', *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* VII (1984): 259–71.

Bischoff, Bodo, 'Das Bach-Bild Robert Schumanns', in *Bach und die Nachwelt,* Michael Heinemann, Hans Joachim Hinrichsen, eds (Laaber: Laaber-Verlag, 1997), 421–499.

Boetticher, Wolfgang. 'Das ungeschriebene Oratorium Luther con Robert Schumann und sein Textdichter Richard Pohl', in *Beitrage zur Geschichte des Oratoriums seit Handel: Festschrift Gunther Massenkeilzum 60. Geburtstag* (Bonn: Voggenreiter, 1986), 297–307.

Bonds, Mark Evan, 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century', *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3 (Summer–Autumn 1997): 387–420.

———, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

Borge, Jorge Luis, *The Total Library: Non-Fiction* 1922–1986 (London: Penguin, 1999).

Botstein, Leon, 'Brahms and Nineteenth-Century Painting', *19th-Century Music* XIV/2 (Fall 1990): 154–68.

———, 'Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience', *19th-Century Music* XVI/2 (Fall 1992): 129–45.

———, 'Mendelssohn and the Jews', *Musical Quarterly* 82/2 (Summer 1998): 210–19.

———, 'Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870–1914', PhD Diss. Harvard University, (1985).

Bozarth, George, ed. *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford: Clarendon, 1990).

———, 'Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and Other Documents of His Life and Work', *Fontes Artis Musicae* 30/3 (July–September 1983): 98–117.

———, 'Brahms's "Lieder ohne Worte: The "poetic" Andantes of the Piano Sonatas,' in *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives,* Bozarth, ed. (Oxford: Clarendon, 1990), 345–378.

———, 'Johannes Brahms's Collection of *Deutsche Sprichworte* (German Proverbs)', in *Brahms Studies,* David Brodbeck, ed. (London and Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), 1–29.

Brahms, Johannes, *The Brahms Notebooks: The Little Treasure Chest of the Young Kreisler,* Agnes Eisenberger, trans. (Hillsdale, New York: Pendragon, 2003).

———, *The Herzogenberg Correspondence*, Hannah Byrant, trans. (New York: Vienna House, 1971).

———, *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters from a Musical Friendship*, Hans Barkan, trans. (Norman: University of Oklahoma, 1957. Reprint, Westport: Conn.: Greenwood, 1977).

———, *Johannes Brahms Briefwechsel* (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907–22. Reprint, Tutzing: Hans Schneider, 1974).

———, *Johannes Brahms: Life and Letters*, Josef Eisinger and Styra Avins, trans. Selected and Annotated by Styra Avins (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Brendel, Franz, 'Zur Einleitung', *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845): 1–12.

———, 'Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy, und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt', *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845): 63–67, 81–83, 89–91, 113–115, 121–123, 145–147, 149–150.

———, 'Fragen der Zeit. IV. Der Fortschritt', *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1848): 213–17.

———, 'Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig', *Neue Zeitschrift für Musik* 27 (1847): 93–96, 105–108, 117–119, 121–126, 141–144, 153–156, 165–167, 177-180.

———, 'R. Schumann's Oper *Genoveva*', *Neue Zeitschrift für Musik* 33 (1850): 1–4, 17–18, 49–50.

———, 'Bücher, Zeitschriften: Dr. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig, R. Wiegel, 1854', *Neue Zeitschrift für Musik* 8 (16 February 1855): 77–82; 9 (23 February 1855): 89–91; 10 (2 March 1855): 97–100.

'Programmusik', *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft,* vol.1 (1856).

———, 'Franz Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung', *Neue Zeitschrift für Musik* (18 September 1857): 121–24; (25 September 1875) 129–133.

———, 'Zur Anbahnung einer Verständigung', *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (10 June 1859): 267–273.

———, 'Zur Eröffnung des 50. Bandes', *Neue Zeitschrift für Musik* 50/1 (1859): 1–4.

Brinkmann, Reinhold. *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms*, Peter Palmer, trans. (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1997).

Brodbeck, David, ed. *Brahms Studies* 1 (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1994).

———, ed. *Brahms Studies* 2 (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1998).

———, ed. *Brahms Studies* 3 (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2001).

———, *Brahms Symphony No. 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

———, 'The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and "the Best Harmony between Jos. And Joh."', in *Brahms Studies* I, David Brodbeck, ed. (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1994), 30–80

———, 'Dvořák's Reception in Liberal Vienna: Language Ordinances, National Property, and the Rhetoric of *Deutschtum*', *Journal of the American Musicological Society* 60/1 (2007): 71–132.

Brown, Peter, 'Brahms' Third Symphony and the New German School', *Journal of Musicology* 2/4 (Fall 1983): 434–52.

Bujic, Bojan, *Music in European Thought: 1851–1912* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Burford, Mark, 'Hanslick's Idealist Materialism' *19th-Century Music* 30/2 (November 2006): 166–81.

———, '"The Real Idealism of History": Historical Consciousness, Commemoration, and Johannes Brahms's "Years of Study"'. PhD Diss., Columbia University, (2005).

Burkholder, Peter J., 'Brahms and Twentieth-Century Classical Music', *19th-Century Music* VIII/1 (Summer 1984): 75–83.

Burnett, James. *Brahms: A Critical Study* (London: Dent, 1972).

Burnham, Scott, 'Criticism, Faith, and the Idee: A.B. Marx's Early Reception of Beethoven'. *19th-Century Music* XIII/3 (Spring 1990): 183–92.

Butt, John, *Bach: Mass in B Minor* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

Chafe, Eric, *Analyzing Bach Cantatas* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2000)

Chantler, Abigail, *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings* (Aldershot. Ashgate. 2006).

———, 'Revisiting E. T. A. Hoffmann's Musical Hermeneutics', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* 33 (2002) 1, 3–30.

Chua, Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Clapham, John, 'Dvořák's Unknown Letters on His Symphonic Poems', *Music and Letters* 56/3–4 (July–October 1975): 277–287.

Cone, Edward T., 'Beethoven's Orpheus – or Jander's?', *19th-Century Music* 8/3 (Spring 1985): 283–86.

———, 'Brahms: Songs with Words and Songs without Words', *Integral* 1 (1987): 31–56.

———, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974).

Cooper, John Michael, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night: The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850* (Rochester NY: University of Rochester Press, 2007).

Cooper, John Michael and Julie D. Prandi, eds, *The Mendelssohns: Their Music in History* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

Cornelius, Peter, *Peter Cornelius: Gesammelte Aufsätze: Gedanken über Musik und Theater, Poesie und bildende Kunst,* Günter Wagner and James A Deaville, eds (Mainz: Schott, 2004), 251.

Dahlhaus, Carl, *Analysis and Value Judgement* (New York: Pendragon Press, 1983).

———, 'Eduard Hanslick und die musikalische Formbegriff', *Musikforschung* 20 (1967): 145–53.

———, ed., *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966* (Leipzig: Kassel, 1970),

———, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century,* Mary Whittall, trans. (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1980).

———, *Esthetics of Music*, William Austin, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Reprint, 1995).

———, *The Idea of Absolute Music*, Roger Lustig, trans. (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

———, *Nineteenth-Century Music,* J. Bradford Robinson, trans. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989).

———, *Schoenberg and the New Music*: *Essays by Carl Dahlhaus*, Derrick Puffett and Alfred Clayton, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

———, *Schönberg und Andere: Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik* (Mainz: Schott, 1978).

Daverio, John, 'Brahms's and Schumann's Dramatic Choral Music: Giving Musical Shape To "Deeply Intellectual Poetry"', *American Brahms Society Newsletter* 14/1 (Spring 1996): 1–4.

———, 'Brahms's *Academic Festival Overture* and the Comic Modes', *American Brahms Society Newsletter* 12/1 (Spring 1994): 1–3.

———, 'The "Wechsel Der Töne" in Brahms's *Schicksalslied*', *Journal of the American Musicological Society* 46/1 (Spring 1993): 84–113.

———, *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2002).

———, *Robert Schumann: Herald of A "New Poetic Age* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997).

———, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (New York: Schirmer, 1993).

Deas, Stewart, *In Defence of Hanslick* (Westmead, England: Gregg International Press, 1972).

Deathridge, John, 'Post-Mortem on Isolde', *New German Critique* 69 (Autumn 1996): 99–126.

Deaville, James, 'The Politics of Liszt's Virtuosity: New Light on the Dialectics of a Cultural Phenomenon', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* ed. Michael Saffle (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2003), 115–142.

———, 'The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Programme Music', in *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference,* Jim Samson and Bennett Zon, eds, (Aldershot: Ashgate, 2002), 98–124.

———, 'A Multitude of Voices: The Lied at Mid Century', in *The Cambridge Companion to the Lied,* James Parsons, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 142–167.

Deiters, Hermann, *Johannes Brahms* (Leipzig: Breitfkop & Härtel, 1898).

Deiters, Hermann [D.]. 'Johannes Brahms, Variationen über ein Thema von Rob. Schumann, für das Pianoforte zu vier Händen, Op. 23', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 1/42 (14 October 1863): Cols. 708–11.

Deiters, Hermann [H. D.], 'Kammermusik. Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 25', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 3/11 (15 March 1865): Cols. 182–88.

———, 'Joh. Brahms, Lieder und Gesänge von A. v. Platen und G. F. Daumer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 32, Romanzen Aus Tieck's "Magelone", für Singstimme mit Pianoforte. Op. 33', *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 3/35 (30 August 1865): Cols. 572–80.

———, 'Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viol und Violoncello. Op. 34', *Allgemeine musikalische Zeitung* 1/17 (25 April 1866): 134–37; 1/18 (2 May 1866): 142–45.

———, 'Johannes Brahms. Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli, Op. 36', *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 2/11 (March 1867): 87–90; 2/12 (March 1867): 95–98.

———, 'Johannes Brahms, Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46 (Vier Gesänge). Op. 47 (Fünf Lieder). Op. 48 (Sieben Lieder)', *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/14 (7 April 1869): 106–09.

———, 'Anzeigen und Beurtheilungen. Johannes Brahms' geistliche Compositionen', *Allgemeine musikalische Zeitung* 4/43 (25 August 1869): 266–68; 4/35 (1 September 1869): 275–78.

———, '*Rinaldo*, Cantata von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, Op. 50', *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/13 (30 March 1870): 98–101; 5/14 (6 April 1870): 105-07.

———, 'Anzeigungen und Beurtheilungen. *Liebeslieder,* Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad Libitum)', *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/21 (25 May 1870): 163–64.

———, 'Neue Lieder von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 10/39 (29 September 1975): Cols. 613–19.

———, 'Streichquartette von Johannes Brahms', *Allgemeine musikalische Zeitung* 28/13 (10 July 1878): Cols. 433–39; 13/29 (17 July 1878): Cols. 449–53; 13/30 (24 July 1878): Cols. 465–72.

Del Mar, Norman, *Conducting Brahms* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

DeNora, Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Determann, Robert, 'Begriff und Ästhetik der Neudeutschen Schule: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts', PhD. Diss., Universität Karlsruhe, (1988).

Dietel, Gerhard, 'Musikgeschichtliche Aspekt der Liedaesthetik bei Robert Schumann und Robert Franz', in *Robert Franz, 1815–1892; Bericht über die wissenschaftlicher Conferenz anlasslich seines 100. Todestag am 23. und 24. October 1992 in Halle,* Konstanze Musketa, ed. (Halle: Handel-Haus, 1993).

Downs, Philip G, 'Beethoven's "New Way" and the Eroica', *Musical Quarterly* 56/4 (October 1970): 585–604.

Drabkin, William, 'Beethoven, Liszt, and the *Missa Solemnis*', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* ed. Michael Saffle (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2003), 237–252.

Dreyfus, Laurence, 'Hermann Levi's Shame and Parsifal's Guilt: A Critique of Essentialism in Biography and Criticism', *Cambridge Opera Journal* 6/2 (July 1994): 125–45.

Dunsby, Jonathon, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works* (London: UMI Research, 1981).

Epstein, David, *Beyond Orpheus* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

Fellinger, Imogen, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Bosse, 1968).

———, 'Das Brahms-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung,' in *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik,* Heinz Becker, ed. (Regensburg: Bosse, 1965), 27–54.

Finson, Jon and Larry Todd, eds, *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context* (Durham N. C.: Duke University Press, 1984).

Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners "Das Judentum in Der Musik": Eine Kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000).

Floros, Constantin, *Brahms und Bruckner: Studien zur Musikalischen Exegetik* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980).

———, Johannes Brahms, *"Frei, Aber Einsam": Ein Leben für eine poetische Musik* (Zürich, Hamburg: Arche Verlag, 1997).

———, 'Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks', in *Brahms-Kongress Wien*, Susanne Antonicek and Otto Biba, eds (Tutzing: Hans Schneider, 1988), 155–166.

Fricke, Jobst-Peter, *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemüller zum 60. Geburtstag* (Regensburg: Bosse, 1989).

Friedlander, Saul, and Jorn Rusen, eds, *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloss-Elmau-Symposion* (München: Beck, 2000).

Frieman, James R., 'The *Gesang der Parzen* of Johannes Brahms: An Historical, Aesthetic, Analytical and Performance Study', DMA Diss., Stanford University (1999).

Frisch, Walter, ed., *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

———, 'Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century', *19th-Century Music* VII/3 (April 1984): 271–81.

———, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984).

———, 'Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition', *19th-Century Music* V/3 (Spring 1982): 215–32.

———, 'Musical Politics Revisited: Brahms the Liberal Modernist Vs. Wagner the Reactionary Conservative', *American Brahms Society Newsletter* 13/1 (Spring 1995): 1–3.

———, 'Bach, Brahms, and the Emergence of Musical Modernism', in Michael Marissen, ed., *Bach Perspectives III (1998): Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998), 109–131.

———, *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven and London: Yale University Press, 2003).

———, *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley and London: University of California Press, 2005).

———, 'The Snake Bites Its Tail: Cyclic Processes in Brahms's Third String Quartet, Op. 67', *Journal of Musicology* 22/1 (Winter 2005): 154–72.

Gal, Hans, *Johannes Brahms: His Work and Personality*, Joseph Stein, trans. (New York: Alfred A. Knopf, 1963).

Garlington, Aubrey S., 'Harzreise als Herzreise: Brahms's Alto Rhapsody', *Musical Quarterly* 69/4 (Autumn 1983): 527–43.

Gay, Peter, *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture* (New York: Oxford University Press, 1978).

———, *My German Question: Growing up in Nazi Berlin* (New Haven and London: Yale University Press, 1998).

Geiringer, Karl, 'Brahms as a Musicologist', *The Musical Quarterly* 69/4 (Autumn 1983): 463–70.

———, *Johannes Brahms: Sein Leben und Schaffen* (Kassel: Bärenreiter, 1955).

Glatt, Dorothea, *Zur Geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks* (Munich & Salzburg: Katzbichler, 1972).

Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon, 1992).

———, *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (Berkeley: University of California Press, 1998).

Geck, Martin, '"Haben Sie sich wohl überlegt, was Sie geschrieben haben"? Robert Schumann und Richard Pohl als Kontrahenten im Diskurs über eine "neudeutsche" Musikästhetik', *Musik-Konzepte* (November 2006): 19–28.

Gossett, Philip, 'Carl Dahlhaus and The "Ideal Type"', *19th-Century Music* 13/1 (Summer 1989): 49–56.

Greppin, John A. C., 'Latin Nenia and the Armenian Galen Dictionary', *American Journal of Philology* 108/3 (Autumn, 1987): 487–490

Grey, Thomas. 'Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century', PhD Diss. University of California, Berkeley (1988).

———, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts* (New York: Cambridge University Press, 1995).

Grove, George, 'Mendelssohn's Scotch Symphony (in A Minor, Op. 56)', *Musical Times* 45/740 (1 October 1904): 644–646.

Hall, Robert, 'On Hanslick's Supposed Formalism in Music', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25/4 (Summer 1967): 433–36.

Hallmark, Rufus, *The Genesis of Dichterliebe: A Source Study* (Ann Arbor Mich.: UMI Research Press, 1979).

Hamilton, Kenneth, *Liszt Sonata in B Minor* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1996).

Hancock, Virginia, *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983).

Hanslick, Eduard, *Die Moderne Oper: Kritiken und Studien* (Berlin: Hofmann, 1875).

———, *Aus dem Opernleben der Gegenwart: Neue Kritiken und Studien* (Berlin: Hofmann, 1884).

———, *Musikalische Stationen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1885).

———, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885: Kritiken* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886).

———, *Musikalisches Skizzenbuch: Neue Kritiken und Schildenrungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1888).

———, *Musikalisches und Litterarisches: Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1889).

———, *Aus dem Tagebuche eines Musikers: Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1892).

———, *Fünf Jahre Musik, 1891-1895: Kritiken* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1896).

———, *Am Ende des Jahrhunderts, 1895-1899: Musikalische Kritiken und Schilderungen* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1899).

———, *Aus neuer und neuester Zeit: Musikalische Kritiken und Schilderungen.* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1900).

———, *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Dietmar Strauß, ed. 2 vols. Mainz: Schott, 1990).

———, *On the Musically Beautiful*, Geoffrey Payzant, trans. (Indiana: Hackett, 1986).

———, *The Beautiful in Music*, Gustav Cohen, trans. (London and New York: Novello, 1891).

———, *Aus meinem Leben*, Peter Wapnewski, ed. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1987).

Friedrich von Hausegger, *Die Musik als Ausdruck,* 2nd edn. (Vienna: Konegen, 1887).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Hegel's Philosophy of Right,* T. M. Knox, trans. (Oxford: Oxford University Press, 1967).

———, *Introductory Lectures on Aesthetics,*. Bernard Bosanquet, trans. Michael Inwood, ed. and intro. (New York and London: Penguin, 1993).

———, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* T. M. Knox, trans. (London: Oxford University Press, 1975), Vol. 1.

Heinemann, Michael, and Hans Joachim Hinrichsen, eds. *Bach und die Nachwelt* (Laaber Germany: Laaber-Verlag, 1997).

Heister, Hanns-Werner, ed., *Johannes Brahms oder die Relativierung der "Absoluten" Musik* (Hamburg: Bockel Verlag, 1997).

Heller, John L., 'Festus on Nenia', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 70 (1939): 357–67.

Hepokoski, James, 'The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources', *19th-Century Music* XIV/3 (Spring 1991): 221–46.

Herzog, Patricia, 'Music Criticism and Musical Meaning', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/3 (Summer 1995): 299–312.

Hinrichsen, Hans Joachim, '"Auch das Schöne muß sterben" oder die Vermittlung von biographischer und ästhetischer Subjektivität in Musikalisch-Schönen. Brahms, Hanslick und Schiller's *Nänie*', in *Johannes Brahms oder die Relativierung der "absoluten" Musik,* Hans Werner Heister, ed. (Hamburg: Bockel, 1997), 121–154.

Hoeckner, Berthold, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002).

Hoffmann, E. T. A., *Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and The Composer, Music Criticism,* David Charleton, ed., Martyn Clarke, trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

Hofmann, Kurt, *Die Bibliothek von Johannes Brahms: Bücher- und Musikalienverzeichnis* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1974).

Honderich, Ted, ed., *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

Horne, William, 'Brahms's Düsseldorf Suite Study and His Intermezzo, Op. 116, No. 2', *The Musical Quarterly* 73/2 (1989): 249–83.

Horstmann, Angelika, 'Die Rezeption der Werke Op. 1 bis 10 von Johannes Brahms Zwischen 1853 und 1860', *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* VII (1984): 33–44.

———. *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1986).

Hostinsky, Ottokar, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877).

Hughes, Holly Elaine, 'Richard Heuberger's "Erinnerungen an Johannes Brahms": The Life, Work, and Times of Johannes Brahms as Revealed by a Contemporary', DA Diss., Ball State University (1987).

Hull, Kenneth Ross, 'Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms', PhD Diss., Princeton University (1989).

Ingraham, Mary I., 'Brahms's *Rinaldo* Op. 50: A Structural and Contextual Study', PhD Diss., University of Nottingham (1994).

Jacobsen, Christiane, ed., *Johannes Brahms: Leben und Werke* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983).

Jander, Owen Hughes, 'Adolph Bernhard Marx, Victim of the Post-Schering Syndrome', *Beethoven Journal* 10/1 (1995): 6–18.

———, 'Beethoven's "Orpheus in Hades": The *Andante Con Moto* of the Fourth Piano Concerto', *19th-Century Music* 8/3 (Spring 1985): 195–212.

Janik, Elizabeth, *Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin* (Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2005).

Jenner, Gustav, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler* (Marburg: Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1905).

Joachim, Joseph, *Letters to and from Joseph Joachim,* Nora Bickley, trans. (New York: Vintage House, 1972).

Johns, Keith, *The Symphonic Poems of Franz Liszt* (Stuyvescant NY: Pendragon Press, 1997).

Jordan, Roland and Emma Kafalenos, 'The Double Trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James', *19th-Century Music* 13/2 (Fall 1989): 129–44.

Jost, Peter, ed., *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältniss von Text und Vertonung* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992).

Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*, 4 Vols. (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912–21. Reprint, Tutzing: Hans Schneider, 1976).

Katz, Ruth and Carl Dahlhaus, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*, Vol. III. *Essence* (Stuyvescant NY: Pendragon, 1989).

Hans Keller, 'The Chamber Music', in *The Mozart Companion,* H. C. Robbins Landon and Donald Mitchell, eds (New York: Norton, 1969), 93.

Kerman, Joseph, *The Beethoven Quartets* (London: Oxford University Press, 1975).

———, 'Carl Dahlhaus, 1928–1989', *19th-Century Music* 13/1 (Summer 1989): 57–58.

———, 'How We Got into Analysis and How to Get out of It', *Critical Enquiry* 7/2 (Winter 1980): 311–31.

Kieval, Hillel J., *The Making of Czech Jewry: National Conflict and Jewish Society in Bohemia*, 1870–1918 (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Kivy, Peter, *Music Alone* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

———, 'Something I've Always Wanted to Know About Hanslick', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XLVI/3 (Spring 1988): 413–17.

———, 'What Was Hanslick Denying?' *Journal of Musicology* 8/1 (Winter 1990): 3–18.

Knapp, Raymond, *Brahms and the Challenge of the Symphony* (Stuyvescant, NY: Pendragon Press, 1997).

———, 'Brahms and the Problem of the Symphony: Romantic Image, Generic Conception, and Compositional Challenge' (Duke University, 1987).

———, 'The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject', *19th-Century Music* XIII/1 (Summer 1989): 3–17.

Korsyn, Kevin, 'Brahms Research and Aesthetic Ideology', *Music Analysis* 12/1 (March 1993): 89–103.

———, 'Schenker's Brahms: Composer, Critic, and the Problem of Creativity in Late Nineteenth-Century Vienna', *Journal of Musicological Research* 24/2 (April–June 2005): 145–76.

Kramer, Elizabeth, 'The Idea of *Kunstreligion* in German Musical Aesthetics of the Early Nineteenth Century', PhD. Diss. University of North Carolina, Chapel Hill (2005).

Kramer, Lawrence, 'Contesting Wagner: The Lohengrin Prelude and Anti-Anti-Semitism', *19th-Century Music* 25/2–3 (Autumn 2001–Spring 2002): 190–211.

———, *Music as Cultural Practice* (Berkeley: University of California Press, 1990).

Kross, Siegfried, 'Brahms and E. T. A. Hoffmann', *19th-Century Music* V/3 (Spring 1982): 193–200.

———, 'Brahms the Symphonist,' in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Robert Pascall, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 125–45.

———, 'Die Terzkette bei Brahms und ihre Konnotationen,' in *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemoller zum 60. Geburtstag*, Jobst-Peter Fricke, ed. (Regensburg: Bosse, 1989), 335–346

Krummacher, Friedhelm, 'Kunstreligion und religiose Musik: Zur aesthetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert', *Die Musikforschung* XXXII/4 (1976): 365–93.

———, 'Reception and Analysis: On the Brahms Quartets, Op. 51, Nos. 1 and 2', *19th-Century Music* 18/1 (Summer 1994): 24–45.

———, 'Von "allerlei Delikatessen": Überlegungen zum Streichquartett Op. 67', in *Johannes Brahms: Quellen—Text—Rezeption: Internationaler Brahms-Kongress, Hamburg, 1997*, Friedhelm Krummacher and Michael Struck, eds. (Munich: G. Henle, 1999), 127–141.

Krummacher, Friedhelm, and Michael Struck, eds, *Johannes Brahms: Quellen—Text—Rezeption: Internationaler Brahms-Kongress, Hamburg, 1997* (Munich: G. Henle, 1999).

Landon, Justin, 'Phrase Structure in 18th- and 19th- Century Theory: An Overview', *Music Research Forum* 5 (1990): 13–50.

Latham, Peter, *Brahms* (London: Dent, 1975).

Laudon, Robert T, 'The Debate About Consecutive Fifths: A Context for Brahms's Manuscript "Octaven Und Quinten"', *Music and Letters* 73/1 (February 1992): 48–61.

Le Huray, Peter and James Day, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Leaver, Robin A, 'Brahms's Opus 45 and German Protestant Funeral Music', *Journal of Musicology* XIX/4 (Fall 2002): 616–40.

Levy, David B., *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven: Yale University Press, 2003), 8.

Lippman, Edward, 'The Esthetic Theories of Richard Wagner', *Musical Quarterly* 44/2 (April 1958): 209–20.

———, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992).

Litzmann, Berthold, ed., *Clara Schumann–Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853–1896* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927).

Liszt, Franz, 'Berlioz und seine Haroldsymphonie', *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3 (13 July 1855) 25–32, 43/4 (20 July 1855): 37–46, 43/5 (27 July 1855): 49–55, 43/8 (17 August 1855): 77–84, and 43/9 (24 August 1855): 89–97.

Franz Liszt, 'Marx und die Musik des neuenzehnten Jahrhunderts', *Neue Zeitschrift für Musik* 42/20 (11 May 1855): 213–21, and 42/21 (18 May 1855): 225–30.

Longyear, Rey M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Angelwood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 1973).

Loos, Helmut, 'Franz Lisztz Graner Festmesse', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 67 (1983): 45–59.

———, 'Die Zwickauer Schumann-Feier 1860', in *Schumanniana Nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag,* Bernhard R. Appel, Ute Bar, Matthias Wendt, eds (Sinzig: Studio, 2002).

Ludvová, Jitka, 'Zur Biographie Eduard Hanslicks', *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986): 37–46.

MacDonald, Malcolm, *Brahms* (London: Dent, 1990).

Magee, Bryan, *Wagner and Philosophy* (London: Allen Lane, 2000).

Marissen, Michael, ed., *Bach Perspectives III: Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998).

Marston, Nicholas, 'Analysing Variations: The Finale of Beethoven's String Quartet Op. 74', *Music Analysis* 8/3 (October 1989): 303–24.

Mason, Daniel Gregory, *The Chamber Music of Brahms* (Ann Arbor: Edwards, 1950).

Massenkeil, Günther, Klaus Wolfgang Niemöller, Walter Wiora, eds., *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (Regensburg: G. Bosse, 1978).

Maus, Fred Everett, 'Hanslick's Animism', *Journal of Musicology* X/3 (Summer 1992): 273–92.

May, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, 2 vols. (London: Reeves, 1905).

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1991).

———, 'Narrative Agendas in "Absolute" Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony,' in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship,* Ruth Solie, ed. (Berkeley: University of California Press, 1993), 326–44.

McClatchie, Stephen, *Analyzing Wagner's Operas: Alfred Lorenz and German National Identity* (Rochester NY: University of Rochester Press, 1998).

McColl, Sandra, 'A Model German', *Musical Times* 138/1849 (March 1997): 7–12.

———, *Music Criticism in Vienna, 1896-1897: Critically Moving Forms* (Oxford: Clarendon, 1996).

———, 'Richard Wallascheck: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29/1 (June 1998): 41–73.

McCorkle, Margit L., ed., *Johannes Brahms: Thematische-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: Henle, 1984).

McGeary, Thomas, 'Schoenberg's Brahms Lecture', *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* XV/2 (November 1992): 5–99.

Melhorn, Catharine Rose, 'Mendelssohn's *Die erste Walpurgisnacht* and the Choral Ballade in Mid-Nineteenth Century Germany', DMA Diss., University of Illinois (1983).

Mercer-Taylor, Peter, ed., *The Cambridge Companion to Mendelssohn* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Metzger, Hans and Rainer Riehn, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Munich: Text und Kritik, 1980).

Meurs, Norbert, *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868* (Köln: Schwere, 1996).

Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: Chicago University Press, 1956).

Micznik, Vera, 'The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's "Die Ideale"', *Music and Letters* 80/2 (May 1999): 207–240.

Mona, Ilona, 'Erste musikalische Analyse der 'Graner Messe' von Ferenc Liszt', *Studia Musicologica* 29 (1987): 343–51,

Montgomery, David L., 'The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art', *Musical Quarterly* 76/1 (Spring 1992): 17–66.

Morrow, Mary Sue, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

———, 'Deconstructing Brendel's "New German" Liszt', in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* Michael Saffle, ed. (New York: Pendragon Press, 1998), 157–168.

Musgrave, Michael, *A Brahms Reader* (New Haven and London: Yale University Press, 2000).

———, *Brahms: A German Requiem* (Cambridge. Cambridge University Press, 1996).

———, *The Music of Brahms* (Oxford: Clarendon Press, 1985).

———, 'Brahms the Progressive: Another View', *Musical Times* 124 (May 1983): 291–94.

———, 'Frei Aber Froh: A Reconsideration', *19th-Century Music* 3/3 (March 1980): 251–58.

———, ed., *Brahms II: Biographical, Documentary, and Analytical Studies* (Cambridge. Cambridge University Press, 1987).

———, ed., *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

———, 'A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in His Didactic Writings and Selected Early Compositions', PhD Diss., University of London (1980).

———, 'Schoenberg's Brahms', in *Brahms Studies: Historical and Analytical Perspectives,* George Bozarth, ed. (Oxford: Clarendon, 1990), 123–138.

Musketa, Konstanze, ed., *Robert Franz, 1815–1892; Bericht über die wissenschaftlicher Conferenz anlasslich seines 100. Todestag am 23. und 24. October 1992 in Halle* (Halle: Handel-Haus, 1993).

Neighbour, Oliver, 'Brahms and Schumann: Two Opus Nines and Beyond', *19th-Century Music* 7/3 (April 1984): 266–70.

Nelson, Eric, 'Johannes Brahms *Nänie* Op. 82: An Analysis of Structure and Meaning,' PhD Diss., Indiana University (1991).

Nelson, Thomas K, 'Klinger's Brahmsphantasie and the Cultural Politics of Absolute Music', *Art History* 19/1 (1996): 26–43.

Newcomb, Anthony, 'The Birth of Music out of the Spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis', *19th-Century Music* 5/1 (Summer 1981): 38–67.

———, 'Once More "Between Absolute and Program Music": Schumann's Second Symphony', *19th-Century Music* 7/3 (April 1984): 233–50.

———, 'Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies', *19th-Century Music* XI/2 (Fall 1987): 165–74.

———, 'These Images That yet Fresh Images Beget', *Journal of Musicology* 11/3 (Summer 1983): 227–45.

Niemann, Walter, *Brahms*, Catherine Alison Philips, trans. (Berlin: Schluster & Loeffler, 1920).

———, 'Brahms' Gesang Der Parzen und Ophüls' Brahms-Erinnerungen', *Zeitschrift für Musik* 89/7 (1922): 156–60.

Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner; Goetzen-Dämmerung; Nietzsche contra Wagner,* Peter Puetz, ed. (München, 1988).

Notley, Margaret, 'Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna', *19th-Century Music* 17/2 (Fall 1993): 107–23.

———, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

———, 'Volksconcerte in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony', *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3 (Summer–Autumn 1997): 421–53.

Nowak, Adolf, 'Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts', in *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Günther Massenkeil, Klaus Wolfgang Niemöller, Walter Wiora, eds (Regensburg: G. Bosse, 1978), 47–58;

Ophüls, Gustav, *Brahms-Texte: Sämtliche von Johannes Brahms Vertonten und Bearbeiteten Texte* (München: Langewische-Brandt, 1983).

———, 'Die fünfte Strophe des *Gesang der Parzen* von Goethe in der gleichnamigen Kantate Opus 89 von Johannes Brahms', *Zeitschrift für Musik* 92/1 (1925): 8–13.

Ostwald, Peter F., 'Johannes Brahms, Solitary Altruist', Walter Frisch, ed., *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press,1990. 23–36).

Pacun, David, 'Brahms and the Sense of Ending', *American Brahms Society Newsletter* 22/1 (Spring 2004): 1–4.

Papanikolapu, Eftychia,' Brahms, Böcklin, and the *Gesang der Parzen'*, *Music In Art: International Journal for Music Iconography* 30/1–2 (2005): 155–165.

Parakilas, James, *Ballades without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* (Portland: Amadeus Press, 1992).

Parmer, Dillon R. 'Musical Meaning for the Few: Instances of Private Reception in the Music of Brahms', *Current Musicology* 83 (Spring 2007): 109–30.

———, 'Symbolic Motifs in the Music of Brahms', *Studies in Music from the University of Western Ontario* 19–20 (2000–2001): 303–376.

———, 'Brahms and the Poetic Motto. A Hermeneutic Aid?', *Journal of Musicology* 15/3 (Summer 1997): 353–389.

———, 'Brahms, Song Quotation, and Secret Programmes', *19th-Century Music* 19/2 (Fall 1995): 161–190.

———, 'Brahms the Programmatic: A Critical Assessment', PhD Diss., Rochester NY, University of Rochester (1995).

Parsons, James, ed., *The Cambridge Companion to the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Payzant, Geoffrey, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague: A Documentary Narrative* (Calgary, Alberta: University of Calgary Press, 1991).

———, 'Hanslick on Music as Product of Feeling', *Journal of Musicological Research* 9/2–3 (March 1989): 133–45.

———, *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Music Aesthetics of Eduard Hanslick* (Christchurch, New Zealand: Cybereditions, 2002).

———, 'Hanslick, Heinse and the "Moral" Effects of Music', *Music Review* 49/2 (May 1988): 126–33.

———, '*Hanslick, Sams and Gay, and* "Tönend Bewegte Formen"', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/1 (Autumn 1981): 41–48.

Pascall, Robert, *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Pederson, Sanna, 'A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity', *19th-Century Music* 18/2 (Fall 1994): 87–107.

———, 'Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850', PhD Diss., University of Pennsylvania (1995).

———, 'Romantic Music Under Siege in 1848', in *Music Theory in the Age of Romanticism,* Ian Bent, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 57–74.

Plantinga, Leon, *Schumann as Critic* (New Haven and London: Yale University Press, 1967).

Petersen, Peter, 'Werke für Chor und Orchester', in *Johannes Brahms: Leben und Werke,* Christiane Jacobsen, ed. (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1983).

Platt, Heather, 'Brahms's Songs, Wolf's Aesthetics: Assessing Brahms's Lieder', *American Brahms Society Newsletter* 17/2 (Autumn 1999): 1–3.

———, Johannes Brahms: *A Guide to the Research* (New York: Routledge, 2003).

———, 'Text-Music Relationships in the Lieder of Johannes Brahms', PhD Diss., City University of New York (1992).

Pohl, Richard [Hoplit], 'Zur Eröffnung des Zwanzigsten Jahrgangs der *Neuen Zeitschrift für Musik*', *Neue Zeitschrift für Musik* 40 (1854): 185–86.

———, 'Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (6 July 1855): 13–15; 24 (7 December 1855): 253–255; 25 (14 December 1855): 261–264.

———, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1–4 Juni 1859, erster Artikel'. *Neue Zeitschrift für Musik* 50/25 (17 June 1859) 281–83; 50/26 (24 June 1859): 289–96.

———, 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1–4 Juni 1859, zweiter Artikel', *Neue Zeitschrift für Musik* 51/1 (July 1859): 3–5; 51/3 (July 1859): 12–13; 51/5 (29 July 1859): 33–35; 51/6 (July 1859): 63–64; 51/12 (1859): 72–73; 51/19 (4 November 1859): 157–159; 51/22 (25 November 1859): 185–187.

Lina Ramann, *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880–94).

Reich, Nancy B., *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (Ithaca NY: Cornell University Press, 2001).

Reich, Willi, *Johannes Brahms: In Dokumenten zu Leben und Werk* (Zürich: Manesse Verlag, 1975).

Reinäcker, Gerd, 'Auseinandersetzung Unter Gleichgesinnten? Hanslick über Brahms', *Brahms Studien* II (1997): 9–17.

Reynolds, Christopher, 'A Choral Symphony by Brahms?' *19th-Century Music* IX/1 (Summer 1985): 3–25.

———, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth Century Music* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2003).

Riethmuller, Albrecht, 'Wagner, Brahms und die *Akademische Fest Ouvertüre*', *Archiv für Musikwissenschaft* 61/ 2 (2004): 79–105.

Rosen, Charles, 'Influence: Plagiarism and Inspiration', *19th-Century Music* 4/2 (Autumn 1980): 81–100.

Rothfarb, Lee A., 'Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s', *Journal of Music Theory* 36/1 (Spring 1992): 43–68.

Rothgeb, John, 'Review: Brahms and the Principle of Developing Variation', *Music Theory Spectrum* 9 (Spring 1987): 204–15.

Robbins Landon, H. C., and Donald Mitchell, eds, *The Mozart Companion* (New York: Norton, 1969).

Rumph, Stephen, 'A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism', *19th-Century Music* 19/1 (Summer 1995): 50–67.

Saffle, Michael, ed., *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations* (New York: Pendragon Press, 1998).

Sams, Eric, 'Brahms and His Clara Themes', *Musical Times* 112 (May 1971): 432–34.

———, 'Brahms and His Musical Love Letters', *Musical Times* 112 (May 1971): 329–30.

——, 'Did Schumann Use Ciphers?' *Musical Times* 106 (August–April 1965): 584–91.

———, 'The Schumann Ciphers', *Musical Times* 107 (May 1966): 392–400.

———, *The Songs of Johannes Brahms* (New Haven CT: Yale University Press, 2000).

Samson, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Sharpe, Lesley, ed., *The Cambridge Companion to Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Schenker, Heinrich, *Harmony,* Elisabeth M. Borgese, trans. (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

Schmidt, Christian Martin, *Johannes Brahms und Seine Zeit* (Regensburg: Laaber-Verlag, 1983).

Schmidt, Lothar, 'Arabeske zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff', *Archiv für Musikwissenschaft* 46/2 (1989): 91–120.

Schoenberg, Arnold, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Charlotte M. Cross and Severine Neff, trans. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994).

———, *Fundamentals of Musical Composition*, Gerald Strang and Leonard Stein, eds (London: Faber, 1967).

———, *Letters*, Eithne Wilkins and Ernest Kaiser, trans. (London: Faber, 1964).

———, *Structural Functions of Harmony,* Leonard Stein, ed. (New York: Norton, 1983).

———, *Style and Idea* (London: Faber, 1975).

Schorske, Carl E., *Fin-De Siecle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage Books, 1981).

Schreffler, Anne C., 'Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History', *Journal of Musicology* 20/4 (Autumn 2003): 498–525.

Schubring, Adolf, ['DAS'] 'Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte', *Neue Zeitschrift für Musik* 23 (31 May 1861): 197–98; 24 (7 June 1861): 205–6; 25 (14 June 1861): 213–14.

———, 'Die Schumann'sche Schule I. Carl Ritter', *Neue Zeitschrift für Musik* 7 (9 August1861): 53–55.

———, 'Die Schumann'sche Schule II. Theodor Kirchner', *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (25 October 1861): 153–56; 19 (1 November 1861): 165–67.

———, 'Die Schumann'sche Schule III. Woldemar Bargiel', *Neue Zeitschrift für Musik* 25 (13 December1861): 217–219; 26 (20 December 1861): 225–227; 3 (17 January 1862): 17–19

———, 'Die Schumann'sche Schule, IV. Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 12 (21 March 1862): 93–96; 13 (28 March 1862): 101–104; 14 (4 April 1862): 109–112, 15 (11 April 1862):117–119, 16 (18 April 1862): 125–128.

———, 'Über Das und DAS, dieses und jenes, Schumann und Jean Paul', *Neue Zeitschrift für Musik* 59 (1863): 193–96.

———, 'Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms's vierhändige Schumann-Variationen', *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (1868): 41–42, 49–51.

———, 'Ein Deutsches Requiem…von Johannes Brahms', *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1869): 9–11, 18–20.

Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Reclam, 1914).

———, *Tagebücher,* Georg Eismann, ed. (Leipzig, 1971).

———, *Schumann on Music: A Selection from the Writings,* Henry Pleasants, ed. and trans. (New York: Dover, 1965).

———, *On Music and Musicians,* Konrad Wolff, ed., Paul Rosenfeld, trans. (New York, 1946).

———, *On Music and Musicians,* Fanny Raymond Ritter, trans., ed. (Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1972).

———, 'Neue Bahnen', *Neue Zeitschrift für Musik* (October 28, 1853): 185–186.

Shakespeare, William, *Hamlet* (New York: Norton, 1991).

Sharpe, Lesley, ed. *The Cambridge Companion to Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Sheehy, Helen, 'The Spy Who Loved Music', *Opera News* 70/6 (December 2005): 32–35.

Simms, Bryan, ed., *Schoenberg, Berg and Webern: A Companion to the Second Viennese School* (Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1999).

Sisman, Elaine, 'Brahms and the Variation Canon', *19th-Century Music* 14/2 (Fall 1990): 132–53.

———, 'Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music', *Musical Quarterly* 68/4 (October 1982): 444–75.

Smith, Peter H, 'Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form', *Music Theory Spectrum* 16/1 (Spring 1994): 77–103.

———, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music: Structure and Meaning in His "Werther" Quartet* (Bloomington IN: Indiana University Press, 2005).

———, 'Liquidation, Augmentation, and Brahms's Recapitulatory Overlaps', *19th-Century Music* 17/3 (Spring 1994): 237–61.

Solie, Ruth A., ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (California: University of California Press, 1993).

———, 'The Living Work: Organicism and Musical Analysis', *19th-Century Music* IV/2 (Fall 1980): 147–156 (148).

Solomon, Robert C., *A Study of G.W.F. Hegel's Phenomenology of Spirit* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1983).

Sposato, Jeffrey, 'Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew', *Musical Quarterly* 82/1 (Spring 1998).

———, *The Price of Assimilation: Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Stanley, Glenn, 'Bach's *Erbe*: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century', *19th-Century Music* XI/2 (Fall 1987): 121–41.

Steinberg, Michael, 'Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention', *Musical Quarterly* 83/1 (Spring 1999): 31–44.

Stekel, Hanns Christian, *Sehnsucht und Distanz: Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms* (Frankfurt: Peter Lang, 1997).

Stevenson, Karen M., 'The Music Criticism of Franz Brendel'. PhD Diss., Northwestern University (1994).

Stöckl-Steinbrunner, Karin, 'The "Uncomfortable" Dvořák: Critical Reactions to the First Performances of his Symphonic Poems in German-Speaking Lands', David R. Beveridge, trans., in *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries,* David R. Beveridge, ed. (Oxford and New York: Oxford University Press, 1996), 201–210.

Strainchamps, Edmond, ed., *Music and Civilisation: Essays in Honour of Paul Henry Lang* (New York and London: Norton, 1984).

Subotnik, Rose Rosengard, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

———, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

Swafford, Jan, *Johannes Brahms* (London: MacMillan, 1997).

Thibaut, Anton Friedrich Justus, *On Purity in Art,* trans. William Henry Gladstone (London: J. Murray, 1877)

Thym, Jürgen, 'Schumann in Brendel's *Neue Zeitschrift für Musik*', in *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context,* Jon Finson and Larry Todd, eds (Durham N. C.: Duke University Press, 1984), 21–36.

Todd, Larry R., ed., *Mendelssohn and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

———, ed., *Schumann and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1994).

Tovey, Donald Francis, *Essays and Lectures in Music* (London: Oxford University Press, 1949).

———, *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works* (London: Oxford university Press, 1981).

Treitler, Leo, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

Velten, Klaus, 'Das Princip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schoenberg', *Musik und Bildung* 6 (1974): 547–55.

von der Leyen, Rudolf, *Johannes Brahms als Mensch und Freund: Nach persönlichen Erinnerungen von Rudolf von der Leyen* (Düsseldorf: Karl Robert Langewiesche, 1905).

Wagner, Richard, *Das Judenthum in Der Musik* (Leipzig: Weber, 1869).

———, 'Liszts Symphonische Dichtungen', *Neue Zeitschrift für Musik* (April 10 1857): 157–163.

———, *Sämmtliche Schriften und Dichtungen,* 5th ed., 12 vols (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), vol. 3.

Walker, Alan, *Franz Liszt: The Man and His Music* (London: Barrie & Jenkins, 1970).

Wallace, Robin, *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

Webster, James, 'Schubert's Sonata Forms and Brahms's First Maturity I.' *19th-Century Music* 2/1 (July 1978): 18–35.

———, 'Schubert's Sonata Forms and Brahms's First Maturity II', *19th-Century Music* 3/1 (July 1979): 52–71.

———, James Webster, 'Brahms's *Tragic Overture:* The Form of the Tragedy', in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Robert Pascall, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 99–124.

———, 'The *Alto Rhapsody:* Psychology, Intertextuality, and Brahms's Artistic Development,' in *Brahms Studies* 3. David Brodbeck, ed. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001), 19–46.

Weiner, Marc A., *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Lincoln, USA: University of Nebraska Press, 1997).

Weingartner, Felix, *Die Symphonie nach Beethoven* (Leipzig: Fischer, 1898).

———, *On the Performance of Beethoven's Symphonies and Other Essays* (New York: Dover, 1969).

Whittall, Arnold, 'Two of a Kind? Brahms's Op. 51 Finales', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Michael Musgrave, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 145–164.

Wilke, Rainer. *Brahms, Reger, Schönberg, Streichquartette: Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt, Schriftenreihe zur Musik.* Hamburg: Wagner, 1980.

Wintle, Christopher, 'The "Sceptred Pall": Brahms's Progressive Harmony', in *Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical Studies,* Michael Musgrave, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 197–222.

Wistrich, Robert S. *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph* (Oxford: Oxford University Press, 1989).

Yoshida, Hiroshi. 'Eduard Hanslick and the Idea of "Public" in Musical Culture: Towards a Socio-Political Context of Formalistic Aesthetics'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32/2 (December 2001): 179–99.

Appendix 1

Translation of a Selection of Eduard Hanslick's Writings on Brahms

Preface

This appendix consists mainly of texts never before translated into English or else unavailable in English in complete form. It brings together much of Hanslick's professional criticism of the works of Brahms, including writings on most of the genres to which Brahms addressed himself. The texts offered here complement the readily available translations of a number of Hanslick's reviews of Brahms; those by Henry Pleasants of the four Symphonies,[747] and the more recent translations by Susan Gillespie of a number of works.[748]

The sources consulted for the present translation include Hanslick's 1886 text *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885: Kritiken.* This book houses more of his Brahms reviews than any of the nine-volume collected criticisms published between 1888 and 1900. This 1886 collection represents the order in which the reviews were written, an order that is maintained in the present translation. Thereafter it consults a number of texts from the collected criticism in the order they were published. (Unfortunately this gives no indication of when Hanslick actually reviewed the works for *Neue Freie Presse.* One would need to consult the *Neue Freie Presse* for exact dates. While I provide these where possible, I have not had the opportunity to consult this paper for all of the years spanning Hanslick's critical career.)

Hanslick's poetic approach to Brahms's music is reflected in his writing style, bestowing an air of beauty on Brahms's works that is both critical and perceptive – with the composer at times coming in for harsh criticism. The writings assume a knowledge of German literary writings that would have been common currency in Hanslick's day. Annotations are

---

[747] Henry Pleasants, *Vienna's Golden Years of Music* (New York: Simon and Schuster, 1950). Pleasants translates the reviews of each of the four symphonies.

[748] Eduard Hanslick, 'Brahms's Newest Instrumental Compositions (1889)', Susan Gillespie (trans.) in Walter Frisch (ed.), *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 145–150. Included here are reviews of Cello Sonata No. 2 in F Major, Op. 99; Violin Sonata No. 2 in A Major, Op. 100; Violin Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108; Double Concerto in A Minor, Op. 102.

provided at such places. Moreover, the writings contextualise the cultural Viennese world in which the works were both composed and received, both in terms of literature and the arts, and in terms of the political situation in late-nineteenth Century Vienna – albeit from Hanslick's liberal perspective. And indeed, the reviews are to be enjoyed in parts for their dry humour, and amusing episodes. It is hoped that the reader will enjoy this exploration of Hanslick's writings on Brahms as much as the translator.

Table of Contents

Concerte, Componisten und Virtuosen

Piano Trio Op. 8 256
Triumphlied and *Schicksalslied* 256
Variations for Orchestra on a Theme by Haydn, Op. 56 259
Seven Songs for Mixed Choir, Op. 62 260
Piano Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15 261
Cello Sonata, Op. 38, and String Quartets, Op. 51, Nos. 1 and 2, Op. 67 263
German Requiem op. 45, and *Alto Rhapsody* op. 53 265
Piano Sonata Op. 5 267
Two Motets for Mixed Chorus a capella, Op. 74 268
Violin Sonata in G Major, Op. 78 269
Violin Concerto in D Major, Op. 77 270
Tragic Overture, Op. 81 272
Academic Festival Overture, Op. 80 273
Piano Concerto No. 2 in B flat Major, Op. 83 275
Nänie, Op. 82 279
Gesang der Parzen, Op. 89 281
String Quintet in F Major, Op. 88 282
Lieder, Opp. 84, 85 and 86 283
New Quartets, 423–424 (1884) 285

Aus dem Tagebuch eines Musikers

Brahms String Quintet in G Major, Op. 111 and
Dvořák, Piano Quintet in A Major, Op. 81 285
Piano Trio in No. 1 in B flat Major, Op. 8 288
Brahms, Piano Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15 290

Fünf Jahre Musik

Brahms, Clarinet Quintet, Op. 115, and Clarinet Trio, Op. 114 291
New Piano Pieces by Brahms (Opp. 116–119) 294
Brahms, Two Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120 296

Aus neuer und neuester Zeit

Choral Works by S. Bach, Brahms and Mendelssohn 298

Brahms Piano Trio Op. 8[749]

We are endlessly grateful to Hr. Door's trio society for acquainting us with Brahms's B flat major Trio (op. 8). Since the time of its composition, however, Brahms has cultivated his talent, refined his art, perhaps he himself now judges this work more strictly as an unripened artistry – nevertheless it remains a lively, thoroughly poetic composition. The stormy urge of youth, the bursting strength of this composition (particularly in the first two movements) sweeps us directly along with it. Over monotonous lengths, and harmonic and rhythmic crudities, we are consoled by an abundance of beautiful thoughts and the characteristic, energetic, musical spirit that flows through the whole. How warm and convincing the theme of the first movement sounds! How organically it is constructed, incessantly rising! Yet this movement could end a little earlier, shortly before the fugato, whose entry works somewhat like a Latin scholastic quote in an inspired love poem. The Scherzo is of the same freshness, but is more solid, it is one of the best that has been written since Beethoven. Less satisfactory is the Adagio with its rhapsodic form and its superficial oddities. The Finale stands behind the first movements. Nevertheless, Brahms's B flat major Trio is a piece, the like of which one would not find searching with a lantern in the chamber compositions of recent times.

Brahms *Triumphlied* and *Schicksalslied*[750]

The *Triumphlied* by Brahms for eight-voice choir, orchestra, and organ, belongs with *Ein deutsches Requiem* to those great tone poems which rank Brahms among the first masters. In these two works the marvellous effects are realised that Schumann forecast "if Brahms would direct his magic wand over the combined forces of choir and orchestra." Here Brahms found his true ground, and built upon it up to such a height that no living composer could follow him. Nothing has appeared in the area of spiritual music in the broadest sense since Bach's passion music, Handel's oratorios and Beethoven's masses, that comes close to the greatness

[749] Hanslick, 'Brahms: Trio Op. 8', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 23–24 (1870).
[750] Hanslick, 'Brahms "Triumphlied" und "Schicksalslied"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 51–54 (1872).

of conception, the loftiness of expression, and the force of polyphonic movement of each Brahms's *Requiem* and *Triumphlied.* From all three masters, Bach, Handel, and Beethoven, there is an influence in Brahms; they are flowing so completely in his blood, in his own independent individuality, that one deduces Brahms not simply from one of these three, rather can only say that he is somewhat risen up from these three in one spirit in modern rebirth.

Triumphlied originally had the title: "On the Victory of the German Arms", and this glorious cause will always clearly speak of the work itself. Brahms did not want to be seen to express a direct tendency. Also, one can not possibly pass off a composition whose text was written over a thousand years before the Battle of Sedan. The texts are taken namely from Revelations, John, Chapter 19. The first of the three great double choruses, of which the *Triumphlied* consists, sings the words: "Alleluia; salvation, and glory, and honour, and power, unto the Lord our God!" the main motive of which reproduces the notes of "Heil dir im Siegerkranz", but in completely altered rhythm and harmony. The jubilant trumpet fanfares in D placed at the beginning of the work establish how close Handel's character is to the piece, which unites the enormous, healthy strength of expression with the highest art of the movement. "Praise our God, all ye his servants, and ye that fear him, both small and great, because the all-powerful God has taken the Kingdom", those are the words on which the second choir is constructed. Towards the end, the movement changes into a lullaby melody introduced by gentle triplets: "Let us be glad and rejoice", whose mildly rapturous expression increases itself to true transfiguration through the wonderful *piano* at the end. Of extraordinary effect is the third and final movement that, after the lyrics of the first two choruses, introduces a dramatic-epic element, certainly very moderate and fast passing. It begins with the baritone solo: "And I saw heaven opened, and behold a white horse; and he that sat" (here the solo voice stops and both choirs begin:) "he that sat upon him was called Faithful and True, and in righteousness he doth judge and make war." "And he treadeth", it continues with tremendous force, "the winepress of the fierceness and wrath of Almighty

God." Then the solo voice takes over again: "And he hath on his vesture and on his thigh a name written, that reads thus: King of Kings and Lord of Lords!" With that the Alleluia enters again in somewhat altered rhythm which, swelling in ever greater power, finally concludes the whole in the highest rejoicing and radiating splendour.

We cannot agree with those who set *Triumphlied* beside or above *Ein deutsches Requiem.* Above all the very unequal range of the two works hinders such a parallel. Moreover, a larger internal variety goes hand in hand with the conception of *Ein deutsches Requiem,* a wealth of different tendencies and changes between choir and solo voice which, when extremely well done, provide places of rest. (In *Triumphlied* these are almost completely lacking.) Finally the melodies in the *Requiem* appear to us to flow richer, clearer and more characteristically, in which sense this work has a more direct and more deeply seizing effect upon the unprepared listener. The comprehensible *Triumphgesang* is by all means equally great, but more arduous and difficult in its combinatorial art.

Best however not to compare. We congratulate ourselves that our modern literature possesses two so powerful, so highly towering works!

Another tone poem of deep content and striking peculiarity is Brahms's *Schicksalslied* for choir and orchestra (op. 54). In terms of content or verse, this beautiful poem by Hölderlin does not seem particularly favourable for music; in any case it could only attract a devoted tone poet as serious as Brahms, one who is unwavered by the ideas of the great and immortal. The two first strophes of the poem praise the blessed peace of the Olympic gods, who, "breathe up there in fateless light." The choir sings this strophe in a noble and broadly ending Adagio (E flat major, 4/4). In contrast to this, the third strophe of the poem describes the pitiful lot of mankind who are "given no place to rest". The composer brings about this contrast in a dark Allegro (C minor, 3/4) with shattering eloquence, and without clouding the great style of the work through categorical courses. How vivid, and quite simply described is the fall "from cliff to cliff", how penetrating the long sustained voices on the word

"Jahrlang"! The poet finishes in this hopelessness– but not so the composer. He takes an extremely beautiful poetic turn, which reveals to us the whole transfiguring power of music. Brahms returns, after the last words of the choir, to the solemn, slow movement of the opening, and dissolves the confused hardship of human life in a long orchestral postlude, in blessed peace. In a touching, understandable way, Brahms carries out this train of thought through purely instrumental music, without the addition of a single word. The instrumental music here replenishes and completes, and articulates that which can no longer be seized in words: a remarkable counterpart to the reverse procedure in Beethoven's Symphony No. 9. Brahms's *Schicksalslied* reminds us in style and mood of an after effect of his admirable *German Requiem,* the same Christian outlook, but in Greek form.

Brahms, Variations for Orchestra on a Theme by Haydn, Op. 56[751]

We heard a new orchestral work by Brahms for the first time: Theme with Variations (op. 56). Brahms appears to us now as a strong tree, full of vitality, whose green branches continue to stretch higher and further, always carrying more plentiful, sweeter fruit. It is a joy to watch this healthy production strengthen. Each success he achieves makes him more strict with himself and more generous towards the world; in more serious work that is not laboured, in full joyfulness of his work, each autumn Brahms now brings to us a richer seriousness. The theme of the variations (Andante, B flat major, 2/4) ought originally to have been a pilgrimage song of popular (*Volkstümlich*), devout expression, simple and nevertheless very idiosyncratic with its five bar rhythms. Brahms orchestrated it very simply and beautifully, just winds and bass; the violin features only in the first variation. We would gladly have characterised these variations in more details, if only to show the reader how skilfully Brahms prevents each monotony through changes of major and minor, through differences of tempo, tonality and instrumentation, and nevertheless binds the parts organically to form a unity. But it is an idle and sad thing to oppose such a literal description to a genuinely instrumentally

[751] Hanslick, 'Orchesterconcerte,' *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 71–72 (1873).

conceived work. The serious, almost pious expression of the whole, along with the polyphonic and contrapuntal mastery, are frequently reminiscent of Sebastian Bach. However this element is not too prominent; it forms, as it were, only the dark, dry ground above which the silver flute plays freely, and modern forms and feelings move. The work has the advantage both of not being too long, and of becoming stronger and increasingly more lively. If the first two variations sound somewhat dry, and strike the unprepared listener as not totally transparent in their figuration, in the third variation an ever freer, individual life blooms and arrives in the Finale at an enchanting peak. A rich, truly musically constructed strength, which does not need to lean on printed or discreet programmes, spreads its treasure without demand here. The serious and the wise get along remarkably well with Brahms, with completely new, daring courses.

A word about the instrumentation: if one announced a prize for the composer who introduced piccolo and triangle into such a serious, almost spiritually coloured tone poem, without becoming vaguely banal or desperate to be admired, what other composer would have a chance of winning? Brahms was able to use these two objectionable instruments to the most beautiful effect, employed them so harmonically and characteristically in his variations, that one cannot think of the piece without them. Moreover he uses the contrabassoon to wonderful effect, this so rarely used, and dignified instrument! It gives the whole composition, especially the theme, a completely peculiar, dark, solemn colouring, for whose sake we gladly do without the hurling brilliance of the trombones.

Brahms, Seven Songs for Mixed Choir, Op. 62[752]

Much more pleasing was the effect of a modest novelty by J. Brahms, actually a lyrical coversheet, three Lieder for mixed choir (from op. 62). One knows the simple warmth of the expression, the sonorous vocal movement that is reminiscent of a folksong, every now and then an antiquated tone, that distinguish the choral Lieder of Brahms. For the most beautiful

[752] Hanslick, Untitled Review, *Concerte Componisten und Virtuosen,* 106–107 (1874).

of the three we have decided on: "Dein Herzlein mild" (from Paul Heyse's *Jungbrunnen*); in the "Waldesnacht"[753] the octave leap with the call "o wie ist dein Rauschen süß!" is a beautiful and true passage. The love song "Spazieren wollt ich reisen" does not satisfy us to the same extent.[754] Its refrain "trab, trab" does not work well in such a high a register; a choir of soprano voices snatches the staccato high A in this figure with difficulty and harshness.

After Brahms had distinguished himself in the concert as conductor and composer, he shone above this as the pianist in Beethoven's E flat major Concerto.[755] "To shine" is actually not the correct word, because if his noble, solid musical performance departs, so it is precisely in his brilliance, that self confident and self content boldness, with which we see the concert player explode internally. Brahms's sensuous, more introvert nature avoids everything that is reminiscent of the outward effect of virtuosity, and goes too far in his modesty. He played the Adagio unusually beautifully; in the Allegro movements we missed the strong decisiveness of the bass and the brilliant refinement of the passage. Brahms wants always only to let the composition speak, and to push the player back too modestly.

Brahms, Piano Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15[756]

The piano concerto by Johannes Brahms takes a high towering, and at the same time distinctive, place in the literature of this art form. No composer, including Beethoven, has ever sought to surrender the concerto (whose practical task and whose whole development has been a merry tournament of virtuosity) to the pathos of painful passion. The thunder of the ninth symphony grumbles in the first movement of the Brahms concerto. It almost sounds like a free rendering of that tremendous creation; almost as though Brahms wanted to describe the powerful feelings that were awakened in him under the fresh influence of the Ninth Symphony in his own independent language. It is not only the D minor tonality, the clasps of thunder on the timpani on low D, and many details that are common to both, rather the great

---

[753] Op. 62/3
[754] Hanslick is referring to Op. 62/2, 'Von alten Liebesliedern,' which has the incipit 'Spazieren wollt ich reiten.'
[755] Beethoven, Piano Concerto No. 5 in Eb Major, Op. 73.
[756] Hanslick, 'Brahms Clavierconcert in D-moll,' *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 109–111 (1874).

pathetic character of the whole. "A dark spirit goes through this house" one would like to say with Wallenstein, of the Maestoso of the Brahms Concerto that stands strangely apart from the cheerful spirit of the remainder of the piece.[757] But this "dark spirit" drives no eerie ghost, he walks head upright and steps through the wide hall.

The similarity does not extend beyond this first movement, which stands next to the wealth of Beethoven's musical ideas. The noble but somewhat tired and blurry sounds of the Adagio are not reminiscent of the heavenly transfiguration of Beethoven's slow movement; finally in the Finale Brahms uses the conventional Rondo form, fills it with a new, rich spirit, and solves the problem that is so difficult here, to protect the unified character of the whole. Not cheerfulness, rather stubborn courage to face life, flows through the veins of this closing movement. The D minor Concerto is more a symphony with obbligato piano, developed in great dimensions, and free from all conventional passage work. The inner relationship between Brahms and Beethoven that appears in Brahms's piano pieces, as though prismatically broken in a Schumannian light, become surprisingly evident in the concerto, as it does in most of his trio and quartet movements. Apart from Franz Schubert, Brahms is indisputably the most immediate outlet of Beethovenian spirit. However, while Schubert has independently developed the soft, feminine (to use Schumann's expression), the "Provençal element" of Beethoven, Brahms adheres to the masculine, pathetic side, to the Germanic element of the master. Schubert is much more delightful, more melodic, more sensuous than Brahms, he works more directly. However, more prevails in the great compositions by Brahms of the strength to hold a large work together, and of the strict logic of thoughts, which is impressed on Beethoven's compositions as a mark of inner necessity. The D minor Concerto is the fifteenth work by Brahms, which has since been exceeded by the sixteenth.[758] How slowly he has broken paths! It was played in Vienna by Brahms three years ago for the first time. Only rarely and hesitantly does a virtuoso dare to play this concerto, which requires

[757] Hanslick is referring to Friedrich Schiller, *Wallenstein: Ein dramatisches Gedicht* (1799).
[758] Op. 16, Serenade No. 2 in A Major for Small Orchestra.

of the player no Lisztian witch craft, but rather requires a great style, and demands of the listener a serious, collected reception. It is no effortless task to follow this tone poem, not possible to seize it completely in one go. Brahms does not belong to the pleasingly obliging, he wants to be known exactly, to be studied with devotion. Then, however, he is amply worth our trouble, worth our trust.

Brahms, Cello Sonata, Op. 38, and String Quartets, Op. 51, Nos. 1 and 2, Op. 67[759]

Herr Door, Herr Popper and Herr Em. Wirth opened their trio-Soirée with Beethoven's G major Trio, Op. 1. These early works by Beethoven are so important for art history (no youthful attempts, rather pure art works), so worthwhile for domestic musical worship, that there seems to us little need for public concerts nowadays. These simple trios, influenced by Haydn, are only fully enjoyable when one plays themselves; one must have something to do. Just listening one feels that their understanding and *Phantasie* are not adequately occupied. Herr Door and Herr Popper played Brahms's Sonata for Cello and Piano (Op. 38) with extraordinary success, a masterwork for which we are gratefully obliged to them for introducing to us. The first movement (E minor) with a main motive of Beethovenian strength and concision, flows proudly and clearly in wonderful leadership of both voices, so rich and nevertheless so modest in its genuine lyric poetry! ("Lyrik!") Of still more immediate and beguiling effect is the Minuet with its stately, effortless attitude with a touch of Rococo and its melodious Trio, all free and natural, the "art" hardly noticeable. The Finale is less effective. It commences as a two voice fugue and develops a rapid tarantellian motive with predominantly intellectual consequences. What one misses most in the three movements of this sonata is a fourth, and indeed an Andante, which would bring the expression of the cello to its full beauty in stately song.

Brahms's three String Quartets (op. 51) are the first publications by the tone poet in this genre.[760] The Quartet No. 1 in C minor is a thoughtful and clear work, intelligent and

[759] Hanslick, 'Kammermusik,' *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 115–117 (1874).

nevertheless not extravagant. The first movement, which we rate highest, develops a splendid, passionate theme completely masterfully; a sensuous Adagio in A flat major, reminiscent of Beethoven's late quartet style, follows an bright F minor Allegretto with a charming melodic Trio in F major. The lively stormy Finale (C minor) stands behind the earlier movements in originality of invention and directness of effect. The inadequacies of quartet playing, with incessant strain in passionate *forte* passages, also damages this piece, allowing us to wish for a double arrangement with double bass. The quartet is dedicated to a friend of the composer's, Prof. Billroth in Vienna, who has the *Jus primae noctis* of all Brahmsian chamber music, and also played the new quartet for the first time. The preference for the second (A minor) or the first (C minor) is divided; it is even divided mathematically with my preference being to take two movements from each of the quartets. The passionate Allegro and the witty Scherzo of the C minor Quartet tower above the two similar movements in the A minor Quartet, which again in the deep, calm melancholy of its Adagio, and the rhythmical course of its Finale, eclipses its predecessor.

The third String Quartet by Brahms, B flat major, a work of the ripest mastery equal to the first two, ought to have an advantage over them: it sounds more cheerful, clearer, more benevolent. The themes are truly suitable for quartet, as is the whole development – a rare achievement with modern quartets, which seem now to remind us of a movement for piano, and now to demand the entry of an orchestra. Here is the finest contrapuntal art, and the boldest harmony, that we are accustomed to with Brahms. Where he surprises us this time is the cheerful clarity, which forms the basic character of the quartet, evident in the themes of the first and last movements which assume an almost popular (*Volkstümlich*) colouring. This motive could stem from Mozart or Haydn. If one wished to enumerate the most beautiful

---

[760] Hanslick does not seem to be aware that the String Quartets are Op. 51/1 in C minor, Op. 51/2 in A minor, and Op. 67 in B flat major. Instead he groups all three as Op. 51. This review is purportedly written in 1874. Op. 67 was written in 1876. Perhaps Hanslick incorrectly remembered the date of the original review in *Neue Freie Presse*. Further, the fact that Hanslick does not refer to the movements by their various genre titles, but rather refers to them merely in terms of tempo designation suggests that he had not seen the scores of these works.

ideas, one would have difficulty finishing. The effect in the first movement of the rhythmic change between the notated 6/8 and the furtively insinuated 3/4 bars is delightfully surprising, as in the Finale is the sudden emergence of the main motive from the Allegro! The Andante (F major) is a broad, sweet song on the first violin. The Scherzo, a kind of fantastic viola solo that is accompanied by the other three instruments with mutes, belongs to Brahms's most original pieces, but is not easy to grasp on first hearing. The Finale (Poco Allegretto) varies a cosy-cheerful theme, a sound from the old Vienna in the simplest Liedform of four to four bars, with tonic and dominant accompaniment.

Brahms, *German Requiem* op. 45 and *Alto Rhapsody* op. 53[761]

What great success Brahms's *German Requiem* celebrated today! I was reminded of the first fragmented performances of this work in 1867, and the resistance it met with both the public and the critics.[762] At that time it was a particularly long organ point in the third movement that was hammered mercilessly by a manic timpanist that irritated the public and a number of elderly fanatics to impertinent hissing. "Brahms", so I wrote at the time, "has no need to grieve. In a few years the public will accept his Requiem with undivided appreciation, and the concert-servants of hearsay themselves will have enough respect for it to set up musical hissing vipers at the door." That was very confidently spoken, but success has proven me right. Seldom have I witnessed such devout listening, such a deeply seized audience.

What a strange coincidence that one after the other, in the same hall, scenes from Wagner's *Götterdämmerung* and Brahms's *German Requiem* were played; the principal works of the two most outstanding tone poets of the present time! Greater contrasts in the

---

[761] Hanslick, 'Brahms: "Deutsches Requiem" und "Rhapsodie"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 134–136 (1875).

[762] The first performance of *Ein deutsches Requiem* was a semi-private concert in Vienna on December 1 1867 at the *Gesellschaft der Musikfreunde*, and dedicated to the memory of Franz Schubert. A series of problems wreaked havoc with the performance. The first two movements, Kalbeck and others report, were accepted with little hesitation; the third (and for Vienna, final) movement, however, became immediately notorious because of a misunderstanding on the part of the timpanist: in the pedal fugue section of the third movement, his repeated D's were played not as the written *pf*, but instead as *f* or even *ff*: the effect was to completely drown out the rest of the orchestra and the vocal soloists. See Michael Musgrave, *Brahms: A German Requiem* (Cambridge: Cambridge University Press), 60.

music of two contemporaries from the same country are hardly conceivable. In Brahms's *Requiem* we see the highest goal achieved with the purest artistic resources. Warmth and depth of mind with complete technical mastery, nothing sensuously brilliant but nevertheless everything so deeply touching; no new orchestral effects, but great, new ideas, and with all the wealth, all the originality of the noblest naturalness and simplicity. With Wagner each movement is dipped in affectation, with Brahms not even one. Wagner builds his completely new art on the rubble of all earlier music; on the other hand, Brahms believes in the descent of ancestors, such as Bach and Beethoven whom he is not ashamed to follow. While music with Wagner has the inwardness of power in order to be painting, with Brahms it remains the most individual language of a strong spirit, and shows us how a tone poem can shake all hearts, without shaking the basic celebrations of music.

One may calmly claim today, that since Bach's B Minor Mass and Beethoven's *Missa Solemnis*, nothing has been written in this genre that can take its place beside Brahms's *German Requiem.* Yes, the latter still stands nearer to our hearts, because it is stripped of every confessional dress, every sacred convenience. Instead of the ritual Latin text, German words are chosen, and chosen in such a way that both the individual nature of the music and the mind of the listener are drawn into a more intimate involvement. The most fortunate ones who never experience loss will enjoy the *German Requiem* with that internal blessedness, which is granted only by beauty. For those, however, who mourn dearly, do not presume to remain dry-eyed through the overwhelming, touching sounds of the soprano's aria. But one will experience how transfiguring and strengthening the purest comfort is that flows from this music. Brahms is to have written this requiem after the death of his beloved mother when he himself was in deepest emotion. No son has set a more beautiful monument for his mother – and for himself.

A new, important, and completely characteristic work by Brahms: "Rhapsody for Solo Alto, Male Choir and Orchestra" (op. 53), could not possibly be more favourably introduced

then by Frau Amalie Joachim. With her voice sounding incomparably well, and the most expressive declamation, she solved the difficult task. The dark seriousness of the composition and the musically austere poem by Goethe, which is difficult to understand without commentary (it begins questioning with questioning words: "But who is that, on one side?"), makes the public reception of this work more difficult. Brahms, who goes somewhat off the beaten track, the broad, lyrical military road, in his choice of texts, has taken those fragments of Goethe's *Harzreise im Winter* after Goethe's explanation, that have their own sentimental-novel-like story. The Brahms "Rhapsody" works through an extremely dark mood that appears strange at first; the poem becomes truly musical initially with the closing strophe, which brings comfort and reconciliation. The entry of the male-voice choir, through which the female voice bolts like a streak of lightning, is movingly beautiful. The peculiar ethical character, which is impressed so completely and utterly on us in Brahms's music, and through which it is so closely related to Beethoven's music, arises in the rhapsody with an almost gentle, tendentious strength, leaving this work to appear as a companion piece to his *Schicksalslied.*

Brahms, Piano Sonata Op. 5[763]

Herr Door played one of the earliest compositions by J. Brahms: the F minor Piano Sonata, op. 5, which still does not belong to the public. A fantasy of equal tenderness and passion weaves through this composition which, at the same time, shelters as many errors as attractions of stormy youth. All of Brahms is there in it, however he is still under the spell of Schumann, whose ingenious youthful works worked a magic power on our composer. The characteristics of the melodies, the frequent jumps, the dreamy singing lines of the middle voices, the oddly enchanting harmonies, the far-reaching chords – all is reminiscent of Schumann. There are certain poetic allusions, such as the motto over the Andante, the interweaving of a student fraternity song in the Finale (similar to the "Großvatertanz" in the

[763] Hanslick, 'Kammermusik', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 200–201 (1877).

"Davidsbündlern") and such things. The first movement with its urgent passion has something intoxicating about it, after which the love-blessed intimate Andante addresses us all the more touchingly. Following the cheeky, flourishing Scherzo (which could stand without further ado in Schumann's "Davidsbündler-Tänzen") is a short Intermezzo, with "Rückblick" written over it. Here again, the A flat major theme of the Andante is heard in the minor; the story of a distraught love, told with almost the dramatic vividness of a scenic staging. In the Finale it becomes somewhat wild and colourful; the motives accumulate; the development, now faltering, now rushing, wants to find no end. But like all genuine passion, even the most foolish, it takes its own faith prisoner along with ours. One must have lived inside this work in order to understand and enjoy it completely. Technically it belongs to the most difficult piano pieces; not one passage lies comfortably under the hand.

Brahms, Two Motets for Mixed Chorus a capella, Op. 74[764]

A new motet by Brahms followed the "Barber of Baghdad" overture.[765] How differently this last piece affects me! A pure, shining choral song, in the mild light of transfiguration, almost a visual echo of Brahms's greatest and most perfect work, the *German Requiem.* The bible-setting composer arranged the words from the Holy Bible with an extremely fortunate hand, only the generally true and humanly touching, without confessional colouring. "Childlike questions, seizing wisdom and man's doubts, it's all in there", expressed an avid friend of music sitting close by me. The motet consists of four short vocal movements, the first and last for four voices, the two middle movements for six voices. If I should express a preference for one of these unified four movements, it would be the first in D minor. Just one instant stops one short of the unusual declamation of the word "Warum?", whose first syllable is sustained somewhat longer and more strongly accented. Then the deep, soulful, melancholy overwhelms us, with which the choral movement is introduced with a repeated "Warum?" and

---

[764] Hanslick, Untitled Review, *Concerte, Componisten und Virtuosen,*, 222–223 (1878). Originally reviewed in *Neue Freie Presse,* 10 December 1878.
[765] Peter Cornelius, *Barber of Baghdad Overture.*

quietly closes. An artful fabric of voices pulls through the whole piece, that almost no other contemporary composer could arrange, and nevertheless it flows clearly, naturally and in pure melodious sound. It is understood that such a spiritual choral work as this cannot achieve its full effect in the concert hall. One would like to hear the motet on an evening in a quiet church, undisturbed by worldly impressions and sights.

Brahms, Violin Sonata in G Major, Op. 78[766]

Brahms's new sonata for violin and piano is quite a sensuous work spun from silver threads. It is of a more contemplative than passionate character, and is a formal contrast to the F minor Quintett played shortly beforehand.[767] While during the quintet we are beaten by dark powers, wandering in the stormy night between rocks, abysses and raging waterfalls, the sonata leads us to a more peaceful landscape, where we rest with a kind of melancholic pleasure. Instead of a storm in the heart, a reconciled resignation. Instead of the precipitous rock, a cosy little village. Instead of the thundering waterfall, the quiet trickle of warm summer rain. And indeed this rain actually plays a part in the sonata, especially in the Finale, whose theme and accompaniment figure are taken faithfully from "Regenlied" by Brahms (Op. 59, Book I).[768] The first movement begins with the three opening notes of the song, the first slow raindrops pounding at the window, as it were. However this motive is only fleetingly suggested. The Regenlied theme is performed more substantially in the final movement. "Pour down raindrops, pour down!" the regular sweeping-away accompaniment figure seems to repeat, "reawaken for me the dreams again".

What we have here is in no way a literal repetition of the song, as we had in Schubert's well known instrumental works with their songs: "Der Wanderer", "Die Forelle", "Der Tod und das Mädchen". Brahms leaves himself, as it were, to work from a subconscious

---

[766] Hanslick, 'Kammermusik', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 257–259 (1879). Originally reviewed in *Neue Freie Presse,* 23 November 1879.
[767] Brahms, Piano Quintet in F Minor, Op. 34.
[768] Brahms 'Regenlied,' Op. 59/3.

memory, and to create in the same mood, from the same main motive, a new one. This final movement is clear and graceful, and belongs among the pearls of Brahms's chamber music. The first two movements develop less freely and originally. There the storm of feeling is held back in that particular superior, reflective way, that is evident in similar works by Brahms. Something undecided, blurred or hazy lies therein; the motives are not afraid of bright colours and plastic forms, valuable rhymes, which do not quite want to emerge to their full independent beauty. Brahms loves to smear the contours of the melody and the rhythm through frequent syncopations, sextuplet and triplet accompaniments, and rhythmic shifts. In the Adagio of the sonata the listener feels uncertain every now and then of where the bar line falls. This tempo-adjusting ambiguity is also attributable to Brahms's piano playing, which in its refinement (perhaps too much refinement) neglects the sharp rhythmic modulation, and in particular saves the little finger all too tenderly in the left hand. The new violin sonata ranks among the most important compositions that improve with repeated hearings. It seems to us to have been produced more for the intimate benefit of the private circle than for the effect in the concert hall. A completely sensuous, not to mention secret piece, requires a certain frame of mind from the players.

Brahms, Violin Concerto in D major, Op. 77[769]

The new Violin Concerto by Brahms that Joachim played to the Viennese public for the first time is a ripe fruit of the friendship between Joachim and Brahms. A work of high, strong stature, of that calm, genuinely masculine cheerfulness which, to our joy, wins ever more ground in the mind of the composer. The Violin Concerto seems closely related to Brahms's Symphony No. 2, not only in the tonality of D major, rather in its whole character. It is related to the Piano Concerto No. 1 in D minor as his second symphony is to the first. The great, dark pathos, the painful passion, that pulls through the Piano Concerto, is a kinder mood in the

[769] Hanslick, 'Virtuosen, Brahms' Violin-Concert (gespielt von Joachim),' *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 265–268 (1879).

Violin Concerto, a more graceful river. One should certainly deduce from this that the Violin Concerto is already popular and brilliant. Brilliance and popularity are characteristics that are furthest from Brahms's personality and most alien to his style. And yet brilliance and popularity are among the characteristics that we have difficulty separating from the genre of "concerto", and are reluctant to overlook in the best individual concertos. Beethoven's and Mendelssohn's concertos would not possess that dowry of brilliance and popularity without their deeper and more difficult characteristics, they would not have found such unparalleled vivacious and continuing approval with performers and listeners. Of all existing violin concertos Beethoven's and Mendelssohn's still assume the highest rank in terms of general popularity, they stand almost in isolation. No new violin concerto since their time has been able to swing up beside those two, or to remain in the public for any time longer than them. Of the older concertos, every now and then one still plays those by Viotti or Spohr, although they are played less frequently from year to year. In recent times, Joachim's Hungarian Concerto seems to me the most original and fresh. There were violin concertos by Max Bruch, Saint-Saëns, Goldmark and other interesting appearances, but they lacked sufficient vitality to conquer that empty third place, and to stake a claim to indispensability.

Brahms's Violin Concerto ought, from today, to be recognised as the most important one that has appeared since Beethoven's and Mendelssohn's. I doubt whether it would ever rival the general favour of those two, however. It lacks the immediately recognisable and delightful melody, the rhythmic river that flows not just in the beginning but throughout the whole, in which sense the Beethoven and Mendelssohn are so uniquely effective. Many wonderful thoughts are not brought to their full effect, because they disappear too quickly, or are too closely bound to artful weaving. – Brahms's concerto is completely in the old form, three movements, the cadenza in the first often left open, filled out naturally with a performance by Joachim, the orchestra without trombones. In its mood and rhythmic motion, the first movement (D major, 3/4) sounds somewhat like the *Eroica*; it is reminiscent of

Beethoven in many details. A Larghetto in F major of serenade-like character follows. The rather long introduction, performed by woodwinds and horns, is complete garden music. In gracious curves it bends the song of the solo violin up and down, at the beginning accompanied by only string quartet, to which the winds throw individual calls. Later the violin melody sprays a shower of dainty passages, particularly sextuplet figures, and closes with the most delicate *pianissimo* exhalation. The Finale is in rondo form, an Allegro giocoso in 2/4 time. The expression "giocoso" is used here for the first time by Brahms, who rarely jokes to the best of my knowledge. In this Finale, however, the violin begins quite merrily, with a rousing, affable theme, that might fall apart quite easily under the arms of some players. The bravura of the solo violin faces some of its most difficult passages here; for pages at a time it walks in double stops, a formal sixth-etude flows in a long avenue of arpeggios, from which finally rapid scale runs flash like rockets. The technical virtuosity of this concerto is comparable to that of the Beethoven concerto, as the bravura of Joachim is comparable to that of Franz Clement.[770] We ask whether the violin concerto is violinistic and composed with violin thoughts? Many virtuosos might risk those incessantly high and highest positions; they are the so-called risky places where even Joachim did not always bring it off completely purely. To conclude: it is a piece of music of masterly formal and cultivated art, but of a somewhat austere invention, and with half spun sails of expiring fantasy.

Brahms *Tragic Overture*, Op. 81[771]

The fourth Philharmonic concert opened with "Vorspiel und Isoldes Liebestod" from Wagner's *Tristan und Isolde.* Many a youthful, passionate nature, goes into raptures from the sounds of the somewhat meaningless words "Liebestod" alone. One can argue how completely effective the music of Wagner's "Liebestod" is, a music in which each bar is

[770] Franz Clement (1780–1842) was an Austrian violinist, conductor and composer. His playing was characterised by clarity, elegance and tenderness, and Beethoven himself bore the highest testimony to his powers by writing his Violin Concerto, Op. 61, for him.
[771] Hanslick, 'Brahms "Tragische Ouvertüre"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 280–81 (1880).

"outside itself". Moreover this virtuoso orchestral work, which is painted with Makart colours, was splendidly performed by the Philharmonic Orchestra.

Johannes Brahms's *Tragische Ouvertüre*, performed for the first time, formed an interesting contrast to Wagner's pathological mood music. It deals with independent musical thoughts, themes, from which the composer organically develops the whole, with his characteristic, rigorous logic. Brahms had no specific tragedy in mind for his overture, rather an *Actus Tragicus* (as Sebastian Bach's title reads). The overture (D minor, alla breve) flows in a continuous course, Allegro moderato, without changes of time signature or tempo, filled throughout with a pathetic seriousness that sometimes touches the severe, but never the horribly distorting "tragic". The work is hardly understandable and appreciable in one hearing, with its broad conception and its rich, artful combination. I do not believe that many hearts will beat for the *Tragic Overture.* Its pathos is of a stifling, depressing weight, as though soaked with Northern fog. Neither the fair maiden-shape nor the hurling battle fanfare (that are not lacking in any Shakespearean tragedy) illuminate the exalted darkness of the Brahmsian *Trauerspiel.* If one had to call on a tragedy that was to be introduced with Brahms's overture, one would probably call on "Hamlet."

Brahms, *Academic Festival Overture*, Op. 80[772]

"Was kommt dort von der Höh?" Directly from the summit of tragic tone poems into the circle of merry students, who sing the "Fuchslied" and other student songs.[773] It is Johannes Brahms who even the boldest foxes do not venture to call "leather". Indeed after Brahms's *Tragic Overture* he composed an *Academic Festival Overture* that he constructed from the themes of student songs. It begins *pianissimo* with a particularly tingling Allegro-Motiv in

[772] Hanslick, 'Brahms: "Akademische Ouvertüre"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 297–98 (1881). Originally reviewed in *Neue Freie Presse,* 27 March 1881.

[773] "Fuchslied" or "Fox Song" is another title for "Was kommt dort von Höh?", a humorous freshman song in Germany. For a discussion of the student songs Brahms uses in this overture with musical examples, see Chapter 3.

staccato quavers, almost like a light clatter of spurs, which after a while follow the solemn song "Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" in celebratory, high trumpet tones. Accomplished together with the first (belonging to Brahms) Allegro-Motiv, it unexpectedly takes the refrain of the student song "Landesvater": "Hört, ich sing das Lied der Liede! Hört es, meine deutschen Brüder!" Informally and nevertheless surprisingly it closes to the quaint "Fuchslied": "Was kommt dort von der Höh?" The bassoons, the comedians of the orchestra, first knock quietly, then all of the instruments answer jubilantly *fortissimo* with the refrain. How now the composer weaves all of these motives through one another and against one another, always refined and spiritual and yet never unclear or overloaded. It is absolutely delightful to hear. Brahms wisely saved up the "*Gaudeamus igitur!*" for the conclusion; surrounded by swirling violin passages, the peaceful Marseillaise of student life rises in full splendour, crowning the celebration of studentship. Only a composer who, like Brahms, has all the art of counterpoint in his power and can play with it gracefully, is able to write a piece of this kind, both artfully combined and of popular effect. It is a ceremony of the noblest form of the musical student fraternity to which the newly graduated doctor of philosophy is invited, with his former fellow students and the dignitaries of the famous old Breslau University.

This honorary promotion of our Brahms, which lost none of its brilliance through the snide remarks of Wagner, was only the outer cause for the composition of the *Festival* Overture. With Brahms the inner impulse is the more important. Of the student songs he celebrates in his overture there sound many valuable memories of youth; he had sung them often, inspired in the student circles of Göttingen. " Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" and the "Landesvater" had grown in his heart, songs which were sung only once a year for especially solemn ceremonies in fraternity meetings, memorable and significant landmarks in the history of German studentship. In Vienna where student life has only recently moved, the work found only meagre points of contact with the public, actually only "Gaudeamus" and the "Fuchslied" have become generally known and popular. A gesture of amused recognition

rustled gently through the rows of listeners as the last named song emerged from Brahms's Festival Overture.

Brahms Piano Concerto No. 2 in B flat Major, Op. 83[774]

And now to the new Piano Concerto by Brahms in B flat major, which the composer himself performed for us in the Philharmonic concert on 26 December. The first and second symphonies by Brahms were also Christmas performances in 1876 and 1877, Christmas presents. What Brahms hung on the Christmas tree this year for the Viennese is a pearl of concert literature. The B flat major is in the strictest sense (although this is also claimed of other concertos) a great symphony with obbligato piano. It earns this description not only in consideration of the unusual number of four movements (instead of the usual three), but also on account of the orchestra completely penetrating the voice of the piano, which only emerges with a few solo bars in each movement, piano and orchestra acting as equals.

The horn alone introduces the first movement with a simple, concise motif, with unusual scope for construction, an Allegro non troppo in 4/4 time. In the course of the whole movement this short main motive develops an undreamt of wealth, not in the sense of a dry reception of a didactic art, rather in lively flowering and growth. Conscious strength and cheerfully considered seriousness form the basic tone of this movement, the one most frequently performed of all four.

The shortest and most energetic movement of the concerto follows, a wildly frothing Allegro passionato in D minor. There is no actual Scherzo but in its place an almost daring bravura belligerently tumults. A tuneful cello solo introduces the third movement, an Andante in B flat major. The piano gives it time to unfold before richly winding the most delicate garlands of tones around the singing of the orchestra. The piece does not belong to the meditative, dark Andante movements by Brahms, in whose secretive depths (to borrow a phrase from Schumann) "the mining lamp goes out", rather it belongs to the more seldom,

[774] Hanslick, 'Brahms: Zweites Clavierconcert in B-dur', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 298–303 (1881).

second kind of a lovely, serenading character. The last movement (Allegro moderato, B flat major, 2/4 time) appears to me to be the pinnacle of the whole work. Regardless of my opinion, it achieves this by the most direct, enchanting effect on the public. Its graceful, melodious final main theme, which immediately takes the listener prisoner by flattery, finds a characteristic counterpart in the equally singable second minor theme, whose tender, lamenting path is reminiscent of a Hungarian folksong. This Finale flows away to a rapid conclusion in a continuous golden river.

These feeble suggestions say nothing, and nevertheless they say far too much. Pure instrumental music cannot be retold in words, and the more conscientiously one tries the clearer the impossibility becomes to capture a certain music in the closed ring of description. Some general remarks on the recent works of Brahms may perhaps orientate the reader a little better. It is an obvious perception that Brahms's new Piano Concerto No. 2 is related roughly to the first in D minor, as his second symphony is to the first. While the D minor Concerto and the C minor Symphony are illuminated by the gloomy light of distressing passion, where a wonderful but also frightening drama beckons, we look calmly, gladdened on the safe, green landscape that the Second Symphony and the Second Piano Concerto extend before us. A partial ambiguity is connected with that thunderous mood of both first mentioned works, a submergence of musical trains of thought that the listener excessively exerted and released, held on to in between wonderful lookout points, on terrible, evermore puzzling paths. This music seems to hardly breath freely, and speaks more to itself than to the people. In contrast to the first symphony, the second appears to us not only of a reconciled and friendly nature, rather also more clear musically, more reasonable.

The same can be said in earnest of the new B flat major concerto that, without touching on the great tragedy of the D minor concerto, nevertheless surpasses it in intelligence, wealth of colour and pure beauty. I would almost like to say it is an all round musical completion. Those who see the more "genuine" Brahms in the first symphony also

claim to prefer the first concerto, as Brahms is more himself in this work than the second. It is my feeling that the current Brahms is more genuine and himself, like the earlier but somewhat different. He has not only become clearer in his art with the course of the years, but also luckier in life. That can be heard in his music, exactly as is revealed in the reversal of fate in Beethoven's production. Brahms initially played his first piano concerto in Leipzig in 1859 (op. 15). Between this and the second there lies 22 years and the publication of no fewer than 63 works. At that time Brahms fought with all the bitterness of life. The first disappointments and strokes of fate rained down on the young man, who required enormous strength in order not to timidly break down in view of the high mission that Schumann had set before the whole world.[775] The Brahms of today, to a wonderful extent, has become part of what he lacked and desired at that time. Without being unfaithful to himself he is not only a greater, rather a more dear and beloved artist, a more dear and beloved person. Hence there is the happy and delightfully warm sunshine that now breaks out from Brahms's music, and which it may never again miss.

When we speak of clarity and easy intelligibility in relation to the B flat major concerto, none of Brahms's trusted friends will misunderstand – we measure with the yardstick of Brahms's music. The new Brahms flows by no means into the ear as fresh and original as a concerto by Mozart or Beethoven, as delightfully refreshing as Mendelssohn's G minor or Schumann's A minor.[776] One knows his kind: "buttoned up music", as some have called it. If now the musically experienced listener is successful in gradually unbuttoning, or if Brahms does so himself in the B flat Concerto – something else nevertheless always remains if one, like Mozart or Schubert, comes from the house "unbuttoned" to greet us with a friendly hand. Brahms is an immoveable feast and secure in his resting individuality, serious, true and distinguished to the point of abruptness, an artistic nature that will never

[775] Hanslick is of course referring to the weight placed on the young composer's shoulders by Robert Schumann's article 'Neue Bahnen,' *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (1853) in which he hailed the then twenty one year old Brahms as the new Messiah of music.
[776] Mendelssohn, Piano Concerto No. 1 in G Minor, Op. 25; Schumann, Piano Concerto in A minor, Op. 54.

change its core, never mind its shell. His melodic invention is, as one knows, not as rich and powerful as his harmonic and contrapuntal art, his sensuousness not so developed as his intellect, his music is more deep and full of thought, than it is expressive and warm.

Those are the essential characteristics without which one is unable to think of Brahms, as is also the case with his newest concerto. To wish to invite a great artist to change from their own nature is just as presumptuous as it is useless. So often one would like to call to the wonderful Franz Schubert; "Do not let yourself go so comfortably and cosily, put yourself together energetically!" Just as often one would like to say to Brahms: "Let yourself go more freely and easily. Leave down the suit of armour for a short while and lie down in the hazy grass!" The one would be just as little able to do this as the other, even with the best will. A characteristic that Brahms's newest work has in common with the noblest works of our Classicists – it certainly does not stand in favour with all listeners – is still emphasised: It is pure music and there is no reference point for poetic in- or after- interpretation. No one will find a certain feeling, a situation, a picture, expressed musically. Rather everything is thought of purely musically, flows from a uniformly lifted mood, which is just as far removed from deep pain as it is from jubilant delight. Here, as in most of his chamber music, Brahms holds himself in a *juste-milieu* of feeling, a middle degree of temperature, in which his extraordinary creative power seems to prosper best. When Tieck puts the reproduction of "in tones" in his much cited strophe "sweet love thinks in tones", so Brahms puts the word "thought".[777] It may now be of sweet love or of what is always animated, his music is in the most beautiful sense a thinking in tones,[778] a thinking that does not exclude the warmth and the poetic momentum. If we should identify a feeling which is unmistakeable in Brahms's newest concerto, then it would be the pleasant feeling of having new, good thoughts. Thus in

---

[777] Hanslick is referring to Ludwig Tieck's poem 'Liebe' that contains the words 'Liebe denkt in süße Tönen' (1798). He misquotes the poet. See Ruprecht Wimmer, *Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 7. (Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1995), 313.

[778] This bears a marked resemblance to Brahms's own claim that 'In meinen Tönen spreche ich' (I speak in tones) in a letter to Clara Schumann of September 1868. See Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853–1869*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927), 270.

Brahms's B flat major concerto we possess a work for which exposure will appoint ever new beauties and ever new pleasures. A long youth flowers before it.

Brahms, *Nänie*, Op. 82[779]

A new work by Brahms is Schiller's *Nänie* for choir and orchestra. Only two years ago we heard a composition to the same words by Hermann Götz in a *Gesellschaft* concert, whose warm feeling was all the more touching, due to a spontaneous relationship of the mourning choir with the premature death of the talented composer.[780] This time in Brahms's choral work, a certain relationship to Schiller's mourning poem is known: the lament "Alles Schöne muß sterben!", which is concerned with the ingenious painter Anselm Feuerbach who, through his activities in Vienna, also became close to the composer, is carried off in full masculine strength. Brahms's *Nänie* is a musical death-fire for Anselm Feuerbach, as is also betrayed by the dedication to Feuerbach's mother. For this marvellous woman the publication of the booklet reads: "A bequeathal from Anselm Feuerbach" (1882), which must touch the splendid, quite ideal people as well as those who should find Feuerbach's works strange or be unmoved by them. The fragment of an autobiography, the letters to his mother, finally Feuerbach's intelligent aphorisms form a truly valuable bequeathal. Painters tend to be sincere, warm-hearted friends of music, usually without playing an instrument themselves. The history of art will quote few opposing examples; in my personal experience I find absolutely none. The bequeathal betrays Feuerbach's love for music in more than one place. A private performance of Gluck's *Orpheus* inspired his painting of the same name. His last Viennese painting (which he considered to be his best) is called "The Concert"; of his great Dante picture he wrote, "it is just like an Andante by Mozart."

But it was less this love of music, than the similarity in the whole *Kunstanschauung* that connected Feuerbach and Brahms in friendship and affinity; their same imperturbable

---

[779] Hanslick, 'Brahms: "Nänie"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 345–47 (1882).
[780] Hanslick is referring to *Nenie* by the Swiss composer Hermann Goetz (1840–1876), which predates Brahms's setting by seven years.

direction toward the great, the exalted and the ideal, that often led to sharp severity and seclusion. The beautiful utterance of Feuerbach made in relation to his painting "Poetry" is just as effective when applied to Brahms's tone poems: "It is no picture dictated by fashion; it is severe and unadorned. I expect no understanding of it, but I can do nothing else. And he who takes the trouble to consider it for a long time becomes somewhat overcome, as though the picture is not a picture of our time." This severe, noble and pure spirit also flows through *Nänie,* a work that Brahms dedicated to Feuerbach.

Just how enticing and at the same time dangerous Schiller's poem is for the composer, being heavy in ideas and rich in imagery, was already emphasised in the Götz composition. The Götz may have an advantage over the deep and artistic work of Brahms, through pleasing melodies and plentiful change. Brahms does without the latter and holds his mourning choir together in a final movement of melancholic ceremony. After a gentle instrumental introduction in which the oboe leads the lamenting word, the soprano sings the first verse alone, the three other voices follow canonically. In solemn majesty the middle movement rises in F sharp major: "she ascends from the sea", in the most touching simplicity he lowers the lament to *pianissimo*; "that perfection can perish."

It is a sensuous course that Brahms does not leave the last word with "for the entire community goes down to the underworld in silence," but rather closes with the previous verse: "to be a dirge on the lips of loved ones can be a marvellous thing!" The music takes up the opening and main movement again here in D major (6/4), rounding off the whole harmoniously. The work, which would benefit from a much finer, more solemn performance, and a more precise orchestral accompaniment, was given a rather cool reception. Novelties of such deep seriousness and artistic execution have nearly always to fight in order to win the comfort of the public; this battle leads to victory only with later repetitions.

Brahms, *Gesang der Parzen*, Op. 89[781]

Brahms's *Gesang der Parzen* (Op. 89) belongs among the jewels of modern choral music. Perhaps the choice of the wonderful poem appears strange. Taken from Goethe's *Iphigenie,* it finds no general understanding in the concert public, and in this isolation brings us hopelessly down to earth. This cold, arbitrary envy of the Gods who do not oppose the counterweight of human elevation (as in Prometheus), effects us too horrifyingly. The stuff of *Parzenlied* forms a companion piece to Brahms's *Schicksalslied* (by Hölderlin), which confronts the eternally unspoilt peace of the Gods, in comparison with the constant fight of the stressful existence of poor humans. There is a further musical analogy to Brahms's newest work in his *Nänie,* the awe-inspiring lament by Schiller. After a few introductory bars of the most piercing, tragic expression, the choir (a three-voice male choir alternating with a three-voice female choir) begins simply reciting: "Let all men on earth be afraid of the Gods!" On the words "let him fear them doubly" he unites all six voices to tremendous strength. It brings out the dispute, the gloomy tones of lament, and a penetrating cry, as from the depths, announces the fall in to Tartarus, as shining contrasts of well-being sound fulfilled, rise against the strophe: "the Gods though remain there eternally feasting." Once more the choir repeats the first, dark motive: "let all be afraid of the Gods", which now carries itself to a mild, stately song in D major: "They turn then, these rulers, their eyes that bring blessings."

This reconciling, almost transfiguring conclusion is not quite explainable from the poem itself; it is not necessarily a result of it; that the Gods turned their blessed eyes away from the innocent grandchild of the unfortunate, once beloved ancestor, does not signify a softening, but rather indicates the merciless life of their cruel sense. We leave it to others to find these surprising mood changes in Brahms's deeply sensuous interpretations, and would rather the key to search for it on the surface, particularly in the musical needs of the composer. Just as Rubens or Rembrandt often need a bright colour and, without the

[781] Hanslick, 'Brahms: "Gesang der Parzen"', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 372–374 (1883).

compulsion of the subject, use it for individual portions of a darkly held painting, so, we think, Brahms the musician deemed a more reconciled ending to be essential to this choir, and therefore arranged it so touchingly, and beautifully, that we too will not be able to do without it from now on. Brahms's *Gesang der Parzen* is highly important in its perfect union of the severity and simplicity of classical antiquity, with the liveliest, most moving expression of feelings. After the dark main motive, the middle movement works with delightful sounding beauty; it is harmonically rich, and therefore not so much arranged polyphonically as similar works by Brahms. No one can remain insensitive to the ripe, solemn beauty of *Parzenlied*; however, a more favourable public reception will be just as difficult here as with *Nänie* and *Schicksalslied.* Elsewhere certainly both *Nänie* and *Parzenlied* were stormily in demand for repeated performances, in places where the attention to serious choral music is just as common and intensive as ours is sporadic and superficial – in Switzerland or the Rheinish states, for example. In Vienna such strict choral compositions are rarely given a respectful reception. There is only one way for this to gradually increase to a warm, understanding intimacy: frequent repetition of such works.

Brahms String Quintet in F Major, Op. 88[782]

In the new String Quintet (op. 88) we step towards one of the most perfect creations by Brahms, one of the clearest, and one of the most charming. His newer compositions bring fewer surprises compared to his revolutionary youthful works, to which perhaps only the second piano rhapsody is again bound – however the beautiful is more concentrated in them, and the whole mood becomes more cheerful, more satisfied. So it is in the new quintet. The simple *cantabile* main theme adapts an idyllic tone, that animates itself in the attractive sub-theme of A major, and the transparent interplay of these two motives spreads a lasting sunshine over the whole first movement. Naturally it looks different when the sun shines with Brahms than it would with Haydn or Mozart. They would light up even a more serious, more

[782] Hanslick, 'Kammermusik', *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 386–87 (1883).

harsh landscape, one which had individual rocky reefs and strangely branched trees. One of the most beautiful blooming movements of Brahms's chamber music is this Allegro, nevertheless exceeded by the following Adagio. It is of a moving, intimate song, new and characteristic in form: a kind of fusion of Adagio and Scherzo, the latter missing as an independent component in the quintet (of only three movements). The Adagio begins with a rapturous, passionate melody in C minor, however soon moves to a merry Allegretto in A major that, after a long flight, sinks back into the thoughtful depths of the Adagio. The Adagio is somewhat broader here than at the opening and closes in the main tonality, but only apparently: a delicate Presto in A major flutters in unannounced, in order to lead the early Allegretto again to the first Adagio that appears and now remains in A major. The gradual, quiet exhalation of this movement is of celestial beauty. Friends of poetic interpretation may search their art for a strange and yet nowhere arbitrary change of mood. We cannot help them, certainly also we cannot contradict them, if they imagine themselves transferred in to a violet-aired, quiet spring night, looking at an open window full of joy and sorrow in the small moonlit garden. Also in the Finale all is clear, transparent, unified. It begins with a quaver figure rising up in the viola for four bars, which later arises as an accompaniment motive of a song theme, and leads, by a number of intelligent transformations to a brilliant, fiery conclusion. It is a splendid movement and its only misfortune is the insurmountable attraction of the first two movements.

Brahms, Lieder, Opp. 84, 85 and 86[783]

The second Lieder evening of the chamber singer G. Walter was devoted exclusively to the music of Schubert and Brahms. After several frequently and gladly heard Schubert Lieder, Walter sang five numbers from Brahms's three new books of songs (op. 84, 85 and 86) for the first time. Among this collection are some of the most beautiful works that Brahms has produced in this genre, and that says a lot in view of over 100 Lieder by this composer. There

[783] Hanslick, 'Brahms, 3 neue Lieder, *Concerte, Componisten und Virtuosen,* 395–396 (1883).

are two different yet equally characteristic sides of Brahms's Lieder art: the soft, dreamy, deeply serious, and the popular, cheerful. They both step towards us this evening in full illumination. In relation to the first genre, we would like to point out 'Feldeinsamkeit;[784] what blessed peace in this so deep and agreeably breathing melody: "I rest quite still in the tall green grass!" The second Lied "Nachtwandler"[785] sets a sensuous poem by Kalbeck: "Do not disturb the gentle slumber of one encircled by a relieving dream." It is impossible to convey the mysterious, half sweet, half gruesome mood of this poem more truly and more beautifully than Brahms has. There is a fantastic charm in the change from C major to C minor in the short prelude, a deeply moving strength in the increase at the end: "Woe to the lips that would call out to him." Like the night wanderer himself, the music cries out here with inconceivable peace and security at an abyss in which everyone irredeemably fell to the "dramatic," gracious composer. Incomparable delicacy also filled the third Lied sung by Walter: "In Waldeinsamkeit,"[786] which, however, does not match the melodic attraction of the first two, and perhaps goes too far in the intellectual independence of the harmonically soaked accompaniment. What delightful kernels of popular idea and amusement are known to the more exact connoisseurs of Brahms's music – a kernel that is hardly foreseen in his instrumental music. Is there anything more charming than the two duets "Guter Rath"[787] and "So laß' uns wandern"[788] (op. 75), than the Lieder: "Sonntags",[789] "Mei Mutter mag mich nit"[790] and so many others? Walter sang two attractive pieces of this kind from the new books: "Mädchenlied"[791] whose gentle melancholy and strange rhythm (5/4) correspond to the South-Slavic character of the poem, and "Vergebliches Ständchen".[792] One would not expect this

---

[784] Feldeinsamkeit, Op. 86/2
[785] Nachtwandler, Op. 86/3
[786] 'Vergebliches Ständchen', Op. 84/4.
[787] 'Guter Rat', Op. 75/2
[788] 'So laß uns wandern', Op. 75/3
[789] 'Sonntag', Op. 47/3
[790] 'Die Trauernde', Op. 7/5
[791] 'Mädchenlied', Op. 85/3
[792] 'Vergebliches Ständchen', Op. 84/4

popular, refreshing, cheerful melody of Brahms, with the most refined accompaniment lying half-hidden underneath it.

New Quartets, 423–424 (1884)

The farewell-production of the Heckmann String Quartet was such a clear holiday. It began with Schumann's A major quartet, the same quartet with which the then unknown players won the full sympathy of the public at their first soirée. Thereafter followed the A minor quartet by Brahms.[793] Beside his recently heard in B flat major,[794] the clear, sensuous attraction. An Adagio of this sweet, long breath of melody, like that in Brahms's A minor quartet, had not been written since Beethoven. Positioned in a programme between Schumann and Beethoven, Brahms in his beautiful individuality had to suffer neither from the great nor greater neighbour. He has taken elements of Schumann's and Beethoven's music in his own – initially more in his youthful works, more recently in the later period – but both influences are completely absorbed in Brahms's individuality, so that nobody who is thoroughly familiar with this composer can misjudge him anywhere. No earlier performance made the veins of Brahms's quartet so transparent as the Heckmann. This warm clarity – because there is also a harsh, cold clarity of performance, which makes the blood of the composer freeze – could only be a product of deep understanding and countless rehearsals. Obviously everyone of the four performers knew their part by heart along with that of their colleagues. Their peak was, however, the general delight in the incomparable performance of the Beethoven C major Quartet, op. 59.

Brahms String Quintet in G Major, Op. 111; Dvořák[795]

In its first production, the Rose Quartet played a new, still unpublished String Quintet (with 2 violas) by Johannes Brahms. One could not wish for a better opening. The new work is of that sweet, clear ripeness, which is only brought about by complete mastery and strong invention,

---

[793] Brahms, String Quartet in A minor, Op. 51/2.
[794] Brahms, String Quartet in B flat major, Op. 67.
[795] Hanslick, 'Neue Quintette von Brahms und Dvořák', *Aus dem Tagebuch eines Musikers,* 316–20.

with a harmoniously refined view of life. In mood and content it follows Brahms's earliest chamber music, which we were glad to praise for the beautiful warm-hearted competence of their content, the continuity of mood and the admirable conciseness of the form. Ever more Brahms seems to concentrate; ever more consciously he finds the strength to express healthy, relatively simple feelings. A rich inner life lives in this piece, with no presumption, with no excess. There is nothing of the complacent disunity, the mysterious tone painting and the "dramatic" descriptions, which are afflicted upon us today in pure instrumental music by demanding semi-geniuses. The beauty, which is just as consistent with the harshness as with the passionate, steps ever more consciously, ever more purely into the foreground with Brahms. In that sense he forms a contrast to the Liszt-Wagnerian, the young Russian and Norwegian schools, about whom a word on the "Impressionists" in painting would be appropriate: they are continually afraid of making something beautiful.

Brahms's chamber music of the last ten to fifteen years reminds me in its effect of Beethoven in his second period; the similarity lies not in individual aspects, rather in the complete character, in the whole atmosphere, which drifts over us with such agreeable, gentle strength. In all probability Brahms may persist with this tendency. He has gone the opposite way to Beethoven: from storm to peace, from night to light. As Beethoven wrote his last quartets, these grandiose dramas of pessimism and of irreconcilable humour, he was exactly as old as the Brahms of today. What a contrast of undeniable, internal relationship! Perhaps it is only individual preference, that makes no claim to universality, that Brahms always appeared most perfect to me in his chamber music. Apart from the *German Requiem,* a work that stands completely above and by itself, I find Brahms to be strong in invention and construction, with the most intimate fusion of particular and nevertheless general human contents with beautiful form, at his best in his B flat major Sextet, his String Quartets and Piano Quartets, the F major Quintet, the Violin Sonatas.

The new quintet ranks among those works in which I see not the most original and the boldest, but rather the best Brahms. The first movement is completely wonderful, an Allegro con brio in G major in 9/8. How joyously victorious the theme from the cellos swings under the rushing tremolos of the violins! Here that sweet melody of the second subject sung by both violas, and the answer of the violins, gracefully slopes and bends down into the great seventh chord! How the motives and motivic fragments of the first part are so artfully and nevertheless so casually used in the development; nearly always surprising, and nevertheless as though it could not be any other way! The Adagio sounds gentle and intimate, a melancholic, slavic influenced song in D minor. It follows an Allegretto in G minor, with a lovely rocking Trio in G major. As with most of Brahms's Scherzos, it is neither joking nor funny, rather it saunters along in comfortable humour, as if it were singing before itself. The Finale, which works its way up from an easily masked B minor to the main tonality G major, is a sharply rhythmical 2/4 section of light Hungarian colour. It is less effective through the importance of its themes than through its temperament, that in cheerful, completely popular, yet fading passion sweeps everything away with itself.

It so splendidly happened that two days after the Brahms String Quintet, a new Piano Quintet by Dvořák was performed.[796] The instrumental music of today must scold itself often enough for being unproductive. But a time that sees two new works such as the Quintet by Brahms and that by Dvořák truly cannot be called impoverished. The younger of the two does not work as consistently and as scrupulously as Brahms. Between good and excellent works, he occasionally produces works of less distinction, especially with Lieder and piano pieces, a second harvest, as it were, "between the sheafs". The new Quintet, however, belongs to his most beautiful pieces. It is real Dvořák: original, directly felt and sung out freshly. He has long since broken away from the wild impetuosity and the sudden, sharp contrasts of his "Slavonic Rhapsodies"; likewise from the exaggerated, forward surges of the Slavonic

[796] Dvorak, Piano Quintet in A major, Op. 81.

character. His newer works, among them the A major Quintet, show freedom of fantasy, logical development of thought, unity of form, and a genuinely international style, which is reminiscent of the composer's homeland only through fleeting, attractive resemblances. Dvořák's compositions are without question more universal, more generally human, than those of his Russian and Norwegian colleagues. At least he denies the German school, which they all followed. Beethoven, Schubert and Brahms are his only models. The spirit of the latter runs underground, as it were, in Dvořák's later works, without doing its characteristic demolition. His Piano Quintet greets us as one of the most gloomy new buds on the tree of our chamber music. It loses itself every now and then in its breadth, but the many attractive ideas, which this composer almost never abandons, always keep our interest alive. The first Allegro has strong, cantabile themes in long phrases. The Adagio in F sharp minor, a melancholic elegie ("Dumka") with a delightful singing middle section in D major, appears to us to be the most significant of the four movements. The Scherzo, in which a fleeting Schubert reminiscence does not distract us, is more effective through the rapidly flowing course of its cheerfulness, than through absolute novelty of invention. In the Finale Dvořák shows up as a courageous contrapuntalist, without being dry or boring. The whole work bears the stamp of healthiness and originality.

Piano Trio in No. 1 in B flat Major, Op. 8[797]

We are surprised by a completely remarkable novelty: an old composition by Brahms that nevertheless has become completely new. I refer to the Piano Trio Op. 8 that, in its thirtieth year, the composer now pursues like a malicious goblin to whisper: "Dear Papa, you have made what you could have made out of me better!" The public would never have spoken out as poorly of it as Brahms himself. They greeted the piece with extraordinary warmth in its first performance by Door (1870). "Brahms," so I wrote after that premiere, "has cultivated his talent, refined his art, perhaps he himself now judges this work more strictly as an

[797] Hanslick, 'Klaviertrio op. 8 von Brahms', *Aus dem Tagebuch eines Musikers,* 320–321.

unripened artistry – nevertheless it remains a lively, thoroughly poetic composition."[798] He put youth into it, and youth is a beautiful thing.

Now Brahms has lovingly added to the inspiration of his youth, and yet at the same time, being frustrated with its technical lack, has completely reworked the Trio which maintains its themes, so that it stands there as a similar, new work. The sharpest eye will not notice a trace of patchwork in it. After his bright, main theme in the first movement, he introduces a completely new subtheme, extends it in tremendous development, and only in the last few bars does he make his way back to the original theme. The fugato, which at the time I said works like a Latin scholastic quote in one's favourite poem, has disappeared, as have many empty places. The Scherzo has been changed the least, whose uniform meagre construction does not require assistance. But a new conclusion of more brilliant effect surprises us here. Of the Adagio only the first bars remain, nothing further. The original second theme, reminiscent of Schubert's "Am Meer"[799] has been replaced by another motif. The noble flow of this movement is no longer interrupted by an Allegro, which now ends just as solemnly as it began. The Finale has received a completely new, energetic sub-theme in D major, from whose entry everything is newly invented up to the conclusion. How much fire and passion is now built up in this Finale! The small details that Brahms has changed or added cannot be discussed here; but they are certainly no less interesting for the musician than the new construction as a whole. Young composers should not neglect making a comparison of the original Trio Op. 8 and this new edition. One can be taught here how a master never stops learning.

---

[798] See Hanslick's review of Op. 8 in *Concerte, Componisten und Virtuosen*, 23–24, translated above.

[799] Schubert, "Am Meer" from *Schwanengesang,* D. 957. It is interesting that Hanslick did not note the presence of the Schubert reference in his original review of Op. 8, but notes its absence here. To my knowledge this is the only instance where the allusion to 'Am Meer' is noted in Brahms's lifetime. The earliest critic, other than Hanslick, to draw attention to the Schubertian theme is Kalbeck. See Kalbeck, *Brahms* I, 152.

Brahms, Piano Concerto No. 1 in D Minor, Op. 15[800]

Only rarely does a piano virtuoso dare to play Brahms's Piano Concerto No. 1 in D minor, which we got to hear the Philharmonic play after a considerable absence. The difficulties of this work, both inner and outer, affect not only the creativity of the player, but also that of the listener. I confess that, despite its unmistakeable geniality, in the beginning the D minor Concerto seemed more repellent than attractive to me. Its thunderous, scorching passion and defiant force seems, to the mind of the listener, to threaten like a demon of pessimism, while at the same time our musical thinking attempts to solve its contrapuntal secrets. One must hear this powerful piece repeated and hear it well, in order to completely seize and enjoy its strange and harsh beauty. To Brahms's second concerto, that needs only to be performed to triumph, this first behaves somewhat like his first symphony to his second. Not only in its dark, wild feeling of pain, also in its resemblance to Beethoven's "Ninth", Brahms's D minor Concerto and the C minor Symphony (of twenty years later) are related. Never before had a piano concerto with such serious, severe speech arisen, so absolutely symphonic, and all merely virtuosic effects turned away. How remarkable that Brahms wrote the D minor Concerto, a work of mature masculinity and mastery, as a young man, and performed it publicly more than thirty years ago in Leipzig. Those who heard the piece by Brahms himself, or by Bülow, would have missed much in the performance by Mr. Leonard Vorwick. The young man is still lacking sufficient strength, intellectual as well as physical, for this task. Mr. Vorwick gets little tone from the piano, his touch is dull in the cantabile parts, hard and nevertheless poor in the *forte* passages. Everything was played correctly – which in itself verifies an important technique – but the depth and passion, the burning colours were missing. In this cool, immaculate, inoffensive manner of performing, Mr. Vorwick almost seemed to me like an English Gentleman, which indeed he really is.

---

[800] Hanslick, 'Brahms D-moll-Concert', *Aus dem Tagebuch eines Musikers,* 344–345

Brahms, Clarinet Quintet, Op. 115, and Clarinet Trio, Op. 114[801]

We heard a still unpublished Trio by Brahms for Piano, Cello and Clarinet.[802] This combination of instruments has the effect of something new, or more truthfully, of a fortunate renewal of an old practice. Our musical ancestors, from whom a lot could still be learned, had in their chamber music a much greater diversity of instruments than us. One need only think of Bach's Sonata for flute, violin and piano, of Handel's trios for two flutes and bass, two oboes and bass. The clarinet was at that time a new instrument not yet used, not even cited in Matheson's [*sic.*] *Neu eröffnete Orchester* (1713).[803] Over sixty symphonies by Haydn and all the youthful works of Mozart still do without the clarinet. Of the wind instruments the oboe was the former spokesman. From Mozart's later works we have a delightful piece of chamber music with clarinet – the so-called Stadler Quintet.[804] Beethoven in his first period, as is well known, employed the clarinet in a Piano Trio (op. 11) and a Piano Quintet (op. 16), but all of his later music on piano and string instruments avoids it. The composer who first allowed the clarinet to speak to its full extent and its full, characteristic beauty was C. M. Weber. He was formally in love with the instrument and gave it the most attractive singing parts in the orchestra. For his friend, the excellent clarinet-virtuoso Bärmann, Weber wrote three concertos, a string quintet with clarinet and a large duo for clarinet and piano. Since then the instrument has almost completely retreated to the orchestra. With the exception of completely isolated appearances (such as Schumann's small "Märchen Erzählungen"[805] and Brahms's Horn-Trio[806]) one can say that since Mendelssohn and Schumann, for the last half century, chamber music has done without wind instruments. It was a fortunate idea by Brahms, to provide a completely new element of sound, with the most soulful of wind instruments, the

---

[801] Hanslick, 'Brahms, Klarinettquintett und Trio', *Fünf Jahre Musik,* 168–173.
[802] Brahms, Clarinet Trio in A Minor for Clarinet, Cello and Piano Op. 114.
[803] Johann Mattheson, *Das neu eröffnete Orchestre* (Hamburg: Schiller, 1713).
[804] Presumably Hanslick is referring to Mozart's Clarinet Quintet in A major K581, referred to as the Stadtler Quintet because it was inspired by the playing of (and the new instruments invented by) Anton Stadler.
[805] Robert Schumann, *Märchen Erzählungen*, Op. 132.
[806] Brahms, Horn Trio Op. 40, the horn part of which can be played on viola or clarinet.

clarinet. The first movement of the Trio begins in idyllic stillness, which soon intensifies to a more moving, even more passionate mood. The whole process is full of soulful wanderings, rich in spirit; the up and down rolling scales of the development section seem to me not to grow out of the whole, but give more the impression of "redundant full stops". The elegiac song of the Adagio is shared mainly by the cello and clarinet, whose deep shawm-like-tones spread a romantic twilight over the whole. The pearl of the work is the third movement (Andante grazioso in A major), a sweet, songlike melody of warm-hearted serenity. The movement is so immediately enticing, it is popular in the most noble sense, that I could say of few works by Brahms. After this refreshing little poem the Finale appears to be more the work of compositional combination than joyful creation. At any rate, it stands up less than the first two movements on freshness and originality of melodic invention.

***

Brahms's new quintet in B minor for clarinet and string quartet is incomparably more significant. For a long time no work of serious chamber music was so immediately ignited in public, had such a deep and lively effect. The quintet is a more broadly executed, more significant counterpart to the Clarinet Trio in A minor. The particular charm of the sound of the clarinet reigned here even more strongly and more mysteriously than in the latter. Like the artist who, given a certain external means, a certain material, measure or restraint frequently turns into an artistic "motive", that supplies new ideas, so Brahms's youngest, grateful adopted child, the clarinet, has stimulated in him charming new inventions and combinations. The first moderately moving 6/8 movement, flows in idyllic contentment and light, peaceful nostalgia; Just before the end it gives an intense outburst of all the instruments, which then themselves calmly deflect against the depth, and it ends *pianissimo*.

The most important of the four movements, and in general one of the most beautiful, warmest pieces by Brahms, is the Adagio in B major. The clarinet plays a gentle, melancholic, leading song, which in its opening bars and its whole mood is reminiscent of the F major

Quintet, op. 88. All four string instruments (*con sordini*) carry the lovely simple song on gentle, quiet, soft chords. A delayed tempo leads to a remarkable new section, a middle section in A minor. The clarinet rises from its coordinated position to one of supremacy, raised to the status of a solo instrument. As though improvising, it strides across in freely curving passages repeating the whole range of its richness of tones. Its emancipation from the regular rhythm, its sobbing and wailing comes from the gypsies. Gradually this free fantasising flows back again into the original bed, and the movement ends, quietly resounding. The whole movement is as though it were dipped in dark sunset. For one who possesses Heine's "Sound-picture-talent" the picture of a young shepherd might emerge, who in the loneliness of a Hungarian plain melancholically plays his shawm. In this comforting release of the soul, his joy mixes unconsciously with the art-rich treatment of the instrument. After the Adagio follows an Andantino in D major of a somewhat calm character; it proceeds "Presto non assai", its short, conversational motif reminiscent of something similar by Brahms. After an artful development this movement closes, like all the others, pianissimo. Again the Finale rises to important heights, which brings something completely new in its form. It consists of five variations over a very simple song, whose second part is repeated. One is aware of Brahms's sovereign control of variation form. His inexhaustible, always rich in spirit control of art binds us from beginning to end. And this ending belongs to the most remarkable passages of the quintet; the Finale ends gradually slowing down from a fast tempo, ending with exactly the same elegiac closing bars of the first movement.

A peculiarity of style that is minted in almost all of the new chamber music by Brahms seems particularly remarkable in the B minor Quintet. There is a much closer relationship, a unified character of all four movements. In the quintet everything belongs to a scale of colour, while a diverse life prevails therein. With Haydn and Mozart (and in the beginning with Beethoven) the individual movements stand out by their contrast to one another, for instance by setting a melancholy Adagio beside a merry Scherzo, and nonetheless ending with a fast

sweeping away, cheerful or passionate Finale. But with Brahms we see that he has endeavoured to bring the four movements closer together in a quiet transition of moods. The actual Scherzo can hardly be blinked at, still less so the Minuet; an "Andantino quasi Allegretto," or "Allegretto non troppo" steps in to their place. The moderate, reserved designations "non troppo", "non assai", "quasi" and so on, are characteristic of late Brahms who, gladly, does not go beyond a certain level of emotion, and prefers to avoid calling on glaring contrasts. The fact that many listeners would desire to hear a hearty, cheerful Scherzo after a little moved first movement, to hear a fiery, storming Finale after a dark Adagio, should neither be concealed nor criticised. But the feeling of disappointment, if it occurs at all, will rapidly disappear. For those who have occupied themselves seriously and lovingly with Brahms, the moderate, refined style of his late epoch with all of its particular features will soon be dear to them and trusted. One may claim that each large composition by Brahms will uncover a secret favour, that is, we can trust that a second hearing will be rewarded with greater joy than the first. Not all works which have this virtue also have the advantage of capturing us immediately and absolutely, as was the case with the clarinet quintet, as it recently addressed a completely unprepared public.

New Piano Pieces by Brahms (Opp. 116–119)[807]

Hugo Becker played Brahms's Cello Sonata Op. 99 with Ignaz Brüll. Directly following this not so easy to grasp, passionately-rooted composition, Brüll played four of the newest piano pieces by Brahms. These are the seven "Fantasies" (op. 116) and the three "Intermezzi" (op. 117). For a long time pianists had longed for something new by Brahms, who did not seem to want to traverse this territory again. Of his few piano compositions, most are condensed into his first period; after his famous Handel Variations (1862), it was 18 years until the next two books of "Piano Pieces"[808] and the "Two Rhapsodies"[809] appeared. Since then twelve years

[807] Hanslick, 'Neue Klavierstücke von Brahms', *Fünf Jahre Musik,* 257–259.
[808] Brahms, Klavierstücke Op. 76, (published in two books).
[809] Brahms, Zwei Rhapsodien, Op. 79.

have passed. With his best strength in the larger choral and instrumental forms, Brahms seemed to have become indifferent to the smaller art. If he was drawn towards the miniature painting, he would not have waited for the urgent "Baal, hear us!" of the piano high priests. Now, nevertheless, three booklets are bestowed upon us at once. The seven "Fantasies" are short character pieces, roughly in the form of Schumann's *Nachtstücke, Kreisleriana* and so on,[810] but without headings. The three Intermezzi are of a similar nature, and could be included under the title "Fantasies". All pieces sound either wildly passionate or painfully resigned – an epitome of pessimism. Of the ten numbers, only four are major, which move slowly, in gentle melancholy. Not one cheerful or joking piece. Almost throughout Brahms speaks a harsh, hard language, which in its effect also reaches a cutting dissonance. A strong, proud nature steps before us here, at times unreconciled, at times deeply sad, as though bothered by secret pain. Beautiful melodies in the narrower, and thus more generally valid sense of the word , can only be praised in the Intermezzi Nr. 2 and 6 in the "Fantasies". These pieces, which do without melodic attraction, will hardly build a big conquest with the greater public. However, the musician may look more closely at them. They betray throughout the claw of the lion.

*

Brahms's newest "Piano Pieces" (op. 118 and 119) are closely related in form and character to their immediate forerunners, the "Fantasies" and "Intermezzi" Op. 116 and 117. They are as impressive in their energetic expression, as in the artful technique. It is masculine, serious music throughout, sharp and dark, a music that is not won over at first sight. The wild storming "Rhapsody" with its five-bar rhythms and light Hungarian touches, the just as passionately excited "Ballade" in G minor, finally the F major "Romance" with its lullaby-inset is genuine Brahms. One could put the caption "Monologues at the Piano" above both these collections – monologues that Brahms holds with, and for, himself in the lonely evening

[810] Robert Schumann *Nachtstücke,* Op. 23 and *Kreisleriana,* Op. 16.

hours, in stubborn, pessimistic rebellion, in meditative reflection, in romantic reminiscence, every now and then also in dreamy nostalgia. There is much iron content in these pieces, and this iron content will conserve them for a long time. How peculiar that directly after these character pieces came an Adagio by Spohr, a noble, wallowing song, whose sweet smell once delighted us, so long as the flowers were fresh. Now they come before us weary and exhausted. The nine Brahms pieces do not speak directly to the mind, nor flatteringly to the ear; for that they have no such early withering to fear.

Brahms, Two Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120[811]

Within the last two days we got to hear two new unpublished compositions by Johannes Brahms, sonatas for clarinet and piano. Each new work by this economical, reserved composer moves our public into a festive mood. This time his magnificent clarinet quintet promised a hopeful turnout. One after the other a quintet, a trio, and two sonatas. Brahms's late love for the clarinet seems to grown to a formal bride character. C. M. Weber and Brahms, two so entirely different natures, agree in their preference for this organ of rapturous Romanticism, even to the point of their personal suggestions for the ideal clarinetist. Weber found him in Bärmann, Brahms in Herr Richard Mühlfeld, the most famous angel of wind players in the Meiningen Court Orchestra. We are grateful to the new clarinet sonata for an idiosyncratic enrichment of our chamber music. The thrilling effect that the Clarinet Quintet has, especially in its ingenious, deeply seizing Adagio, was certainly not reached by Brahms in the more delicately formed sonatas. Modesty of stature and calmer temperaments are both merits of Brahms's genuine character. Unlike in the quintet, in the duo the clarinet is the prominent voice; the composer, whom it knowingly holds in the borders of its beautiful effects, is here in charge of the not so broad scope. Brahms cannot possibly bring new surprises to each of the eight sonata movements without sometimes recalling some of his earlier compositions for clarinet.

---

[811] Hanslick, 'Brahms' zwei Klarinett-Sonaten', *Fünf Jahre Musik,* 312–314.

The first movement of the E flat major Sonata is delightful. A theme, as though it had fallen from heaven, or to be more precise with the fragrance of the most beautiful youth, full of sweet raptures and impetuous happiness in love. This melody, which the clarinet begins without a prelude, wants to be intoxicated in its own song. It is the dearest to me in this movement, and it is the reason that the E flat major Sonata is more dear to me than the F minor. The second movement, an Allegro appasionato in E flat minor interrupts the less beneficial storm of feeling of the clarinet, to give in to a tuneful, slow major middle movement, after which the first part returns and lies there dead in deep shawm-like tones. A 6/8 movement in E flat major, in the reflective, comfortable vein that Brahms loves for his middle movements, brings some attractive variations and leads directly to the Finale, which forms an effective conclusion despite less invention. … In the F minor Sonata, the first movement (similarly an Allegro appasionato) is the most musically significant, not so much through melodic invention as through its multi-form artful combinations. An idyllic, short Andante in A flat major, utilizes all of the high and deep sound effects of the clarinet in beautiful alternation. This is followed directly by the most appealing of all movements, an Allegro grazioso, whose tranquil beauty and serenity is reminiscent of both Schubert's and Brahms's *Ländler*. It will build conquests everywhere. The Finale flows freshly and swiftly, a rapid *alla breve* movement, in which a clarinet figure of staccato quavers stands out as original and witty. With closer acquaintance a growing success stands before both sonatas. They by no means belong among the difficult specialist works, nevertheless their finest aspects do not lie on the surface. Certainly not every city could share the historical unveiling and the Nimbus of the first Viennese performance, Brahms and Mühlfeld working together in harmony! Of Mühlfeld's incomparable art I can today only make the point that it remained completely as the old. To see Brahms, the creator of these beautiful things, at the piano himself is always a sight filled with joyful emotion to us. Now and then he may play more in

himself and for himself, than for the public – almost as Schumann liked to conduct. Nevertheless, one cannot replace him.

Choral Works by S. Bach, Brahms, and Mendelssohn[812]

The penultimate *Gesellaschaft* concert brought us the first performance of one of Handel's oratorios, *Debora*. In the last we heard a cantata by Bach that was new to Vienna. The two great masters of German music are inexhaustible – still a century and a half after their death. "Wachet auf, ruft uns die Stimme," is the name of the cantata that Bach composed in 1731 on a 3 strophe church Lied by Philipp Nicolai. A recitative and two duets separate the strophes themselves. The listeners followed this music with solemn devotion, but in the end more seemed estranged than enthusiastic about the whole. All reverence and admiration for Bach's astonishing art cannot prevent the fact that today we find the sweet, tetchy, pious poetry disturbing. Christ sings two formal love duets with his bride. Herewith the 'faithful soul' is portrayed, a stereotypical figure in old protestant church music, but also in Bach's wonderful cantata: "Ich hatte viel Bekümmernis" and others are in direct relationship with the Redeemer. The endless repetition of words in the first duet: "Wann kommst du, Mein Heil? – Ich komme, dein Heil!" "Komm Jesu! – Ich komme!" fatigue and disgruntle us; even more so in the operatic chain of thirds of the second duet between Christ and his bride: "Mein Freund ist mein und ich bin dein! Die Liebe soll nichts scheiden!" One must be an avid believer in Protestantism and an absolute Bach enthusiast in order to enter this cantata with their whole heart. Certainly it is to our shame, and the shame of the nineteenth century, that we do not have the same warmth for these pious views and feelings as Bach and his congregation. But we cannot deny this reluctance, and neither historical understanding nor the powerful impression of Bach's art can make it disappear completely.

Joyfully we greet some all too rarely heard vocal music by Brahms. In particular "Nachtwache,"[813] an admirable six-voice movement, and "Letztes Glück" (the beautiful poem

[812] Hanslick 'Chöre von S. Bach, Brahms und Mendelssohn', *Aus neuer und neuester Zeit,* 94–96.

by Max Kalbeck)[814] belong to the pearls of Brahms's vocal music. The folk song harmonised by Brahms, "Wollust in der Mayen" whose popular effect never fails, had to be repeated, as with the vigorous choral Lied "Beherzigung".[815]

The concert ended with Mendelssohn's cantata *Die erste Walpurgisnacht.* It is 55 years since its first performance in Vienna, and this tone poem has lost none of its youthful freshness. The victorious immediacy of its impression hardly belies what conscientious work and inspection Mendelssohn applied to this. Composed in Rome in 1831, *Walpurgisnacht* was first performed twelve years later after thorough revision. What doubts over the instrumentation of the witch's chorus! Mendelssohn had repeated doubts about whether he should remove the drum. Luckily he defeated his aesthetic scruples; he left the bass drum in, not only where it is effective, rather where it is indispensable. Tonight there are no more "symphonic poems" to which they do not with-poeticise (*mitdichten*).

Generally noticeable were the alterations to Goethe's poem, which the Viennese concert programme exhibits. With Goethe, as is well know, the heathen guards sing "Come! With prongs and pitchforks/ and with fire and rattling sticks – let us terrify them with their fabled devil/ These foolish-cleric Christians/ Let us make proper fools of them!" Who can the lively censor be who made 'these Christians' out of 'priest-ridden Christians' and has proudly ignored the 'Gabeln, fabeln' rhyme, changing fabel (*fabeln*) to fears (*fürchten*)? One would think that this "improvement" dictated by anxiety and arrogance, celebrated through Mendelssohn's music in all circles of the native poetry of Goethe, must have crept out of the *Vormärz* in to our day unnoticed. However, it is not so! As a student, I heard Mendelssohn's *Walpurgisnacht* sung in Prague and Vienna, always with Goethe's original text. The extraordinarily religious sensitivity of our authorities is thus a small plant newly blossoming. "It has come to this!" the old Druid sings.

---

[813] Op. 104/1
[814] Op. 104/3
[815] Op. 93a/6

Appendix 2

Reproductions of Selected Nineteenth-Century Writings on Brahms

Article	Page
2.1: Pohl, Richard [Hoplit]. 'Johannes Brahms'.	302
2.2: Franz Brendel, 'Zur Anbahnung einer Verständigung'.	309
2.3: Richard Pohl. 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1–4 Juni 1859, erster Artikel'.	314
2.4: Deiters, Hermann [H. D.]. 'Kammermusik. Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 25'.	322
2.5: Hermann Deiters. 'Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viol und Violoncello. Op. 34.'	325
2.6: Hermann Deiters. 'Streichquartette von Johannes Brahms'.	327
2.7: Selmar Bagge. 'Recensionen. Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms'	332

Neue Musikalien
im Verlage von
Adolph Nagel in Hannover.

Bartels, E., Der Krieger. Gedicht mit Pfte. 4 gGr.

Berendt, Nicolai, 4 Lieder mit Pianoforte. Werk 3. 12 gGr.
———, Chansons scandinaves. Fantaisie p. Piano. Oeuv. 7. 12 gGr.
———, 6 Klavierstücke. Werk 8. 18 gGr.
———, Fant. Lied der harzer Bergleute. Für Pfte. Werk 9. 16 gGr.

Enckhausen, H., Im Gebirge. Klavierstück. Werk 89. 10 gGr.

Grützmacher, F., Erinnerung an Leipzig. 4 Stücke f. Violoncell u. Pf. Werk 13. No. 1. 8 gGr. No. 2. 6 gGr. No. 3. 12 gGr. No. 4. 12 gGr.
———, 2 Gesänge mit Pfte. Werk 14. No. 1. 8 gGr. No. 2. 10 gGr.

Lange, O. H., Herzog Ulrich der Verbannte. Für Bass mit Pfte. Werk 10. 8 gGr.
———, Rothes Röslein. Schottische Volksweise f. Pfte. übertragen. Werk 11. 6 gGr.
———, Melancholie. Paraphrase über das Thema von Prume f. Pfte. Werk 12. 12 gGr.

Lindner, A., Lyrische Stücke f. Violoncell u. Pfte. Werk 26. No. 1. 10 gGr. No. 2. 16 gGr. No. 3. 10 gGr. No. 4. 14 gGr. No. 5. 12 gGr. No. 6. 10 gGr.

List, L., Silhouetten. 9 kleine Klavierstücke. Werk 3. 16 gGr.

Molck jun., **H.,** 2 Lieder mit Pfte. Werk 40. 8 gGr.

Oesterley, H., 6 Lieder mit Pfte. Werk 4. 12 gGr.

Raff, Joach., Duo f. Pfte. u. Violoncell Werk 59. 1 Thlr. 12 gGr.

Neue Musikalien im Verlage der ***Heinrichshofen'***schen Musikhandlung in Magdeburg.

Chwatal, F. X., Op. 78. Familien-Tanz-Freuden. Eine Sammlung leichter, ansprechender Tänze f. Pfte. zu 4 Händen. No. 9. Galop. 5 Ngr.

Chwatal, F. X., Op. 119. Quatre petites Fantaisies p. Pfte. No. 3. Czaar u. Zimmermann, de Lortzing. No. 4. Le Postillon de Lonjumeau, d'Adam. à 10 Ngr.
———, Op. 122. Improvisation sur la Varsovienne favorite de Strauss p. Pfte. 12½ Ngr.

Damrasch, L., Op. 1, 2. Stimmungen. Musikstücke für Violine mit Pfte. No. 1. Idylle. No. 2. Mazurka. 12½ Ngr. No. 3. Sinnen. No. 4. Thränen. No. 5. Sehnen. 1 Thlr.

Daniel, L., Op. 2. Lieder eines fahrenden Schülers, von E. Geibel, für 1 Singstimme mit Pfte. 10 Ngr.

Held, A., Op. 22. No. 1. La Cracovienne pour Pfte. 5 Ngr.

Kämpfe, J., Lieder und Gesänge f. 1 Stimme mit Pfte. Lief. III. No. 6. Das Häuschen am Rhein. No. 7. Das sterbende Kind. 10 Ngr.

Meyer, L., Op. 2. Zweites Kinder-Trio f. Pfte., Violine u. Violoncello. 16 Ngr.

Philidor, J., Une Soirée. Polka pour Pfte. 7½ Ngr.

Rebling, Op. 15. Variationen f. Pfte. 15 Ngr.

Schulz, F., Op. 38. Vier Soldatenlieder von F. G. v. Bosse f. 4stimmigen Männerchor. Part. und Stimmen 15 Ngr.

Sieber, F., Op. 38. Es war ein Knabe gezogen. Lied f. Sopran oder Tenor m. Pfte. 5 Ngr.

Thüringer Volkslied. Ach, wie ist's möglich, für Mezzo-Sopran mit Pfte., oder Guitarre. 2½ Ngr.

Antrag für einen Musiklehrer.
Für einen grösseren Familienkreis wird ein künstlerisch durchgebildeter Musiker gesucht, welcher im Stande ist, in Verbindung mit der Harmonielehre Klavier- und Gesangunterricht zu ertheilen. Zur Begründung eines Hausorchesters ist die Fähigkeit: Kinder in dem Violin-, Flöten- und Zitherspiel zu unterweisen, wünschenswerth. Solchen, die damit auch noch die Kenntniss einer neuern Sprache verbinden, würde der Vorzug gegeben. Gefällige Anerbietungen nimmt entgegen: Dr. ***Georgens, Schloss Nemischl in Böhmen, Poststation Sudomierschitz.***

Alle hier besprochenen u. angezeigten Musikalien u. Bücher sind in der Musikalienhdlg. von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

☞ Einzelne Nummern der N. Zeitschr. f. Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

L. Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qu. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Dreiundvierzigster Band. **№ 2.** Den 6. Juli 1855.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Johannes Brahms. — Musikfest in Jena. — Aus Wien (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz. Tagesgeschichte. Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Johannes Brahms.

Von

Hoplit.

I.

Wohl mancher Leser dieser Blätter mag sich im Stillen (oder auch laut) schon verwundert haben, daß der Name an dieser Stelle noch nicht wieder erschien, den einst Robert Schumann — es sind nun schon über 1½ Jahre — hier zuerst nannte, und durch sein Künstlerwort mit einem Schlage zu einer Berühmtheit erhob, welche in der Geschichte unserer Zeit und Kunst zu den seltensten Erfahrungen gezählt werden muß.

Wenn man für die anscheinende Vernachlässigung einer musikalischen Erscheinung von solchem Interesse diesen Blättern einen Vorwurf zu machen geneigt wäre, so möge der Zorn der Freunde und Verehrer des jungen Künstlers sich allein gegen den Verfasser dieser Zeilen wenden. — Er ist es, der sich die Besprechung von Johannes Brahms sofort von der Redaction ausgebeten hatte, als er die ersten Compositionen von ihm in Leipzig hörte — denn erschienen war damals noch Nichts. Er ist es, dem die neu erschienenen Werke regelmäßig zur Besprechung zugeschickt wurden; der sie wieder und wieder mit der lebhaftesten Theilnahme betrachtete und nach Kräften in sie einzudringen suchte — der aber trotzdem sein Urtheil bis jetzt für sich behielt, und die zahlreichen Mahnungen der Redaction, doch endlich einmal auch öffentlich über Johannes Brahms zu sprechen, mit der Seelenruhe eines guten Gewissens von sich abprallen ließ. — Und doch hatte der junge Künstler ihn schon beim ersten Begegnen so wunderbar sympathisch berührt. Und doch lagen seine Werke, wie seine ganze Individualität, ihm so warm und innig am Herzen, wie nur irgend Einem!

Warum also dieses hartnäckige Schweigen? — Zunächst: Weil da, wo persönliche Sympathie vorhanden, Vorsicht und Zurückhaltung im Urtheil um so mehr geübt werden muß. — Sodann: Weil nach dem Urtheil, welches eine Autorität wie Schumann über einen jungen Componisten in so entschiedener Weise gegeben hatte, das Urtheil eines Anderen, an demselben Orte ausgesprochen, immer einen schwierigen Stand haben wird, das Geringste, was er fordern kann, also hinreichende Zeit ist, um sein eigenes Urtheil, frei von

2.1: Pohl, Richard [Hoplit]. 'Johannes Brahms', *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (6 July 1855): 13–15; 24 (7 December 1855): 253–255; 25 (14 December 1855): 261–264.

jeglichem fremden Einfluß, genügend festzustellen. — Endlich: Weil die Bedeutung einer künstlerischen Individualität, die mit solchem Aufsehen in die Kunstwelt eingeführt wird, nach einem oder nach wenigen einzelnen Werken überhaupt nicht erschöpfend erkannt werden kann. Erst wenn eine größere Reihe von Werken vorliegt, kann man beurtheilen, ob eine Steigerung vorhanden, ein steliger Fortschritt ersichtlich ist; ob der Machtspruch, den einer unserer hervorragendsten Meister schon vor dem Erscheinen jedes Werkes öffentlich kundgab, durch die Werke selbst hinlänglich gerechtfertigt erscheint; und ob die späteren Werke halten, was Opus 1 verspricht.

Wenn das Opus 1 eines Unbekannten bescheiden und still in die Welt eintritt — hat man alle diese Bedenken nicht nöthig, weil man alle diese Anforderungen nicht zu machen hat. — Findet man in dem ersten Werke eines Neulings Nichts, was uns für die Zukunft besonders Erfreuliches hoffen ließe, so legt man es ruhig zur Seite, zu den vielen Uebrigen. — Findet man aber die Züge des werdenden Genius in den Lineamenten der glücklichen Hand, welche dies Opus 1 geschaffen, so erwartet man mit Hoffnung und Theilnahme die weitere Entwickelung, muntert auf und hebt empor, hütet sich aber, zu große Hoffnungen vorzeitig zu erregen, um nicht durch übermäßiges Lob auf Irrwege zu führen, und mehr zu schaden, als zu nützen. — Kommt dann endlich einmal ein erstes Werk, bei dem man ohne Zweifel und Zaudern sofort ausrufen kann und darf: Das ist ein Auserwählter! „Hier beginnt ein selbstständiger Geist seine neuen Bahnen!" — dann ist ja die Freude und Genugthuung um so größer. Das sind allein die Stunden, wo man seines kritischen Berufes sich wahrhaft erfreuen kann, wo man Entschädigung findet für alle die Wanderungen durch Steinige und dornige Wüsten, die man zähelich durchzieht, um Menschen, ganze, wahre und große Menschen zu suchen!

Wie wenige Opus 1 giebt es aber und hat es gegeben, welchen der Stempel des Genius so rein und unverkennbar aufgedrückt ist, daß man mit Bestimmtheit darauf eine ganze Zukunft bauen könnte! Wie wenige traten überhaupt auch mit solcher Wucht und Energie auf, daß das Aufsehen, welches sie in der That erregen, ein völlig gerechtfertigtes ist!

Solcher Art waren wohl das Opus 1 und 2 eines Beethoven (3 Claviertrios und 3 Sonaten); das Opus 1 eines Berlioz (Ouvertüre zu den „Vehmrichtern"); das Opus 1 bis 3 von Mendelssohn (3 Clavierquartette); und das Opus 1 und 2 eines Franz Schubert (Erlkönig und Gretchen am Spinnrad) — aber nicht Gluck, nicht Mozart, nicht Weber, nicht Schumann, nicht Richard Wagner, und noch so Mancher, dessen Bedeutung und Größe fast mit jedem Werke wuchs, können hier genannt werden. Beweis genug, daß dieser Maßstab ein durchaus unbestimmter und unzuverlässiger ist, weil von den verschiedensten Lebensumständen, Naturgaben und Zufällen abhängig, denen jede Künstlernatur mehr oder weniger unterworfen sein wird. Nur im Verlauf des Kampfes mit dem Leben kann man behaupten, daß jeder Künstler sein eigenes Geschick, bis zu einem gewissen Grade, selbst in den Händen habe — nicht aber beim Beginn der Laufbahn. Hier ist das Wort des Archimedes: „Gieb' mir, wo ich stehe" — richtiger, als das Göthe'sche: „Behaupte, wo Du stehst"! — Die Biographien unserer größten Geister sind hierzu der lebendigste Commentar.

Wenn es Individualitäten giebt, deren Fähigkeiten ihnen ganz bestimmte, aber dann immer auch in gewissen Sinne beschränktere Wirkungskreise anweisen, (wir nennen hier Chopin und Robert Franz), welche mit ihrem ersten Werke gleichsam schon fertig vor das Publikum treten, so daß das, was sie später bringen, wohl noch intensive, aber nicht eigentlich mehr extensive Erweiterungen zeigt; wenn Andere, welche eine bestimmte Kunst-Richtung sich vorgezeichnet haben, die sie durch ihr ganzes Leben hindurch consequent verfolgen wollen, in ihrem Opus 1 gleichsam schon ihr ganzes Glaubensbekenntniß aussprechen (wie Mendelssohn): so sind wieder Andere in fortwährender Entwicklung, Entfaltung und Erweiterung begriffen; sie ringen sich von den Mustern, die am meisten anregend auf sie wirkten, erst nach und nach mit heißen Kämpfen los; sie arbeiten sich zum Styl empor, endlich zum Begründer einer Schule (oft auch zu dem einer Manier); aber das Alles nicht so schnell und ununterbrochen, daß man beim Opus 1 etwa schon weissagen könnte, welches das wahre Feld der Wirksamkeit sein werde und wohin der Weg führe. Im Gegentheil wird bei solchen Naturen des Dichters Wort zur vollen Wahrheit:

„Es wächst der Mensch mit seinem Gegenstand!"

Daß diese Letzteren gerade die Begabtesten sind, daß ihr Schaffen und Wirken immer von der größten Folgewichtigkeit für die Gesammt-Entwickelung der Kunst war und sein wird — wer wollte das läugnen? — Wer hätte aus Gluck's ersten italienischen Opern seine „Iphigenie"; aus Mozart's „Mitridate" seinen „Don Juan"; aus Weber's „Peter Schmoll" seine „Euryanthe"; aus Beethoven's erster Symphonie seine letzte; aus Wagner's erster Ouvertüre seinen „Lohengrin" auch nur im Entferntesten ahnen, wie vielweniger voraussagen können?

Wenn also von einem blutjungen, kaum 17jährigen Componisten daraus verkündet wird: „er sei einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung bringe, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entsprang"*) — muß dann ein solches Urtheil, und selbst wenn es ein, von uns hochgeachteter und verehrter Meister ausspräche, nicht eher beängstigen, als erfreuen? Es beängstigt nicht minder, wenn die Weissagung sich erfüllt, als wenn sie sich nicht erfüllt. Denn in ersterem Falle müssen wir fürchten, schon im Anfang das Ende zu gewahren, und die neue, aber kurze Laufbahn des jungen Genius nicht jenen kosmischen Bahnen einverleiben zu können, deren erste bekannte Elemente noch durchaus keinen Schluß auf das Ganze ziehen lassen, und deren Ende in unberechenbarer Ferne liegt. Und im anderen Falle müssen wir fürchten, daß, wenn die Weissagung sich nicht erfüllt, die ganze Zukunft des jungen Künstlers dadurch gefährdet wird.

Wenn aber nun Robert Schumann, den diese Gefahren seines Lobes sicher nicht entgehen konnten, trotzdem seinem Glauben an den, ihm sympathischen Genius, und seiner Begeisterung für diese junge, frische, vielsprechende Kraft, sich ohne kluge Vorsicht mit ungetheilter Liebe, mit unbeschränkten Enthusiasmus hingab — was wäre natürlicher und verzeihlicher gewesen, als, auf Schumann's Autorität fußend, und sie als Schild vorhaltend, mit Siegesruf „das junge Blut, zu empfangen, und in des Meisters Namen ihm bei jeden neuen Werke einen frischen Borbeer auf die blonden Locken zu drücken?

Wäre aber damit dem jungen olympischen Sieger, und wäre selbst dem verehrten Meister, der ihn nicht nur vertrauend zu sich emporzog, sondern in edler Selbstverläugnung auf seine eigenen Schultern hob — wäre ihnen Beiden auf die Dauer damit wahrhaft gedient worden?

Zu leicht und zu früh erworbene Lorbeeren sind die gefährlichste Gabe der Musen! Denn was sind selbst die Kämpfe mit dem ganzen kleinlichen und elenden Misère des Lebens, die dem Jüngling seinen ersten Eintritt in die Welt zu erschweren und zu verleiden suchen — was sind sie, gegen das ruhelose, titanenhafte Ringen, das der Genius der Kunst keinem seiner Auserwählten durch das ganze Leben hindurch ersparen kann und das dann erst am furchtbarsten wird, wenn das Höchste erreicht werden soll!

Es war ein eigenes, und tiefergreifendes Geschick, daß Robert Schumann gerade um jene Zeit den Jüngling fand, von dem er sagen konnte: „Das ist

*) Robert Schumann, „Neue Bahnen". — Siehe Band 39. Nr. 18 dieser Blätter. —

der, der kommen mußte"! — als seine Stunde nahe war, wo er auf lange Abschied nehmen mußte von der Kunst und seinem rastlosen Wirken! — So wurde Johannes Brahms gleichsam ein Vermächtniß, welches der edle Meister seinen Schülern und Freunden hinterließ, bis er selbst wieder erscheinen würde auf dem Schauplatz der Kunst, dem er plötzlich so grausam entrückt wurde. Und so gesellt sich die Pietät für des Meisters gläubige Zuversicht fast unwillkührlich zu dem Gedanken an Jenen, den er so innig liebte und doch so bald verlassen mußte. Und sie gemahnt uns, mit freundlich mildem Lächeln, an Schumann's Worte: „Es waltet in jeder Zeit ein „geheimes Bündniß verwandter Geister. Schließt, die „Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude „und Segen verbreitend!" — — —

Die Wahrheit der Kunst! — Wer suchte sie nicht aufrichtig, wenn er kein Thor, kein Heuchler, oder noch Schlimmres ist? — Die Wahrheit ist das Eden, nach dem die Menschheit sucht, so lange sie ringt. Und die Wahrheit der Kunst ist uns nicht minder heilig und ist nicht minder erhaben, als die der Religion, der Philosophie, der Wissenschaft. Wer wagte aber zu sagen — er habe sie gefunden? Mag jeder einzelne Künstler, in treuer, begeisterter Verfolgung der Bahn, die er sich wählte, (oder vielmehr, seinen Gaben zufolge wählen mußte) mag er vorwärts dringen nach jenem erhabenen Ziel, nach der Wahrheit der Kunst — noch Viele ringen neben und mit ihm, und nicht alle Bahnen laufen nebeneinander: sie kreuzen sich nur zu oft!

Des weisen Nathan Mährchen von drei Ringen ist ebenso ein Spiegel für die Kunst, wie für die Religionen — nur dürften leider drei Ringe für uns nicht mehr genügen!

Daß aber Jeder den Ring, den er erwählte, für den Rechten hält, daß, mit anderen Worten, die Kunstrichtung, die er einschlug, für ihn die einzig wahre ist und sein muß — das fordern wir sogar, denn sonst wäre der Künstler ja kein echter!

Musikfest in Jena

am 25sten und 26sten Juni 1855.

Wenn man lernen will, wie es zu machen sei, um mit kleinen und bescheidenen Mitteln Großes und Bedeutendes zu leisten, so muß man das Großherzogthum Weimar besuchen. Die Residenz Weimar hat uns schon oft genug glänzende Gelegenheit gegeben, zu beobachten, wie ein Dirigentenstab, mit

Nachricht

über das fernere Erscheinen der

Monatschrift für Theater und Musik

unter der Redaction des Verfassers der „Recensionen“

und

Pränumerations-Einladung.

Das mit Beginn dieser Monatschrift (zu Neujahr 1855) ausgegebene Programm lautete im Wesentlichen:

„**Die Monatschrift wird den dramatischen und musikalischen Interessen ausschliesslich gewidmet sein; sie wird durch Ausdauer in einer unabhängigen, unparthei'schen und sachkundigen Kritik auf Verbesserung der Kunstzustände hinzuwirken suchen.**“

Die strenge Einhaltung dieses Programms hat bewiesen, dass die Monatschrift **nicht Partei-Organ, nicht Geschäftsblatt, sondern** ohne jede Nebenabsicht ein **reines Kunstorgan** ist, und dies hat der Monatschrift in der deutschen Journalistik eine geachtete Stellung so rasch erworben, dass viele der bedeutendsten Schriftsteller sich veranlasst gefunden haben, dem Unternehmen ihre Mitwirkung zuzuwenden.

In Folge dessen ist die Monatschrift auf dem Wege sich in ein **Centralorgan** für die Kunst und die künstlerischen Interessen auszubilden, und weil wir diese Interessen lebhaft fördern wollen, so glauben wir uns nicht auf jene Druckbogen-Anzahl beschränken zu sollen, welche zu liefern wir anfänglich die Absicht hatten, sondern wir erhöhen lieber im Sinn der meisten unserer Leser den Pränumerations-Preis

für's Jahr 1856 um 2 fl.

um die Monatshefte ebenso wie in diesem Jahre in zwangloser aber dem Pränumerations-Preise entsprechender Bogen-Anzahl auszugeben; wir werden nur das Beste und Zeitgemässeste aus den zahlreich einlaufenden Manuscripten veröffentlichen, und hoffen sowohl durch den Werth als auch durch die Menge des zu Bringenden, den Beifall und die Zufriedenheit der P. T. Abonnenten uns zu erhalten.

Damit aber auch jene Kunst- und Literaturfreunde, die aus Misstrauen in die Ehrlichkeit unseres Programmes oder der Neuheit des Unternehmens wegen, sich mit unseren Leistungen noch nicht vertraut gemacht haben, beurtheilen können, was von uns auch künftig zu erwarten sei, möge uns erlaubt sein zu erinnern, dass wir ohne **Beeinträchtigung** der Tageskritik und der Besprechung **specifisch-wienerischer Kunstzustände**, auch den **anderwärts herrschenden Theater- und Musikverhältnissen** Raum geben, **nebst zahlreichen Original-Correspondenzen** (aus Oesterreich, Deutschland, Frankreich, England etc.) und ausser vielen Beiträgen von vorübergehendem Interesse eine verhältnissmässig grosse Anzahl **Originalarbeiten** von **bleibendem** und mitunter von **bedeutendem Werthe** liefern, und dass wir z. B heuer in den bisher erschienen neun Heften für das Pränumerations-Quale von

nur 4 fl. 30 kr. auf 62 Druckbogen

nebst der genauen **kritischen Besprechung** aller hierortigen Theater- und Concert-Leistungen, gegen 40 grössere dramaturgische und musikalische, 20 biographische, archeologische und literarisch-kritische Original-Arbeiten, etwa 30 Originalcorrespondenzen, zahlreiche Anzüge, Notizen u. s. w. geliefert haben, und dass wir in Hinblick auf Bogenzahl und Preis anderer Zeitschriften

quantitativ mindestens noch einmal so viel

geleistet als jede ähnliche Unternehmung.

Die Monatschrift erscheint in Quartformat, auf schönem weissen Papier mit scharfen Typen, und **wir laden ein** zur ganz-, halb- und vierteljährigen Pränumeration. Anträge übernimmt jede Buchhandlung, in jedem Weltheile, in **Oesterreich** loco Wien und in den Provinzen durch buchhändlerische Vermittlung zu 8 fl.; mit directer freier Postversendung zu 9 fl. K. K. V.; **ausserhalb Oesterreich** durch den Buchhandel bezogen, zu 5⅓ Rthlr. preuss. Cour. Man kann **ganz-, halb- oder vierteljährig** und von **jedem beliebigen Hefte anfangend** pränumeriren, und zwar durch den Buchhandel

auf ½ Jahr mit 4 fl. auf ¼ Jahr mit 2 fl.
„ ⅓ „ „ 2⅔ Rthlr. „ ⅙ „ „ 1⅓ Rthlr.

Mit freier Postversendung in den **österreichischen Staaten** pro Jahrgang 9 fl.; pr. ½ Jahr 4 fl 30 kr; pr. ¼ Jahr 2 fl. 15 kr.

Geringere als dreimonatliche Pränumeration wird nicht angenommen. Jede Buchhandlung **sendet ihren in derselben Stadt wohnenden Abonnenten jedes Heft** gleich nach Erscheinen auf Verlangen **ohne Preis-Aufschlag in's Haus.**

Auf das laufende letzte Quartal 1855 wird Pränumeration zu 1 fl. 30 kr., mit Postversendung zu 1 fl. 45 kr.; im Auslande durch den Buchhandel zu 1 Rthlr. angenommen. Frühere Quartale zu 1 fl. 30 kr. und einzelne Hefte à 1 fl. — sind aus dem geringen Vorrathe vorläufig noch zu haben.

In unparteiischer Absicht geschriebene Original-Beiträge werden anständig honorirt; Privat-Interessen irgendwelcher Art dient die Monatschrift nicht.

Alles für die Redaction Bestimmte, — Briefe, Manuscripte oder Bücher und Musikalien zur Beurtheilung u. s. w. wolle man, da die Redaction ihre Anonymität zur Wahrung ihrer Unabhängigkeit erhalten zu wissen wünscht, zur Weiterbeförderung an den Herausgeber J. Kienen, Wien, Stadt No. 511, gelangen lassen. Das Autorgeheimniss jener Herren Mitarbeiter, die nicht genannt sein wollen, wird strenge gewahrt werden. Wien, Mitte October 1855.

Redaction und Verlag der Monatschrift für Theater und Musik.

Alle hier besprochenen u. angezeigten Musikalien u. Bücher sind in der Musikalienhdlg. von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

☞ Einzelne Nummern der N. Zeitschr. f. Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **C. F. Kahnt** in Leipzig.

A. Trautwein'sche Buchu. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friebl ein in Warschau.
C. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Dreiundvierzigster Band. **№ 24.** Den 7. December 1855.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Johannes Brahms von Hoplit. — Aus Paris. — L. Ritter von Thelburg. — Kleine Zeitung: Correspondenz. Tagesgeschichte. — Intelligenzblatt.

Johannes Brahms.

Von

Hoplit.

II.

Das künstlerische Schaffen ist und bleibt ein für uns unergründliches und in letzter Instanz außer aller Berechnung liegendes Geheimniß. Es mögen noch so viele gegebene Elemente zur Voraussberechnung eines zu bildenden Kunstwerkes bekannt sein — ein Element wird immer ein unberechenbares sein und bleiben: das der Individualität ureigene Element, welches in Verbindung mit den Eindrücken der Außenwelt, mit der Tradition, mit dem Erworbenen und Erlebten, ein Neues, Selbstständiges, die wahre künstlerische Subjectivität, aus sich heraus erst bildet.

Wenn schon jeder Mensch im Staate, im Religionsverband, in der Gesellschaft, im Verkehr das ihm ureigene und angeborene Recht der Subjectivität, der freien Meinungsäußerung und Selbstbestimmung sich zu wahren weiß, und wenn man nach dem Grad der Energie und Consequenz, die er hierbei entwickelt, einen haltbaren Schluß auf seine Bedeutung als Charakter, als Individualität ziehen kann: so wird der Künstler in um so höheren Grade dasselbe Recht in Anspruch nehmen müssen, und uns um so bedeutender erscheinen, je ausgeprägter und selbstständiger seine Subjectivität im Kunstwerk sich ausspricht.

Wir sagen: „im Kunstwerk“ — und schließen hiermit alle unselbstständigen, so wie alle verfehlten, weil jeden objectiven Gehaltes entbehrende Versuche einer irregeleiteten Subjectivität selbstverständlich aus, denn eben so wie ein rein objectives Kunstwerk für uns nicht denkbar ist, eben so wenig wird die Subjectivität an sich schon ein Kunstwerk bilden können, sofern sie jenen Kunstgesetzen, welche dieselbe ewige Geltung wie die Naturgesetze haben (wenn sie nicht schließlich sogar in diese übergehen sollten) zuwider handeln wollte, oder der schwache individuelle Gehalt des Schaffenden eine Intensivität der Gedanken und eine Extensivität der Behandlung absolut verbieten sollte.

In einer Zeit, welche sich dadurch auszeichnet, daß sie Alles unter einen gewissen Bildungsgrad zu nivelliren und zu generalisiren strebt, das Gepräge der Individualität zu verwischen, aber das Typische zu fördern sucht, — sind die reinen Subjectivitäten im Ganzen ohnehin selten genug, so daß wir jede neu auftauchende mit Freuden begrüßen müssen.

Warum ruft denn jede künstlerisch bedeutende

Erscheinung eine solche Menge von Nachahmungen hervor, denen man im Einzelnen vielleicht Nichts Wesentliches absprechen kann, als daß sie eben nicht „original" sind? Warum genügt oft eine Form, ein Gedanke, ja schon ein Titel, von einem genialen Kopfe hingeworfen, um ganze Schaaren sonst befähigter Köpfe daran herum schwärmen zu sehen, wie Nachtvögel um ein Licht? — Weil Hunderten und Tausenden Nichts fehlt, als jener Gehalt, der auf sich selbst schöpft und aus sich selbst schafft. Weil Hunderte und Tausende einer Anregung, eines Fingerzeiges, eines Anhaltes bedürfen, dessen ihre eigene Natur entbehrt. Sie müssen den Schwerpunkt außer sich selbst suchen, bevor bei ihnen das secundäre Schaffen beginnen kann.

Auf solche Art bilden sich die „Schulen" — und wir behaupten nicht zu Viel, wenn wir als Kennzeichen einer echten künstlerischen Subjectivität vor Allem die immanente Kraft bezeichnen, eine Schule bilden zu *können*. Daß der Erfolg diesem Postulate öfter nicht entspricht, liegt in äußeren Verhältnissen, die nicht immer und überall zu überwinden sind.

Wenn man aber zu der Erkenntniß gekommen ist, daß die Majestät „von Gottes Gnaden" in der Kunst nur in der ganzen und großen Subjectivität zu finden ist, concentrirt sich unser Interesse auch unwillkürlich mehr und mehr auf diese Einzelnen, und das Heer der Nachahmer, der Dutzendtalente, der Techniker und Mechaniker verschwindet in einen Gattungsbegriff. —

Von Letzteren sind jedoch die einem selbstständigen Künstler *wahlverwandten* und *sympathischen Naturen* wohl zu unterscheiden.

Es ist Thatsache, daß jedes Zeitalter, jede Culturepoche einen gewissen allgemeinen Character, einen gemeinschaftlichen Zug und Drang zeigt, dem der Einzelne sich dadurch nicht entziehen kann, daß er ihn ignorirt, sondern nur dadurch, daß er ihm prophetisch voraus eilt. Wer dann im Kunstwerk ausspricht, was man schon dunkel fühlte, ohne den Ausdruck dafür finden zu können, der ist im wahren Sinne der *Künstler seiner Zeit*, der *Repräsentant* seiner Culturepoche geworden.

Aber mancher Andere der nach oder mit ihm zum gleichen Ziele schritt, wird bei ähnlicher Subjectivität auf ähnliche Entwicklungsphasen und Resultate stoßen, ohne daß es ihm doch vergönnt war, in dieser Richtung der Erste sein zu können. Er kommt hierdurch in den Verdacht der Nachahmung, oder des Mangels an Originalität, weil er Aehnliches aus sich herausschuf, wie schon ein Anderer vor ihm, mit ähnlicher Organisation.

Was hierbei das Angreifende, was das Ursprüngliche sei, wo der Einfluß der Zeit und wo der eines Musters beginnt, das ist im einzelnen Falle oft sehr schwer zu bestimmen, um so schwerer, je näher und die Erscheinung liegt, oder je unentwickelter sie noch ist. Man kann viel Aradionelles mit sich führen, ohne daß man selbst eine Ahnung davon hat; man kann aber auch vieles Ursprüngliche, dem Zeitgeist Entsprechende besitzen, ohne daß es uns gelingen könnte, die Mitwelt zu überzeugen, daß es uns angehörte, daß wir es selbstständig, wenn auch nicht zuerst gedacht haben. Bei Entscheidung dieser Fragen kommt es mehr auf das Ende, als auf den Anfang der Entwicklungsbahn an. Man kann lange Zeit nebeneinander wandeln, und einen Parallelismus der Entwicklung mit Anderen zeigen, der einer Nachahmung täuschend ähnlich sieht, bis plötzlich, bei einer Hauptfrage, die Wege sich scheiden, die Bahnen sich entfernen, oder sich durchkreuzen. Dieser Moment der Scheidung kann aber möglicherweise auch nie eintreten, weil der Eine hinter dem Anderen nur zurückbleibt, aber nicht über ihn hinaus gelangen oder von ihm sich losmachen kann.

Wir könnten das durch viele Beispiele belegen, die alle unmittelbar in die Gegenwart eingreifen. Wir verzichten aber darauf, einmal, weil das hier zu weit führen, und auch zu manchem harten Urtheil gegen Solche verleiten würde, mit denen wir es heute nicht zu thun haben; — dann auch, weil wir einfach auf den weiteren Entwicklungsgang in der Musik hinweisen können, der mehr als ein sogenanntes Genie baldigst an das Ufer werfen, respective auf den Sand setzen wird.

Wir haben jetzt nur *einen* im Auge, den wir auch in der Einleitung keinen Moment aus dem Auge verloren, obgleich sein Name bis jetzt nur in der Ueberschrift genannt wurde. Er war uns im ersten Augenblick ein Räthsel, das wir nur durch ähnliche Betrachtungen lösen konnten, wie wir sie soeben gegeben haben. Seine Subjectivität forderte unsere ganze Aufmerksamkeit mehr als hundert Andere heraus und die Frage nach dem Woher? und Wohin? des jungen Geisteshelden führte zu manchen Erörterungen die durchaus nicht so auf der flachen Hand liegen, wie seine zahlreichen Gegner *und* seine unbedingten Lobredner (jede Partei natürlich im entgegengesetzten Sinne) meinen mochten.

Daß *Johannes Brahms* gleich bei seinem ersten Auftreten zahlreiche Gegner fand, war eine seltene Auszeichnung, zu der wir ihm nur Glück wünschen konnten. Damit bewiesen seine Gegner sogleich, was sie zu läugnen sich abmühten, daß er eine sehr bedeutende Kunst-Individualität besitze. Nur das Unbedeutende läßt man unangefochten, nur das Hergebrachte ist bequem, nur das Gewöhnliche ist beliebt. Weil also in dem jungen Künstler sehr unbequeme und unbelebte Elemente sich energisch kundgaben, darum bemühte man sich, sein erstes Auftreten im Keim zu ersticken. Das Wüthen der süddeutschen und rheinischen Presse gegen *Brahms*, das man, ohne Prophet zu sein, schon voraussehen konnte, bildete folglich die obligate Begleitung hier, wie überall, wo ein bedeutendes Talent der Kleinkinderschule unserer A.B.C.-Musiker verächtlich den Rücken kehrt.

Wenn aber die enthusiastischen Freunde und Verehrer von *Brahms* in ihm sogleich den Propheten einer neuen Zeit erblickten, und namentlich den fertig entwickelten, reifen Künstler proklamirten, so war das eine liebenswürdige Ueberstürzung des Enthusiasmus, (die sich übrigens auch schon gelegt hat) die man ruhig verlaufen lassen konnte, um schließlich ein zu unbedingtes Lob auf das rechte Maß zurück zu führen. *Brahms* eine fertige Künstler-Natur nennen, hieße, seine Zukunft nicht nur gefährden, sondern sogar bezweifeln. Denn so, wie er jetzt vor uns steht, bezeichnet er nur eine Uebergangsperiode, nicht aber einen Abschluß, weder in sich, noch in der Richtung, der er angehört.

Wenn überhaupt Einer, so hatte nur *Schumann* das Recht, über *Brahms* ein vorgreifendes Urtheil in dieser Weise abzugeben, weil bei ihm die unmittelbarste Seelenverwandschaft, die innigste künstlerische Sympathie ihre subjectiven Rechte geltend machte, die nur zu leicht verleiten können, das als fertig, als abgeschlossen zu erklären, was uns im Spiegel einer neuen Zeit, als jugendlicher Abglanz unserer eigenen Individualität erscheint. *Schumann* konnte und durfte sich über Werth, Ausgiebigkeit und Bedeutung einer Richtung wohl täuschen, die für ihn selbst mehr als eine Täuschung auf seiner Künstlerlaufbahn nach sich zog. Aber Andere die nicht in ihr, sondern außer ihr standen, durften sich darüber keinen Illusionen hingeben.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Paris.

Nachdem ich Ihnen in meinem vorigen Bericht den wichtigsten Vorgang aus der letzten Zeit mitgetheilt habe, will ich in dem gegenwärtigen Einiges aus der jüngsten Vergangenheit nachtragen.

Unter den Kunstleistungen, die uns von anderen Ländern gegen das Ende der Weltausstellung geboten wurden, stehen die des *Kölner Männergesangvereins* entschieden oben an. Eine musikalische Expedition inmitten anderer, wo es nicht heiß und blutig hergeht, sondern höchstens Heldenthaten besungen werden! Es war ein eigenthümlicher Contrast, die Erscheinung dieses Gesangvereins mit seinen sinnigen Liedern in dem noch vom Siege berauschten Paris, und während des Waffengeklirrs im Orient, und während „in der Türkei Völker auf einander schlagen" lieben es unsere Deutschen fort zu träumen und zu singen. Das soll hier kein Vorwurf sein, im Gegentheil der wunderschöne Gesang war eine das Herz erquickende Erfrischung, namentlich für die hier anwesenden Deutschen. Und wir haben ein gutes „Stück Deutschland" hier gehabt. Denn das deutsche Gemüth in seiner Innigkeit, mit seinem unendlichen Sehnen und all' seinen Gefühlsgeheimnissen, wo spricht es sich wahrer und schöner aus als in diesem reichen Schatz unendlicher Lieder, wie sie kein anderes Volk besitzt! — Zugleich war diese Expedition ein höchst interessantes Experiment, und man war äußerst gespannt, wie diese musikalische Lyrik den Franzosen munden würde. Hr. Mitchell, das Haupt der Unternehmung, der erst kürzlich in England einen so glänzenden Sieg erfochten hatte, glaubte keinen günstigeren Moment finden zu können, als zur Zeit der Ausstellung hierher zu kommen, in der Voraussetzung, die Elite des pariser musikalischen Publikums anzutreffen. Doch Paris hatte während der ganzen Zeit der Ausstellung total aufgehört eine specifisch französische Stadt zu sein; die ganze Welt war so zu sagen hier concentrirt, Paris war in der That ein nationales Kosmos en minature. Unsere lieben Landsleute haben den Parisern einen Besuch abstatten wollen und haben Paris in Paris nicht gefunden. Wenn Sie mich deshalb nach dem Erfolge dieser Unternehmung bei den Parisern fragen, so kann ich Ihnen selbstverständlich nichts darüber berichten. Der Verein hat fast nur vor einem deutschen Publicum gesungen. Sie wissen, es giebt hier 80000 Deutsche und darunter werden Musikliebende genug sein, um den Saal Herz ausfüllen zu können. Die wenigen Franzosen und Engländer, selbst das Concert in der großen Oper, können nicht mitzählen, denn wie gesagt, die musikalische Elite der hohen pariser Gesellschaft war auf dem Lande und in den Bädern. Auch hatte man versäumt durch die Presse gehörig vorzubereiten — um die Leute nach Paris hinzuziehen. Der Franzose ist es gewohnt, daß ihm Alles vorerst durch die Presse auf dem Präsentirteller vorgesetzt wird. Also ich wiederhole nochmals, von einem Erfolge oder Nicht-Erfolge bei den Parisern kann hier nicht die Rede sein. Der Verein möge zur musikalischen Saison nochmals hierher kommen, und wir sind fest und innig davon überzeugt, daß das deutsche, einfache, sinnige Lied, verbunden mit einem so meisterhaften Vortrage

wir die Ankündigung, daß der berühmte Männergesangverein dieser Stadt unter Leitung des Musikdirectors Franz Weber diesen Winter hindurch Abonnementconcerte zu geben beabsichtigt.

Am 2ten Dec. fand in Berlin im Saale der Singakademie eine Aufführung zu Ehren Franz Liszt's Statt.

In Berlin ging Spontini's Olympia als Festoper bei Gelegenheit des Geburtstages der Königin wieder in Scene.

Todesfälle. In München starb am 14ten Novemb. der Hofmusikdirector Jos. Moralt, geb. zu Schwetzingen bei Mannheim am 5ten August 1775. 1786 war er in die Capelle zu München als Violinist eingetreten und wurde im Jahre 1800 zum Concertmeister ernannt. 1827 erfolgte die Ernennung zum Hofmusikdirector.

Druckfehler.

Nr. 23. S. 249, 1ste Spalte ist das „Schluß folgt" unter der Correspondenz aus Schwerin zu tilgen, da dieselbe beendet ist. Eine ungenaue Bezeichnung im Manuscript gab zu dem Irrthum Veranlassung.

Intelligenzblatt.

Nova-Sendung III.

von

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bargiel, Woldemar, Op 11. Marsch und Festreigen, zwei Stücke für Pianoforte. 25 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 301. Volksweisen. Sechs leichte Tonstücke in Rondinoform über deutsche Volkslieder f. Pfte. zu 4 Händen. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Ehlert, Louis, Op. 24. Novellette f. Pfte. 25 Ngr.

Heinsdorff, C., Op. 35. Aelplers Hochzeitsreigen. Tyrolienne für Pianoforte. 7½ Ngr.

Kuntze, C., Op. 32a. Nur nicht ängstlich! Komisches Männer-Quartett. Part. u. St. 20 Ngr.

Mächtig, Carl, Op. 5. „Ach, wie ist's möglich, dass ich dich lassen kann." Thüringisches Volkslied, f. Pfte. übertr. Zweite Aufl. 12½ Ngr.

Meinardus, Ludwig, Op. 5. Duo (in G-Dur) für Violine und Pianoforte. 2 Thlr. 5 Ngr

Olé, Bernard, Op. 16 Nocturne et Caprice, deux pièces élégantes pour Piano. 15 Ngr.

Radecke, Robert, Op. 8 La Fontaine. Pièce caractéristique pour Piano. 20 Ngr.

Schön, Moritz, Op 3. Douze Etudes pour Violon. Nouvelle édition corrigée. 1 Thlr. 5 Ngr.

———, Op. 6. Zwei Duetten f. zwei Violinen zum Studium u. zur Unterhaltung f. geübtere Schüler. Zweite Auflage. 1 Thlr.

———, Der Sonntagageiger. Eine Sammlung leichter u. gefälliger Unterhaltungsstücke f. eine Violine m. Begl. einer zweiten Violine (ad libitum). Heft I. Zweite Auflage. 20 Ngr.

Wendel, C., Op. 21 Gruss an Breslau. Desilir-Marsch für Pianoforte. 5 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig.

Brunner, C., T., Fantasie-Transcription über Adelaide von Beethoven, für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 300. 20 Sgr.

Voigt, Th., Deuxième Valse-Impromptu pour Pianof. Op. 12. 10 Sgr.

Widmann, Ben., Die ersten Lieder am Klavier, für die Jugend zur Uebung im Gesang und Pianofortespiel componirt. 2 Hefte à 10 Sgr.

Wurda, J., Romance en trois langues: Allemand, Anglais, Francais par J. Wallace. 7½ Sgr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erchienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Lehre

von der musikalischen Komposition

praktisch-theoretisch

von Dr. Adolf Bernh. Marx.

Zweiter Theil. Vierte verbesserte Ausgabe. gr. 8. 3 Rthlr.

Leipzig, im November 1855.

Breitkopf & Härtel.

Alle hier besprochenen u. angezeigten Musikalien u. Bücher sind in der Musikalienhdlg. von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

☞ Einzelne Nummern der N. Ztschr. f. Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **C. F. Kahnt in Leipzig.**

A. Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.
P. Mechetti qu. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer u. Koradi in Philadelphia.

Dreiundvierzigster Band. **№ 25.** Den 14. December 1855.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Johannes Brahms (Forts.). — Franz Liszt in Berlin. — Aus Dresden. — Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Johannes Brahms.

Von

Hoplit.

II.

(Fortsetzung.)

Eine seltene, frappirende Erscheinung war es jedenfalls, daß ein so junger Componist in seinen ersten Werken mit einer Freiheit der Formbehandlung, einer Mannigfaltigkeit der harmonischen und rhythmischen Entfaltung, und einer Fülle der Gedanken auftrat, wie sie in den Jugendwerken nur solcher Talente gefunden werden können, welche den Beruf zum einstigen Meister in sich tragen. — Aber, wer wollte läugnen, daß heutzutage Vieles „in der Luft" liegt, was man ehemals mit schweren Kämpfen erringen, oder lediglich aus sich heraus entwickeln mußte? Die Formgewandheit, die technische Behandlung der Instrumente, die harmonische Kühnheit, die rhythmische Mannigfaltigkeit, sind Elemente, die jeder begabte, talentvolle Musiker jetzt womöglich schon mit auf die Welt bringen muß, wenn er überhaupt „mit fortkommen", wenn er beachtet werden, und eine Stellung in der Musikwelt sich gründen will. Dadurch daß Einer einen gewandten Klaviersatz schreibt, ein ansprechendes Liederheft, ein formell tadelloses Quartett, eine geschickt instrumentirte Ouverture componiren kann, ist für ihn, als Künstler der Gegenwart, noch sehr wenig oder keine Aussicht, bemerkt zu werden. Er hat damit gleichsam nur seine Visitenkarte in der Kunstwelt abgegeben; es ist ein Name mehr genannt worden; die Individualität ist dadurch wohl vertreten, noch nicht aber charakterisirt. Welcher gehörig gebildete, gut geschulte und einigermaßen gewandte junge Mann, dessen Herz warm schlägt, dessen Phantasie lebhaft arbeitet, wäre jetzt nicht im Stande, eine Prosa zu schreiben, die als „Reiseskizze", „Novelle aus der Gesellschaft" ꝛc. im Druck sich ganz anständig ausnähme, oder einen Band lyrischer Ergüsse in die Welt zu setzen, die nicht schlechter und nicht besser wären, als hundert andere auf dem Büchermarkt? Wenn man alle diese Leute Dichter nennen wollte (sie selbst halten sich freilich meist dafür) so würde der Parnaß an einer Uebervölkerung leiden, welche der Uebervölkerung des Proletariats in den Fabrikstaaten numerisch nicht viel nachgeben dürfte!

Dasselbe Uebermaß der Production zeigt sich in der Musik, — für das Publikum zwar nicht so augenfällig, für die mit den Verhältnissen Vertrauten

aber in ebenso erschreckendem Grade. Warum sollte nun die musikalische Kritik schonender verfahren, als die literarische? Warum sollte sie nicht dasselbe Recht haben, nur das wirklich Bedeutende aus der Masse hervorzusuchen, und dem Genie mit aller Macht eine Gasse zu bahnen durch die dichtgedrängte Schaar der Mittelmäßigkeiten?

Daß diese Erhebung Einzelner immer nur auf Kosten Anderer, die sich dadurch zurückgesetzt oder verdrängt glauben, geschehen kann, ist nicht zu ändern. Wollte man Jedem Betheiligten darüber Rechenschaft geben, so würde man doch schließlich kein anderes Resultat erzielen, als — daß man Niemand eines Besseren überzeugt hätte, weil Jeder sich für bedeutend genug hält, um unter den Auserwählten zu sein. Ohne gewisse Rücksichtslosigkeit, bei strenger Ueberzeugung, würde man also gar kein Resultat erzielen — aber ohne einen gesunden, glaubensstarken Enthusiasmus ebensowenig.

Dieser war es, der Johannes Brahms so schnell aus der Menge emporhob. Daß er diese Auszeichnung bis zu einem gewissen Grade verdiente, ist keinem Zweifel unterworfen. Daß er sie aber nicht als fertiger, sondern nur als werdender Meister verdiente, behaupten wir eben so fest. Zum Meister fehlte ihm vor allen Dingen noch das Haupterforderniß: der Styl. — Daß er sie jedoch nicht allein den oben angedeuteten Eigenschaften und Kennzeichen eines tüchtig geschulten Musikers verdanken kann, sondern einem Etwas, das darüber hinausragt, ist eben zu beweisen.

Wer diese Frage nur oberflächlich faßt, ist mit der Antwort bald fertig. „Brahms ist der talentvollste und ausgeprägteste Schumannianer, folglich „hatte er nicht nur die Sympathie Schumann's selbst, „sondern seiner ganzen Anhänger, sofort für sich, und „hierdurch erklärt sich der Zusammenhang der ganzen „Procedur, als einer reinen Parteisache, ganz von „selbst." — So haben wir oft genug urtheilen hören, und daß etwas Wahres an dieser Behauptung ist, haben wir von Anfang an im Interesse von Brahms bedauert. Denn zuletzt hilft doch alles Getragenwerden Nichts, und man muß auf eigenen Füßen stehen können — oder wieder fallen!

Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß die exclusiv Schumann'sche Partei, die unter den jüngeren Musikern noch immer stark vertreten ist, das Bedürfniß fühlte, einen ihrer Richtung Angehörenden zu erheben, um auch ihrerseits für einen Propheten der neuen Zeit zu sorgen, und für ihn das Panier erheben zu können. Denn man fühlte wohl, daß Schumann in mehr als einem seiner neuesten Werke nicht mehr absolut zu vertreten sei, und daß, wenn er so fortfahre, in sich hinein, anstatt aus sich heraus zu schaffen, die „Zukunft" seiner Richtung sehr gefährdet sei. Deshalb mochte es Manchem nöthig erscheinen, ein frisches kräftiges Blut dem Stammbaum auf diese Weise einzuverleiben.

Von dieser gutgemeinten, aber verfehlten Politik ist natürlich Schumann und Brahms persönlich eben so frei zu sprechen, und überhaupt unberührt geblieben, als wir unsererseits uns davor verwahren müssen. Denn daß die Schwächen, die bei dem Meister nicht nur erträglich, sondern sogar liebenswürdig erscheinen, bei den Schülern und Nachbetern unerträglich werden können, haben die exclusiven Schumannianer zur Genüge bewiesen. Und daß eine Natur, wie die Schumann'sche, eben nur einmal vorhanden sein kann, weil sie in sich durchaus abgeschlossen ist, und keine Fortsetzung erträgt (so wenig wie Jean Paul oder E. T. A. Hoffmann) das dürfte jetzt, nachdem eine 20jährige Künstlerthätigkeit des von uns verehrten Meisters vor uns liegt, nur noch Wenigen ein Geheimniß sein — nämlich nur denen, welche irrthümlich glauben, daß man einer bedeutenden Künstlernatur dadurch zu nahe tritt und ihr Unrecht thut, wenn man ihr nicht alle denkbaren Consequenzen offen läßt und nicht alle ihre Einflüsse, selbst die schädlichen, als Wohlthaten preist.

Wer steenggläubig genug ist, um in Schumann's Fußtapfen treten zu wollen, oder zu beschränkt, um etwas Anderes zu können, der bannt sich freiwillig in denselben Cirkel, in den er selbst sich festbannte, nur mit dem Unterschied, daß Schumann's sehr bedeutende Subjectivität einen ganz unzweifelhaften, hohen Werth besitzt, und für die Geschichte der Kunst immer behalten wird — aber nur in ihrer Originalität, nicht in der Nachahmung.

Sähen wir also in Brahms Nichts als einen Schumannianer mehr, so wäre das höchstens ein Grund für uns, seine Zukunft zu bezweifeln, nicht aber, ihn mit besonderer Auszeichnung zu behandeln. Also nicht weil, sondern trotzdem die Schumann'sche Partei ihn erhoben hat, fühlen wir für ihn eine besondere Sympathie. Und zwar aus folgendem Grunde.

Brahms ist kein Nachahmer Schumann's, sondern eine Schumann'sche Natur. Er zeigt mit ihm eine innere Verwandtschaft in der ganzen Anlage seines Geistes und Schaffens, die mehr als bloße Sympathie ist; die durchaus nichts Forcirtes oder Angeeignetes enthält, sondern ganz ursprünglicher Natur erscheint. Wie nun aber jede ächte künstlerische Subjectivität etwas Unberechenbares und nicht Nachzuahmendes enthält, so hat auch Brahms ein Element in sich, das Schumann nicht besitzt, jenes Etwas, das uns verheißt, er werde seine eigenen Bahnen

suchen, wenn es ihm überhaupt vergönnt ist, zur völligen Entwickelung zu gelangen, — eine Bedingung, deren Erfüllung theilweise von ihm selbst abhängt. Es ist weniger das, was er jetzt leistet, als das, was er für die Zukunft verspricht, was uns zu ihm hinzieht. Je mehr es ihm gelingt, sich von der ihm charakteristischen Schumann'schen Natur zu befreien, je energischer er über den, seinem Vorgänger eigenthümlichen Ideenkreis hinausschreitet, desto vielversprechender wird seine Zukunft sein.

Dieselbe Natur wird nie zweimal geboren. Die Bedingungen des Werdens in und mit der Zeit werden immer ebenso verschieden sein, als die eigenthümlichen Combinationen der Geistesanlagen variiren, unter denen ein Talent sich entfaltet. Es ist daher lächerlich, von einem zweiten Gluck oder Beethoven ꝛc. zu sprechen. Einen Zweiten giebt es nie! — Aber bis zu einem gewissen Grade sind annähernd gleiche Grundbedingungen denkbar, und bis zu diesem Grade wird die Entwickelung eine ähnliche sein.

Schumann's Bildungsgang, sein künstlerisches Werden und Gestalten wurzelt wesentlich in der Kunst des 19ten Jahrhunderts. Er war ein ächtes Kind seiner Zeit, und zwar der hervorragendste, ächt deutsche Repräsentant der Ekpyrits-Periode der 30er Jahre. Seine Geistesrichtung greift unmittelbar in die Zeit ein, aus der er entsprossen, und die Fundamentalbedingungen seiner Entwickelung sind in den Werken von Beethoven, Schubert und Chopin zu suchen, zu denen sie zu mehr als einer Hinsicht eine Fortsetzung und Ergänzung bilden, wenn auch durchaus mit jener speciell subjectiven Färbung, die Schumann eben zu den wenig Auserwählten erhoben, welchem der Ehrenname eines musikalischen Charakters zukommt.

Jene scharf ausgeprägte Subjectivität aber, die in der Verinnerlichung des Schaffens, in der unmittelbaren Eingebung des Augenblickes ihren Ausdruck suchte; die bei einem fast krankhaften Produktionsdrange den Gesichtskreis jedoch nicht erweiterte, sondern eher verengte; die bei aller Tiefsinnigkeit zuletzt in einen Grübeln in Ideenkreisen endete, aus denen sie sich nicht mehr befreien konnte, — sie wurde nicht nur für Schumann zur Klippe, an der sich die Wogen seines hochstrebenden Geistes brachen — sondern sie mußte es auch für jede, ihm ähnliche und geistesverwandte Natur werden.

Brahms steht nicht außer dieser Gefahr, und hat sich daher wohl zu hüten, nach dieser Seite dem starken Drange seiner Subjectivität nachzugeben und so auch in die Schumann'schen Consequenzen zu verfallen. Auch Brahms hat das innerlich Grübelnde und den sehnsüchtigen Zug nach dem Unbestimmten, Nebelhaften, der die Romantiker auf so eigenthümliche Weise charakterisirt — jenes Eichendorff'sche Träumen

„Rauschen in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen,
Und der Flieder duftet schwül,
Und im Fluß die Nixen rauschen:
Komm' hervor, hier ist's so kühl!"

Er hat auch mit den Romantikern, und namentlich mit Schumann, jenen guten und starken Glauben an die Eingebungen des Genius, an die Inspirationen des Augenblickes gemein, denen man folgen müsse, ohne Wahl und Widerstand und die man, allen Anderseinenden, und namentlich aller Kritik zum Trotz, besiegeln müsse durch ein: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben!"

Deshalb bringt Brahms mitunter Sätze, denen mit der Logik schwerlich beizukommen wäre, die außer aller Consequenz und Voraussetzung liegen, aber darum noch nicht als Himmelsgabe gut geheißen werden können. Seine Arbeit wird dadurch ungleich, die Erfindung schwankend, sie erhält zuweilen den Anschein des Grillenhaften. Sie ist nicht stetig, weil nicht genug überlegt, und vor Allem fehlt ihr noch der Styl, der die künstlerische Subjectivität zum objectiven Ausdruck gelangen läßt. Das „Hineingeheimnissen" der Romantiker in ihre Werke, das Räthselhafte in den Intentionen, die oft zu Visionen werden, besitzt nur dann eine überwältigende und überzeugende Gewalt, wenn es von einer künstlerisch festigen Individualität getragen wird, die keinen Widerstand mehr duldet, die unter allen Umständen mit sich fortreißt, und dadurch zum Glaubensatz auch für Andere, und nicht nur für den Schöpfer des eigenen Werkes wird.

Die Klippen für Brahms liegen also in dem, was seine Aehnlichkeit und Verwandschaft mit Schumann begründet, dort, wo seine nächsten Sympathien ihn hinziehen. — Das Verschiedene aber, das Brahms von Schumann unterscheidet, liegt in dem Angeborenen, Selbstständigen, welches auch ihm zum werdenden „Charakter" stempelt, jedoch in einer neuen Zeit, und mit veränderten Grundbedingungen.

Brahms ist nicht minder ein ächtes Kind seiner Zeit wie Schumann von der seinigen — aber er ist 25 Jahre nach ihm gekommen. Ein Vierteljahrhundert liegt zwischen Beiden, so bedeutsam für die Entwickelung der Kunst! Er ist nicht allein in der Luft Beethoven's, Schubert's und Chopin's emporgewachsen und erstarkt, sondern er hat in seinen Bildungsgang auch bereits ihre Consequenzen mit aufgenommen. Sein Gesichtskreis war daher von vorn herein ein erweiterter, weil das klar vor ihm liegt, was 20 Jahre früher kaum

noch im Werden war, weil alle die Resultate, die der Kunst seitdem als neue Fundamente gewonnen wurden, seiner Entwickelung beschleunigend und läuternd zu Gute kommen.

Man kann nie mit Bestimmtheit behaupten, was aus einem Künstler geworden wäre, wenn er zu der oder jener Zeit gelebt hätte, anstatt in der, in welcher er gelebt hat. Das muß man aber unter allen Umständen festhalten, daß Jeder, zu einer anderen Zeit geboren, auch ein Anderer geworden wäre. Wer da glaubet, daß Bach oder Mozart gerade so sich entwickelt, und eben so geschaffen hätten, wenn sie im 19ten statt im 18ten Jahrhundert gewirkt hätten, ist ein Thor, für den es keine Geschichte giebt, dessen Orthodoxie ihn selbst verdammt, auf den Buchstaben, anstatt auf den Geist zu schwören, und folglich todtgeboren zu schaffen!

Wir behaupten nicht zu viel, wenn wir annehmen, daß selbst Schumann, wenn er heute seine Künstlaufbahn erst beginnen könnte, ein Anderer geworden wäre, weil die neue Zeit, gegen deren Einflüsse er sich als gereifter Mann zuletzt fast hermetisch verschloß, wie er sich schon lange abweisend gegen sie verhielt — den Werdenden in ihre allmächtigen Arme geschlossen und sicher nicht erdrückt, sondern erhoben haben würde.

Aehnlich verhält es sich mit Brahms. Wäre Brahms in den 30er Jahren aufgetreten, anstatt in den 50er Jahren, so wäre seine Aehnlichkeit mit Schumann noch deutlicher hervorgetreten, aber die Gefahr auch um so größer gewesen, mit Schumann, und vielleicht durch ihn, der Herrschaft einer innerlich wühlenden und sich aufreibenden Subjectivität zu verfallen. — Aber ein Kind unserer Tage ist dieser Gefahr schon bei weitem weniger ausgesetzt, wenn es nur Augen und Ohren offen hält und nicht eigensinnig oder tollkühn genug ist, gegen den Kunststrom der Zeit schwimmen zu wollen — vorausgesetzt, daß die geistige Capacität ausreicht, ihm nicht nur zu folgen, sondern ihm ein neues Bett zu graben — eine Voraussetzung, die sich hier von selbst versteht.

Es ist keine Frage, daß unsere Zeit nervöser, pointirter ist, als irgend eine ihr vorhergehende Periode. Aber sie hat bei alledem einen Hang nach dem Reflectirten, der ein sehr glückliches Gegengewicht dazu bildet, weil er nach dem Objectiven hinlenkt, und so das Schaffen aus der Herrschaft der unumschränkten Subjectivität befreit. Das Betonen des Persönlichen, das Streben nach individuellster Auffassung, nach durchgreifendster Charakteristik, nach der größten Schärfe logisch zugespitzter Ausdrucksweise in der Kunst (sei es auch mehr auf die Spitze getrieben, als je zuvor) gewinnt durch den realistischen Zug, der das Leben unserer Zeit durchdringt, doch eine ganz andere Färbung, als in der Periode des Esprits und der Romantik. Man sucht den individuellen Gehalt nicht mehr in sich, sondern im Gegenstande auf, den man zu behandeln hat; man charakterisirt mithin in jeder Aufgabe nicht nur immer sich selbst, sondern betont das Charakteristische im Kunstobjekt.

Bis zu dieser Stufe der Freiheit ist zwar Brahms noch nicht gelangt, aber er kann und wird dahin kommen, wenn er seine Zeit recht versteht, und seine Kräfte recht anwenden will. Nur wenn er sich diesem Einflusse gewaltsam entziehen sollte, würde er in sich versinken und somit nicht das leisten, was er leisten könnte. Und es kann natürlich nicht die Aufgabe der Kritik sein, vorauszubestimmen, wie Alles kommen müsse, sondern nur, wie es sich gestalten könne. Denn eine Kritik, die infallibel wäre, kennen wir wenigstens nicht, und werden ihr auch nie das Wort reden. — Schon Mancher, dessen Auftreten ein glänzendes, vielversprießendes war, hat die Erwartungen seiner Zeitgenossen getäuscht, und hielt nicht, was er versprach. Und wieder mancher Andere nahm einen Aufschwung, den man nie erwartete, er leistete Mehr, als alle Voraussicht ahnen konnte. Nur die Wenigsten sind in ihrer Entwickelung stetig vorwärts geschritten, leisteten in allen Perioden das, was man von ihnen zu erwarten berechtigt war, aber auch nicht Mehr als das.

Man nennt die Letztern bevorzugte Talente, die Ersteren Genies. — Auf welchem Namen Brahms einst Anspruch machen darf, das kann und wird erst die Zukunft entscheiden. Seine ersten 9 uns vorliegenden Werke berechtigen noch zu keinem bestimmten Schluß. Diese Werke aber nunmehr etwas näher zu betrachten, und an ihnen im Einzelnen unsere Ansicht zu prüfen, sei die Aufgabe eines dritten Artikels.

Franz Liszt in Berlin.

Eine so hervorragende, Licht und Wärme um sich verbreitende Persönlichkeit wie die des Dr. Franz Liszt gehörte dazu, um den Beweis zu liefern, daß noch nicht alle jugendlich frische Empfänglichkeit in unserem einzig und allein von möglichst alter Musik genährten Berlin erloschen sei. Schon die Nachricht von des Genannten Ankunft hierselbst hatte eine große Anzahl von Musikern auf dem Bahnhofe versammelt, welche ihn willkommen hießen und durch die dunkle Nacht nach seiner Wohnung geleiteten. Es wurde ein Liszt-Comité gebildet, um seine Anwesenheit in unserer Stadt zu feiern, und der Anfang gemacht mit einer ihm zu Ehren veranstalteten Mor-

genunterhaltung. Der Director der Singakademie, Herr Grell, begrüßte ihn bei seiner Ankunft im Saale mit einer kurzen, herzlichen Anrede, in welcher er an die glänzenden Erfolge des Virtuosen Liszt in demselben Lokale erinnerte und ihn bat, die folgenden Tonstücke nicht als ihm vorzuführende Muster-Kunstleistungen, sondern als eine seinem schöpferischen Genius dargebrachte Huldigung anzusehen. Liszt, der unermüdliche Vertheidiger der gegen unzählige Hindernisse anstrebenden neuen Musik, ist zugleich der eifrigste Verehrer aller älteren Klassiker dieser Kunst. Das Programm des Concerts enthielt daher auch die verschiedenfarbigen Namen von Seb. Bach, Gluck, Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer und Liszt. Als erste Nummer ertönte Beethoven's an wunderbaren Melodien, Harmonien und Rhythmen so reiches B-Dur-Quartett (Op. 130), von den HH. Zimmermann, Ronneburger, Richter u. Espenhahn mit tiefem Verständniß des ihm innewohnenden gewaltigen Geistes vorgetragen. Auch die Vertreter der folgenden Nummern, die Damen Löwe und Meyer und die HH. Laub, Formes und H. von Bülow trugen nach Kräften dazu bei, den Meister durch seelenvolle Töne willkommen zu heißen. Den Schluß des Concerts bildete ein dem Gefeierten dargebrachtes musikalisches Hoch, in welches das ganze versammelte Publikum mit freudigem Beifalle einstimmte.

Der Zweck von Liszt's Anwesenheit in Berlin war es, einige seiner größeren neueren Vokal- und Instrumental-Compositionen einzustudiren und in einem am 6ten December vom hiesigen Orchestervereine veranstalteten Concerte zur Aufführung zu bringen. Unsere ganze mit klassischer Musik eingewiegte musikalische Welt gerieth in Aufruhr. Einer unserer Kritiker behauptete von vornherein, die neue Musik befände sich noch in ihren Ursängen, d. h. noch im Chaos; ein Anderer rief geradezu seine Partei zu den Waffen, indem er prophezeite, daß am 6ten December die gute alte Musik eine völlige Niederlage zu erwarten habe, wenn die Freunde derselben nicht auf ihrer Hut sein würden. Das Stamm-Publikum der Symphonie-Soiréen der Königlichen und der Bilse'schen Kapelle ist gewöhnt an folgende Ausrufungen: Welch' schöner erster Satz! — Welch' reizendes Andantel — Welch' neckisches Scherzo! — Welch' prächtiges Finale! — und kann damit in seinem treffenden Urtheile niemals irren, da es fast nur Haydn, Mozart und Beethoven zu hören bekommt. — Jetzt aber hatte Liszt die kühne Idee gefaßt, diesem nur aus „echten Kunstliebhabern" bestehenden Publikum Symphonien vorzuführen, welche nicht aus jenen klassischen Abtheilungen, sondern aus einem Gusse beständen. „Unerhörte Frechheit!" — „Ein mit Füßen Treten aller seit so langer Zeit geheiligten Formen!" —

Man kann aus allen diesen Vorzeichen ersehen, daß Liszt keineswegs ein schon gebahntes Feld für sein erstes Auftreten als Componist in Berlin fand, sondern daß seine Werke selbst für ihn sprechen mußten, wenn er durch dieselben ähnliche Vorbeeren erringen wollte, wie er früher deren tausende als Virtuose auf dem Concertflügel gewonnen hatte. Was aber unsere Kritiker und unser Publikum ganz besonders gegen alle neue Musik eingenommen hatte, war die kurz vorher gegangene Aufführung der von einem unserer vortrefflichsten Virtuosen componirten Ouvertüre zu Shakespeare's Macbeth (das Programm nannte wohl nur irrthümlich ein anderes Drama dieses Dichters als Titel derselben), in welcher das teuflische Element, die Unruhe, die Dissonanzen und der Höllenlärm so vorherrschend waren, daß allen Hörern die dicht vorangegangene Violin-Phantasie von R. Schumann nunmehr erst als ganz klar, verständlich und ansprechend erschien.

Erwartungsvoll saßen demnach am 6ten December die Freunde Liszt's im Saale der Singakademie, welcher sich nach und nach dergestalt mit Zuhörern anfüllte, daß denselben auch der Vorsaal geöffnet werden mußte. Der ganze Hof verherrlichte das Concert mit seiner Gegenwart und selbst der greise Alexander v. Humboldt war gekommen, um die nuova musica unseres Meisters zu hören. Unter den Fremden, welche dieselbe Ursache nach Berlin gezogen hatte, bemerkten wir unter Anderen den gediegendsten aller Violinisten: Joseph Joachim, den graziösesten aller Pianisten: Alfred Jaell und die HH. Rubinstein und Singer. Der Letztere, sowie Hr. Concertmeister Laub, hatten die liebenswürdigkeit das erste Pult der ersten Geigen einzunehmen, und damit zum Gelingen des Ganzen einen großen Theil beizutragen.

Jetzt erschien Liszt, mit einem Beifallssturme empfangen, um seine „Präludien", eine symphonische Dichtung, zu dirigiren. Die Musik schildert uns die wechselnden Gefühle der Menschenbrust, wie diese sanft und wonnig bewegt wird von den Sonnenblicken der Liebe, und wie das Schicksal plötzlich seine bittersten Tropfen in den Nektarbecher fallen läßt; wie wir hochaufathmen, in der Morgenfrische die neubelaubten duftigen Waldeshallen aufsuchend, und wie plötzlich der Donnerte Sturmsignal erschallt und der grüne Rasen sich blutig färbt, wenn die Präludien des Menschenlebens schließen, und der Tod seine ernsten feierlichen Töne anstimmt.

Auf diese großartige, im edelsten Style gehaltene Tondichtung, welche die Zuhörer mächtig ergriff, folgte

308

Liszt, Fr., Pater Noster, quattuor vocum ad aequales (I. T. T. et II. B. B.) Concinente organo secundum rituale S. S. ecclesiae Romans. — Ave Maria, quattuor vocum concinente organo. Partitur. 15Ngr. Stimmen. 10 Ngr.
———, Grosses Concert-Solo. E moll. 1 Thlr. 15 Ngr.
———, Consolations. 1 Thlr. 15. Ngr.
———, Etudes d'exécution transcendante. Seule édition authentique, revue par l'auteur. Cah. I. et II. à 2 Thlr. 15 Ngr.
———, Concert-Paraphrase über Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum. 1 Thlr. 10 Ngr.
———, Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer:
Nr. 1. Prière Hymne triomphale. Marche du sacre. 1 Thlr. 10 Ngr.
„ 2. Les Patineurs. 1 Thlr. 10 Ngr.
„ 3. Pastorale. Appel aux armes. 1 Thlr. 10 Ngr.
———, Zwei Stücke aus R. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin:
Nr. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg. 20 Ngr.
„ 2. Elsa's Brautzug zum Münster. 10 Ngr.
———, Sonate H dur. 1 Thlr. 15 Ngr.
———, Aus Richard Wagner's Lohengrin.
Nr. 1. Festspiel und Brautlied. 1 Thlr.
„ 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa. 15 Ngr.

ROBERT FRANZ.

Op. 33. Sechs Lieder von *Goethe* für eine Singst. mit Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 32. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 1⅔ Thlr.
Op. 13. Nr. 3. Ein Friedhof. 5 Ngr.
Op. 13. Nr. 4. Rosmarin. 5 Ngr.
Op. 10. Nr. 3. „Mutter, o sing' mich zur Ruh'." 5 Ngr.
Op. 10. Nr. 5. „Und die Rosen, die prangen." 5Ngr.
Op. 6. Nr. 4. Die Liebe hat gelogen! 5 Ngr.
Op. 1. Nr. 10. Schlummerlied. 10 Ngr.
Hinrichs, F., Op. 1. Sechs Lieder aus dem Quickborn von *Klaus Groth* nach der Uebertragung von *A. v. Winterfeld*. 22½ Ngr.
Neuestes für eine Singstimme mit Pianoforte.
Verlag von **F. Whistling** in *Leipzig*.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Toccata und Fuge (in D moll) für Orgel, eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von *Carl Plato*. 25 Ngr.
Beethoven, L. van, Scene und Arie: „Ah! perfido, sperginro", für Sopran mit Orchester, Op. 65, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von *C. Geisler*. 25 Ngr.
Händel, G. F., 5 Fugen aus den Clavier-Suiten, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von *Carl Ferdinand Pohl*. 1 Thlr.
Kalliwoda, J. W., Zwei Feat-Märsche für Pianoforte zu vier Händen. Op. 227. Nr. 1 (15 Ngr.) Nr. 2 (20 Ngr.) 1 Thlr. 5. Ngr.
Loeschhorn, A., Zwölf vierhändige Clavierstücke (zum Unterricht für Anfänger.) Eine Reihe melodiöser und charakteristischer Tonbilder in fortschreitender Ordnung und mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 51 (in 3 Heften.) Heft 2 (25 Ngr.) Heft 3 (1 Thlr.) 1 Thlr. 25 Ngr.

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* ist erschienen:
Rubinstein, A., Op. 40. Symphonie Nr. 1 (F dur) für Orchester. Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.
———, —— Stimmen. 6 Thlr. 10 Ngr.
———, —— Clavierauszug zu 4 Händen von A. Horn. 2 Thlr. 15 Ngr.

Soeben erschien:
Fantaisie
über Themen aus der Oper
Diana von Solange,
für das
Pianoforte
von
ALFRED JAELL.
Op. 90. Preis 1 Thlr.
Leipzig. **C. F. Kahnt.**

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu haben.

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Oswald Schmidt in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Sgr.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Commissionäre: Bernh. Schlott in Berlin. J. Klöber in Prag. Gebrüder Reg in Zürich. Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston. B. Westermann & Comp. in New-York. J. Schreiberseck in Wien. Dav. Kriebitzsch in Warschau. C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Funfzigster Band. Nr. 24. Den 10. Juni 1859.

Inhalt: Zur Anbahnung einer Verständigung. — Das Musikalisch-Schöne (Schluß). — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Zur Anbahnung einer Verständigung.

Vortrag zur Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung*)
von
Franz Brendel.

Hochgeehrte Versammlung!

Ein bedeutsamer Abschnitt in der Geschichte der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat die erste äußere Veranlassung gegeben zu dieser Versammlung: das 25jährige Jubiläum ihrer Gründung. Sie sind gekommen, um dasselbe gemeinschaftlich mit uns festlich zu begehen.

Indem ich so der zunächst Betheiligte bin und die Veranstaltung des Festes von mir ausging, liegt mir auch die Verpflichtung ob, Plan und Absicht desselben Ihnen darzulegen. Es ist meine Aufgabe, die innere Bedeutung des äußeren Vorganges zu entwickeln und nachzuweisen, auf welche Weise ich die Versammlung als förderlich, als zum Eingreifen in die musikalischen Verhältnisse der Gegenwart geeignet betrachte.

Bevor ich mich jedoch zu diesem meinem Hauptgegenstand wende, erscheint es als meine erste angenehme Pflicht, Sie auf das herzlichste willkommen zu heißen, mit dem Wunsche, daß es Ihnen bei uns gefallen möge, in der Hoffnung zugleich, daß wir imstande sind, Ihren Erwartungen einigermaßen zu entsprechen, — es ist meine Pflicht, Ihnen zu danken für das Interesse, welches Sie durch Ihr Erscheinen an den Tag gelegt haben, und zwar dies umsomehr, je schwieriger die allgemeinen Verhältnisse sind, die jetzt gerade obwalten und durch die Sie sich demungeachtet nicht abhalten ließen.

Was näher nun die soeben bezeichnete Aufgabe betrifft, so muß dieselbe, wie sie äußerlich gegeben ist durch einen Abschnitt in der Geschichte der Zeitschrift, auch innerlich aus der Entwicklung derselben resultiren, der gegenwärtige Moment muß bezeichnend sein für das Ziel, welches wir uns weiterhin zu stecken haben.

Kaum bedarf es zu diesem Zweck eines ausführlicheren Eingehens auf Früheres. Ich erinnere nur an allgemein Bekanntes, wenn ich Ihre Blicke auf die Stadien lenke, welche die Zeitschrift bis jetzt zurückgelegt hat.

Sie wissen, unter welcher Constellation der Zeitumstände Schumann begann, wie es darauf ankam, die musikalische Kritik zu regeneriren und zugleich einer damals neuen Kunstrichtung Bahn zu brechen. Eine große Erschlaffung war eingetreten, sowol auf dem Gebiet der Production, als auch auf dem der Kritik (in Bezug auf letztere namentlich hier in Leipzig). Was die Production betrifft, so hielt man sich an die Traditionen Mozart's, und der spätere Beethoven mit seinen Consequenzen war noch ein Buch mit sieben Siegeln. Es wurde aus diesem Grunde damals dringend nothwendig, einer auf Beethoven'schem Grunde ruhenden Weiterbildung der Kunst Raum zu gewähren, einer das Geistige zum Ausgangspunct nehmenden Richtung, gegenüber dem Uebergewicht der Sinnlichkeit in der vorangegangenen Schule. Sie wissen ferner, wie Schumann

*) Wir stellen obigen Vortrag an die Spitze unseres Berichtes, da die Zeit nicht ausreichte, um diesen selbst schon in der laufenden Woche beginnen zu lassen. Weiteres und Ausführlicheres folgt demnach erst in den nächsten Nummern. Bei dieser Gelegenheit sei auch erwähnt, daß obiger Abdruck nicht überall ganz genau der wirklichen Mittheilung entspricht. Einiges, was hier gedruckt ist, wurde beim mündlichen Vortrag weggelassen, mehreres Andere dagegen, was der Augenblick eingab, hinzugefügt. In der Hauptsache jedoch entspricht das Gedruckte dem Gesagten vollständig. D. Red.

diese Aufgabe gelöst hat. Bezeichnend ist, daß mit ihm die Epoche begann, wo die Künstler selbst ihre Kunst schriftstellerisch zu vertreten unternahmen, in einer Weise, daß dies Regel zu werden anfing, während es früher nur Ausnahme gewesen war. Schumann's Arbeiten auf kritischem Gebiet zeichneten sich durch den tief eindringenden künstlerischen Blick aus, wenn sie auch überwiegend nur auf subjectivem Grunde ruhten, und die momentane Stimmung öfter allzuentscheidend mitwirkte. Natürlich, daß eine solche Wendung nicht ohne Sturm und Drang vor sich gehen konnte, und daß zu Zeiten etwas über die Schnur gehauen wurde. Schumann aber hat das große Verdienst, die neue Epoche der Musik in das Leben eingeführt zu haben.

Indem ich später diese Grundsätze meines Vorgängers zu den meinigen machte, vor allen Dingen die Gegenwart betonte, Förderung unserer Zeit und unserer Kunst verlangte, war ich zugleich bestrebt, zu größerer Bestimmtheit der Auffassung vorzudringen, d. h. die Seite objectiv wissenschaftlicher Erkenntniß herauszuarbeiten. Es wurde nothwendig, was bis dahin nur als zufällig und willkürlich erschienen war, in seinen inneren Zusammenhängen zu begreifen, insbesondere, was Schumann ferner gelegen, die Gegenwart in ihrer inneren Verbindung mit der Vergangenheit zu erfassen, um zu festeren Principien, als bis dahin möglich war, überhaupt erst zu Principien zu gelangen. Nur in dem Technischen der Kunst fühlten und wußten sich früher die Musiker eins. In der ästhetischen Erfassung waltete die äußerste Willkür und das Reich der Ansichten war ein Chaos des Widersprechendsten.

In diesem Sinn geschah es daher auch, daß ich vor nun bereits einer langen Reihe von Jahren den ersten Impuls zu einer Tonkünstler-Versammlung gab, die, wie Ihnen bekannt, ebenfalls hier in Leipzig abgehalten wurde. Es liegt die Erinnerung nahe an jenes erste Unternehmen, indem ich Sie gegenwärtig wieder versammelt sehe, und wenn ich eine Vergleichung anstelle zwischen Jetzt und Damals, so ist dies keine blos äußerliche und zufällige. Ein Blick auf das damals Erstrebte im Gegentheil wird uns der Erfassung unserer gegenwärtigen Aufgabe näher bringen.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß jene Versammlung nur geringe Resultate gehabt habe. Allerdings mit Recht, wenn man unmittelbar in das Leben eingreifende im Sinn hat, sofort sichtbare, handgreifliche. Sehr mit Unrecht, wenn es sich um weniger in die Augen springende Folgen handelt. Es kam damals darauf an, dem Verlangen der Musiker nach gegenseitiger Annäherung einen Ausdruck zu geben, Kunst und Künstler aus der Vereinzelung herauszuarbeiten, aus der Zersplitterung in fast ebensoviele Atome, als künstlerische Persönlichkeiten vorhanden waren, mit einem Worte: durch Anschluß der Persönlichkeiten der Gemeinsamkeit der Erkenntniß und des Strebens vorzuarbeiten. Dies wurde in der That auch erreicht, und es wurde der Grund gelegt zu dem, was sich später herausgebildet hat; die Bestrebungen der Zeitschrift sind dadurch wesentlich gefördert und unterstützt worden.

Jetzt wiederholt sich das Frühere. Unterdeß aber haben sich die Verhältnisse im hohen Grade verändert. Die größere Bestimmtheit der Auffassung, welche angebahnt wurde, das Festhalten bestimmter Principien mußte selbstverständlich zu erneuter Sonderung führen, diesmal jedoch nicht zu einem chaotischen Durcheinander, sondern zu selbstbewußter Trennung, zur Herausbildung besonderer Gruppen, und damit endlich zur Parteiung. Die „Neue Zeitschrift für Musik" ist dadurch in eine Parteistellung gekommen, im gewissen Sinne eigentlich gegen ihren Willen: mit Absicht und Bewußtsein zwar, wenn man unter Parteinahme das Festhalten bestimmter Principien dem gestaltlosen Chaos des Meinens gegenüber versteht, wie es bis dahin üblich war; gegen ihren Willen, wenn man Parteinahme mit Ausschließlichkeit und Einseitigkeit verwechselt.

Wie infolge einer solchen Stellung die neueren Parteikämpfe weiter sich entwickelt haben, ist so bekannt, daß ich hier daran nur vorübergehend zu erinnern brauche. Eine ununterbrochene organische Fortbildung aber zeigt sich von damals bis herab auf die Gegenwart. Bevor noch von den neuesten Bestrebungen die Rede war, habe ich, wie Ihnen ein Blick in die früheren Bände der Zeitschrift zeigt, zum Theil schon dieselben Principien aufgestellt, und es war nur die Erfüllung des von mir Erstrebten, als die Meister der jüngsten Zeit auftraten, und durch ihr Kunstschaffen den praktischen Beleg gaben. Hieraus erklärt sich auch, beiläufig erwähnt, der innige Anschluß der Zeitschrift an beide, ein Anschluß, der ein durchaus sachlicher, principieller ist. Von verschiedenen Ausgangspuncten selbständig ausgehend, mußten wir endlich uns begegnen und zusammentreffen. Ich gestehe, daß ich früher oftmals zweifelte und mir die Frage vorlegte, ob ich nicht im Begriff stehe, der Kunst eine ihr nicht gemäße, heterogene Weise zu octroyiren. Das Kunstschaffen der neuesten Meister hat mich aus meinen Zweifeln herausgerissen, und mir den Beweis geliefert, daß ich mich nicht geirrt hatte.

Auf diese Weise demnach sind jene Parteikämpfe der letzten Jahre entstanden, die leider bis zu einem Grade gediehen sind, daß sie — wie ein Gegner vor kurzem einmal bemerkte — in ihrer Erbitterung an den Fanatismus auf religiösem Gebiet in früheren Jahrhunderten unserer Geschichte in der That gemahnen können.

Aengstliche Gemüther haben gefragt, ob solche Parteiungen nothwendig zum Heile der Kunst seien, und dieselben von Anfang an beklagt. Ich beantworte die Frage unbedenklich im entgegengesetzten, im bejahenden Sinne

und sehe in solchem Kampf einen Fortschritt. Es ist nichts Nachhaltiges und Eingreifendes zu erreichen ohne Sturm und Drang, ohne daß die Leidenschaften aufgestachelt werden, und wenn nicht auch Schumann zuzeiten über die Schnur gehauen hätte, so wären wir aus der Lethargie nicht herausgekommen. So aber ist Bedeutendes in der That schon erreicht worden, und wir können darauf als auf eine vollbrachte Thatsache zurückblicken. Eine neue Epoche erhöhten Geisteslebens ist herbeigeführt worden auf dem Gebiet der Tonkunst, eine reiche Literatur von Schriften über die Musik entstanden; die Musiker sind aufgewacht, sind herausgerissen aus der Versunkenheit in ihr allmählich absterbendes subjectives Gefühlsleben, und nun schon fast allgemein dahin gediehen, mit bewußter Einsicht schriftstellerisch ihre Kunst zu vertreten, während sie früher — wie bereits erwähnt — kaum die Feder in die Hand zu nehmen wagten zu kritischer Kundgebung. In den weitesten Kreisen ist dadurch erhöhtes Interesse angeregt worden, auch im Publicum, und diese allgemeine Theilnahme setzt rückwirkend die Musiker wieder in den Stand, unendlich mehr, als sonst möglich war, für ihre Kunst zu thun. Ein Beispiel statt vieler genüge. Wie groß der Unterschied ist zwischen jetzt und früher, wollen Sie daraus entnehmen, daß ich im Anfange meiner Wirksamkeit lange Zeit mich vergeblich bemühte, die Herausgabe einer deutschen Uebersetzung des Ulibischeff'schen Mozart zu veranlassen, ehe es gelang. Jetzt bringt jeder Monat mehr große Werke über Musik, als damals in Jahren der Fall war, und daß dadurch auch nur alle jene großartigen Unternehmungen auf dem Gebiete praktischer Tonkunst möglich geworden sind, liegt auf der Hand.

Freilich konnte das Alles nicht errungen werden, ohne daß nicht auch nachtheilige Folgen sich eingestellt hätten. Der Heftigkeit, mit der gekämpft wird, gedachte ich schon vorhin. Aber es ist nicht blos diese Heftigkeit, die wir zu beklagen haben: grenzenlose Mißverständnisse, Verdrehungen in einem Grade, daß man den ursprünglichen Kern kaum wieder erkennt, haben Raum gewonnen; eine Befangenheit, die nicht hören und sehen will, hat sich eingestellt, eine babylonische Sprachverwirrung, unter deren Einfluß die Parteien sich kaum noch verstehen; Gehässigkeiten ohne Beispiel auf musikalischem Gebiet, Gemeinheiten sogar sind zahlreich ans Licht getreten.

Erwäge man wie diese Verhältnisse, so entsteht die Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, einzulenken und eine neue Wendung zu vollbringen, nicht an der Zeit, den positiven Gewinn festzuhalten und weiterzubilden und das Beklagenswerthe zu entfernen, mit einem Worte: Schritte zur Versöhnung der Parteien zu thun. Parteistandpuncte sind keine bleibenden, letzten, sondern nur Durchgangsmomente; sie haben ihren großen Nutzen, zugleich aber die Bestimmung, später sich aufzulösen, um einer vermittelnden universelleren Anschauung Platz zu machen.

Ich halte dafür, dieser Moment sei gekommen, und werde von allen Verständigen, Gutgesinnten als wünschenswerth begehrt. Das ist es denn auch, was ich Ihnen vorstellen und wozu ich mir Ihre Mitwirkung erbitten möchte, das ist es, was ich als unsere Aufgabe, als Idee des Festes bezeichne, das ist es zugleich, was nur in beschränkterem Grade durch die Presse, vollständig allein durch eine Versammlung zu erreichen ist. Man kann die Frage aufwerfen, wozu eine solche Versammlung nöthig, da die Vorträge gedruckt werden, und für die Besprechungen die Zeit viel zu kurz ist, als daß ausführlicher eingegangen werden könnte. Die Antwort hierauf ist dieselbe, die denjenigen zu geben ist, die da meinen, Universitätsvorlesungen seien überflüssig, da nur gelehrt werde, was in tausend Büchern bereits zu finden sei. Man kann dies ohne Weiteres zugeben und doch ganz entschieden der Ansicht sein, das jene Vorlesungen durch kein anderes Mittel zu ersetzen sind. So besteht das Wesen unserer Versammlung nicht darin, daß wir in wenigen Stunden zu unmittelbar praktischen, handgreiflichen Resultaten gelangen — dazu brauchten wir viele Tage — es ist die innere Anregung, die unmittelbare Anschauung, die gewonnen wird. Persönliche Annäherung, persönliche Betrautheit mit allen Verhältnissen und Beziehungen ist die Hauptsache, und es ist ein großer Mangel unserer Gegner, daß sie dies versäumen. Mißverstehen Sie mich ferner nicht so, als ob ich der Meinung wäre, hier vor einer Versammlung Andersdenkender zu sprechen, und mit dieser eine Verständigung einzuleiten hätte. Ich weiß, daß das Gegentheil der Fall ist. Es ist die Uebereinstimmung, die ich bei Ihnen zu finden hoffe, und deßhalb der moralische Einfluß, mit dem Sie solche Grundsätze zu stützen vermögen. Eine Versammlung von Künstlern, wie die gegenwärtige, zusammengesetzt aus Männern sehr verschiedener Ansicht trotz aller Uebereinstimmung in der Hauptsache, muß eine allgemeinere Verständigung zur Folge haben, wenn dieselbe, wie ich hoffe, meine Grundsätze gutheißt. Wie damals, bei jener ersten Zusammenkunft, ist dann die weitere Ausbeutung dessen, wozu hier der Grund gelegt wurde, Sache der Presse, Sache der Zeitschrift. Jetzt aber kommt es darauf an, daß Sie die Wendung, den Fortschritt, den wir hier vollbringen wollen, in Ihren Kreisen weiter verbreiten und Zeugniß ablegen für Ihre Ansichten.

Sind wir so weit, sind wir bis auf diesen Punct gekommen, so wird es nothwendig, daß ich mich bestimmter ausspreche, wie ich eine solche Verständigung genommen wissen will, daß ich die Sätze formulire, auf die es ankommt.

Nicht eine sofortige Verschmelzung meine ich, eine

völlige Beseitigung aller Meinungsverschiedenheiten, was eine Unmöglichkeit und zugleich eine Absurdität wäre; nicht also eine Ausgleichung, die nur auf Verwischung und Vermischung der Unterschiede beruht; auch nicht ein Einstellen des Kampfes, wo derselbe durch eine unabweisbare Nothwendigkeit geboten ist: ich will eine Annäherung durch Beseitigung der Mißverständnisse in jenen außerordentlich zahlreichen Fällen, wo die Differenzen wirklich rein nur auf Mißverständnissen beruhen; ich will Annäherung, Verständigung mit verständigen Gegnern dadurch, daß man sich gegenseitig klarer wird, dadurch, daß man sich einigt zum Besten der Kunst in allen jenen ebenfalls sehr zahlreichen Fällen, wo wirklich keine Meinungsverschiedenheit obwalten kann; ich will ferner Beseitigung der ganz nutzlosen Gehässigkeiten in der Presse, Entfernung jener unritterlichen Kämpfe, selbst bei ausgesprochener und nicht zu beseitigender Verschiedenheit der Meinung; ich verlange, daß man ehrlich und mit Anstand streite, wo gestritten werden muß. Dazu bieten wir aufrichtig die Hand, damit die Presse sich herausarbeite aus den Wirren der Gegenwart und einen Schritt vorwärts thue, und wie wir in gewissem Sinne den ersten Impuls zur Bewegung gegeben haben (wenn auch durchaus nicht zu den Feindseligkeiten, die lediglich ein Werk der Gegner sind), so meine ich, sei es passend, daß jetzt von unserer Seite Schritte zur Einigung geschehen. Sollte das indeß nicht gelingen, sollte mein gutes Wort keine gute Statt finden, so bin ich wol hinlänglich vor Ihnen gerechtfertigt, wenn ich jenen Unverbesserlichen gegenüber, die der klarsten und eingänglichsten Belehrung Augen und Ohren verschließen, die nur mit ihren aus der Luft gegriffenen Vorurtheilen sich herumschlagen und diese uns als unsere Meinung aufdrängen, die bisher beobachtete Rücksicht aufgebe; wenn wir diesen endlich unnachsichtlich nachweisen, daß ihre Opposition eine haltlose, daß ihre Argumentationen leeres Geschwätz. Nicht Versöhnung um jeden Preis liegt in dem Gesagten, denn nur mit Verständigen ist Verständigung möglich. Auch ist keine äußere Nöthigung irgend einer Art vorhanden, welche uns zu diesem Schritte bestimmen könnte. Wenn es sein müßte, mag der Kampf in der bisherigen Weise fortgehen.

Fürchten wir indeß das Letztere nicht. Die Majorität der Gutgesinnten ist zu groß, als daß nicht jene wenigen Unverbesserlichen bald beseitigt werden könnten.

I. Das Erste, worauf es demnach bei einer Verständigung ankommt, sind jene zahllosen Mißverständnisse, auf deren Beseitigung hinzuarbeiten ist, einfach durch Darlegung des Richtigen. Es muß erkannt werden, daß über viele Dinge gar nicht zu streiten ist, über die man gestritten hat und noch fortwährend streitet, man muß einsehen, daß das ganz eigentlich Verhandlungen um des Kaisers Bart waren. Näher Unterrichtete wissen dies auch schon längst, aber die Gegner mißbrauchen diesen Umstand noch immer, und Mißverständnisse, welche anfangs vielleicht auf ehrlicher Verkennung beruhten, werden jetzt fort und fort immer als bequemes Verdächtigungsmittel ausgebeutet.

Beispielsweise nur erinnere ich im Vorübergehen an einige solcher durchgreifenden Mißverständnisse.

Als Wagner auftrat mit seiner Lehre vom Kunstwerk der Zukunft, glaubten viele Sonderkünstler, daß sie sofort todtgeschlagen werden sollten, und hatten darum nichts Eiligeres zu thun, als sich möglichst ihrer Haut zu wehren. Allerdings trat Wagner schroff auf und einige seiner Sätze waren offenbar etwas auf die Spitze gestellt. Man hat indeß nicht beachtet, daß in solcher Weise und in diesem Sinne Keiner von uns ganz mit Wagner übereinstimmte, daß wir im Gegentheil sehr bald bemüht waren, die Schroffheit zu mildern, die Uebertreibung abzustreifen. Fort und fort aber wurden diese letzteren zum Gegenstand der Angriffe gemacht, ohne daß man die Einschränkung, die sehr bald erfolgte, beachtet hätte. Das ist geschehen bis herab auf die jüngste Zeit, und bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Berlin in diesem Jahre haben die Berliner Blätter noch immer in derselben Weise wieder das alte Gerede zu Markte gebracht, ganz als ob wir im Laufe der Jahre nach mehreren Seiten hin nicht schon um vieles weiter gekommen wären. Man hat sich an die Schale gehalten, ohne den großen Kern in der Wagner'schen Lehre herauszufinden.

In den weitesten Kreisen des Publicums ferner, selbst in jenen, wo sonst gar nichts von den Ansichten und Tendenzen der neuen Musikrichtung bekannt geworden ist, hat die von mir gebrauchte Bezeichnung: „überwundener Standpunct", Veranlassung zu Streitigkeiten gegeben, hat dieselbe Angriffe hervorgerufen. Es sind jedoch nur Mißverständnisse gewesen, welche hier zugrunde liegen, und die Confusion der Gegner trägt allein die Schuld, wenn einem einfachen Satz eine Tragweite gegeben wurde, die nicht damit beabsichtigt war. Eine solche Verwirrung folglich muß endlich aufhören, und wer sich aus derselben nicht herausarbeiten kann, dem ist ganz einfach zu sagen, daß er hingehen und sich besser unterrichten möge, bevor er spricht. Allerdings mögen Uebertreibungen, die den Gegnern in dieser Hinsicht scheinbar eine größere Berechtigung verliehen haben, hin und wieder vorgekommen sein. Aber auch hier haben nur Mißverständnisse zugrunde gelegen. Man verwechselte die Ansicht junger Brauseköpfe mit den Principien unserer Partei überhaupt. Ebenso wenig ist es statthaft, in Fällen, wo selbst Gereiftere sich vielleicht abfällig äußern, subjective Ansichten sofort als Ansichten der Schule auszugeben; man hat zwischen nur Individuellem und Allgemeinem zu unterscheiden. Uebertreibungen kommen überall vor, wo Leben und Bewegung ist, und wenn Gegner mit Recht in gewissem Sinne daran Anstoß nehmen, so wollen dieselben nicht vergessen, daß genau dasselbe zu Mendelssohn's Zeit hier in Leipzig der Fall war, während es doch Niemand eingefallen ist, diesem die Schuld davon aufzubürden.

Gehen wir den Ursachen solcher Mißverständnisse nach, so müssen wir allerdings dafür fast ausschließlich die Gegenpartei verantwortlich machen. Sie hat nicht gemerkt, daß eine neue große Geisteswelt im Anzuge war, und während sie schlief, zur Entfaltung gekommen ist. Plötzlich aufgewacht, sind unsere Gegner jetzt nicht orientirt, haben zu flüchtig, das Eine gar nicht, das Andere nur halb gelesen, und wissen sich darum nicht in die Zeitströmung zu finden. Sie sprechen wie der Blinde von der Farbe, über Dinge, die sie in ihrer Entwicklung gar nicht verfolgt haben, und merken nicht, daß sie stets nur mit ihren eigenen Mißverständnissen sich herumschlagen. Wären jene Absurditäten, welche so häufig vom Rheine aus z. B. uns untergeschoben wurden, wirklich unsere Meinung: ich wäre der Erste, der jenen Gegnern Recht gäbe. Aus diesem Grunde muß ich auch die Nothwendigkeit einer Opposition gegen uns als durchaus zwecklos, unbegründet, verfehlt bezeichnen. Unsere Principien sind so umfassend und stets so objectiv gehalten, daß die angeblich berechtigte Opposition blos das bedauerliche Geschäft hat, sich auf die Schwächen, die jedwedem menschlichen Thun anhaften, zu stützen, das Positive aber, was wir gebracht, zu ignoriren; eine kümmerliche, trostlose Thätigkeit, von der man glauben könnte, daß sie nur unternommen wurde, um etwas Anderes zu sagen und dadurch sich eine Existenz zu schaffen. Man will das Classische nicht blos in das wahre Wesen desselben, sondern zugleich in die Mängel, welche demselben eigen sind; man will auch diese aufrecht erhalten, weil man nicht weit genug in seiner Einsicht vorgeschritten ist, um diese als solche zu erkennen, und wenn wir mit Jenen übereinstimmen, daß die alte Zeit bis auf einen gewissen Grad immer die Grundlage und den Ausgangspunct musikalischer Bildung abgeben muß, so irren sie darin, daß sie dieselbe zu ausschließlich auf jene Zeit beschränkt sehen wollen, während sie das unläugbar Gute, welches die Neuzeit brachte, verkennen. Man glaubt, es handle sich um Egoismus und angemaßte Herrschaft, wenn wir im Interesse der Kunst uns aus Pflichtgefühl schroff auftreten. Man sucht schlechte Motive auf, weil man aus dem Inneren heraus infolge nicht ausreichender Einsicht die Sache sich nicht erklären kann. Und dabei begegnen wir abermals einer seltsamen Begriffsverwirrung, der Meinung nämlich, selbst den Beruf zu Zionswächtern der Kunst zu haben — in jenen seltenen Fällen natürlich, wo wirklich lautere Motive bestimmend sind —, während man nicht einsieht, oder nicht zugestehen will, daß auch uns ein gleiches Pflichtgefühl leitet, das Streben, die Kunst vor Versumpfung und Verdumpfung zu bewahren, in die sie nachweisbar verfallen würde, wenn Jene Recht behielten.

Doch genug hiervon. Es war nothwendig, einige Belege anzuführen, und dabei habe ich noch gar nicht jener ebenfalls zahlreichen Fälle gedacht, wo man glaubte, dadurch daß man uns entgegentrat, sich selbst poussiren zu können. Oefter auch ist es vorgekommen, daß man sich getäuscht fand in seinen Erwartungen, daß man sich von der Zeitschrift nicht so vertreten fand, als man hoffte, und wir herzlich gern gethan hätten, wenn es möglich gewesen wäre, und darum hinging und Schmähartikel schrieb; oder daß man durch unsere Partei gehoffte Beförderungen nicht fand, und darum ein Gleiches that.

Hier habe ich, wie gesagt, jene Verständigung im Auge, die bei einigem guten Willen sehr leicht möglich ist, sogar ohne irgend welche Concessionen, weder von unserer noch von der gegenüberstehenden Seite, weil es allein darauf ankommt, daß man sich klarer wird.

Wie die Dinge stehen, betone ich zu allermeist die Nothwendigkeit eines persönlichen Austausches der Ansichten, die Nothwendigkeit eigner Anschauung an Ort und Stelle. Gar Mancher neigt sich zur Zeit noch zur Opposition, der schnell überzeugt werden würde, wenn er — wie es eigentlich Pflicht wäre — die eben ausgesprochene Forderung erfüllen wollte.

Allerdings tragen auch wir, trägt die Zeitschrift einige Schuld, und ich bin am wenigsten gemeint, diese bemänteln zu wollen. Sprach ich offen über die Gebrechen der Gegner, so soll nicht minder offen auch diese Seite berührt werden. Ich deutete bereits an, wie vor dem Auftreten Schumann's in der musikalischen Kritik die kläglichste Halbheit und Rücksichtnahme Raum gewonnen hatte. Schumann betrat die Bahn größerer Freisinnigkeit, und gab dadurch den musikalischen Zuständen Leben und Gesundheit wieder. Es war natürlich, daß ich diese Erbschaft ebenfalls aufnahm, noch vielen Seiten hin weiter gehend, und was bei Schumann mehr nur noch zufällig und subjectiv gewesen war, zu bewußter Grundlage erhebend. Schumann hatte noch nicht gewagt, um Ihnen auch dafür ein Beispiel zu geben, die Mitarbeiter der Zeitschrift in dem Blatte selbst zu besprechen. Ich führte dieß sofort ein, und jetzt ist es überall Sitte geworden. Daß auf diesem Wege nicht immer mit aller Strenge das rechte Maß inne gehalten werden konnte, lag in der Natur einer noch nicht abgeschlossenen Entwicklung. Freisinnig, wie ich denke, habe ich nicht immer ängstlich und bedenklich jede vielleicht allzu entschiedene Kundgebung meiner geehrten Mitarbeiter von der Hand gewiesen, und es sind darum wol einzelne Uebergriffe vorgekommen, die besser hätten vermieden werden können. Jetzt habe ich an Einblick in die Verhältnisse gewonnen, und eine lange und reiche Erfahrung liegt vor mir. So weiß ich ge-

nau, was zu thun ist, und wie es gethan werden muß; so ist mein Wahlspruch: Verständigung mit allen Unbefangenen, natürlich ohne Beeinträchtigung der Bestimmtheit; größere Entschiedenheit als bisher aber zugleich gegen Alle, die schlechterdings nicht hören wollen und auch jetzt, nachdem man ihnen die Hand gereicht hat, fortfahren, Verdächtigungen und Unwahrheiten zu verbreiten.

II. Indem wir solchergestalt Mißverständnisse hinwegräumen, treten wir zugleich dem Kerne der Sache selbst näher, werden geführt zu dem Positiven, zu dem, was den Mittelpunct unserer Bestrebungen bildet. Das ist das zweite wichtige Moment, und es kommt darauf an, dies mit voller Bestimmtheit zu erfassen. Natürlich eröffnet sich hier ein weites, fast unübersehbares Feld; ich kann ebensowenig, wie in dem eben Vorausgegangenen, auf Specialitäten eingehen; ich kann nur das Princip feststellen.

Dies ist, um es kurz auszusprechen, dem früheren Naturalismus gegenüber der Rationalismus, dem Instinct gegenüber das Selbstbewußtsein, der sinnlichen Seite gegenüber die geistige, der blos formalen Schönheit gegenüber das Charakteristische. In unserer Zeit kommt es zuerst und wesentlich auf ein denkendes Begreifen der Kunst an. Damit soll die instinctmäßige Seite durchaus nicht ausgeschlossen werden; diese unbewußte Seite ist bleibende Grundlage alles künstlerischen Schaffens. Aber es soll jetzt das theoretische, ästhetische Bewußtsein läuternd und klärend hinzutreten, die künstlerische Production soll beide Seiten im Gleichgewicht entfalten und aufzeigen, während früher die naturalistische entschieden im Uebergewicht war. Auch die großen Meister der Vergangenheit sind durchaus nicht etwa gedankenlose Naturalisten gewesen; je größer die Naturkraft ist, die unbewußte Seite, um so erhöhter und mächtiger zeigt sich zugleich die Intelligenz, zu allen Zeiten und in allen Epochen. Aber der geschichtliche Fortgang in der Kunstentwickelung besteht trotzdem specieller darin, daß die bewußte Seite sich immer mehr herausringt, so daß frühere Schöpfungen, von einer späteren Stufe aus betrachtet, immer als naiv erscheinen. Dies zeigt sich — um einige Beispiele anzuführen, — in der viel correcteren Behandlung der Singstimme bei der Gesangsmusik, ein Umstand von außerordentlicher Wichtigkeit, bei der reinen Instrumentalmusik in der Beseitigung der Schablone, in der Abhängigmachung der Form von dem Inhalt. Was das Harmonische betrifft, so kam es in alter Zeit zunächst darauf an, roher Natürlichkeit gegenüber, die Gesetze des musikalischen Wohllauts aufzufinden. Daher die vielen Einschränkungen und Verbote. Nachdem dies längst erreicht, sind wir dahin gekommen, mit Bewußtsein dem Idealen das Uebergewicht einräumen zu können, natürlich immer unter theilweiser Anerkennung der früheren Grundlagen, so also, daß jede Epoche darin relativ im Recht ist.

Ein Ausfluß dieses Princips sind auch die Consequenzen nach praktischer Seite hin. Es ist unsere Aufgabe, dahin zu wirken, daß das Zufällige, Zersplitterte, Naturalistische auch nach dieser Seite hin geordneten Zuständen Platz mache; wir haben dahin zu wirken, daß eine auf künstlerischen Principien ruhende Organisation des Musikwesens an die Stelle des zufällig Gewordenen trete. Manches davon ist nicht in unsere Hand gegeben, sehr vieles Andere dagegen hängt allein von uns ab. Bezüglich des Letzteren, so handelt es sich u. a. um bessere Gestaltung der Concertprogramme, Aufnahme des Neuen ohne Beseitigung des Alten, eine Anordnung, aus der ein leitender Gedanke hervortritt, im Gegensatz zum gäng und gebe gewordenen Schlendrian; es handelt sich ebenso und ganz in derselben Weise um theatralische Reformen, um Verbesserung des Musikunterrichts, Weiterentwickelung der Musikbildungsanstalten, der Conservatorien, nach modernen Principien; außerordentlich Vieles gehört hierher, was namentlich anzuführen, zu weit führen würde. Aber auch nach jener Seite hin, deren Verbesserung nicht in unsere Hand gegeben ist, geschieht jetzt mehr als je. Es hat kaum eine Zeit gegeben, wo Deutschlands Fürsten so geneigt gewesen wären, die Tonkunst zu fördern und zu unterstützen, als gerade jetzt. Hier finde ich Gelegenheit in dankbarer Anerkennung unseres hohen Mäcens, jenes deutschen Fürsten, zu gedenken, durch dessen Unterstützung das gegenwärtige Fest möglich wurde; Se. Majestät der König von Hannover ferner, hat, wie Ihnen bekannt, eine Unterstützung von jährlich 1000 Thlr. auf lange Jahre hinaus der Händelgesellschaft zugewendet, ebenfalls ein Act großsinniger Kunstprotection. Mit welcher Liberalität der Weimarische Hof seit nun schon langen Jahren der gegenwärtigen Kunst eine Stätte bereitet hat, so daß es möglich wurde, daß dieselbe festen Fuß fassen, und von dort aus, wie zu den Zeiten Goethe's und Schiller's, über ganz Deutschland ein neues Kunstideal sich verbreiten konnte, ist längst erkannt und gewürdigt. Durch die Verwendung ferner Sr. Hoheit des Herzogs von Coburg ist es der deutschen Händelgesellschaft möglich geworden, über Manuscripte zu verfügen, welche Privateigenthum der Königin von England sind; die Mitwirkung zweier deutschen Fürsten sonach ist es gewesen, welche in Deutschland jetzt bewirkt hat, was England in Bezug auf Händel nicht erreichen konnte. Und so in vielen Fällen. An uns ist es jetzt, nicht zurückzubleiben, mit gereiften praktisch ausführbaren Vorschlägen hervorzutreten, um solcher Kunstgeneigtheit würdig zu entsprechen.

III. Dies Alles zugegeben, und es muß es Jeder zugeben, so kann die Frage entstehen, ob die Werke selbst, in denen wir unsere Principien verwirklicht erblicken, ihrem Werthe nach wirklich geeignet erscheinen, als praktische Belege dafür zu gelten. Man kann in der Anerkennung der Grundsätze einverstanden sein, und doch Zweifel hegen, was die Anwendung derselben im concreten Falle betrifft. Noch weniger als bei den vorher berührten Puncten kann hier indeß von einem Eingehen auf diese Frage die Rede sein. Alles was von uns in den letzten Jahren durch die Presse veröffentlicht wurde, gehört hierher, und es ist darauf zu verweisen, sobald es sich um die Antwort handelt. Im gegenwärtigen Falle ist für uns die Hauptsache folgende. Die Meinungsverschiedenheit über die Werke hat hauptsächlich ihren Grund in der mangelnden Vertrautheit mit denselben, in der den Meisten noch nicht gebotenen Gelegenheit dieselben durch praktische Ausführung kennen zu lernen. In diesem Sinne und aus diesem Grunde wählte ich daher die aufgeführten Werke. So Viele sind es, die von dem Anhören, wie natürlich und ganz in der Ordnung, ihr Urtheil abhängig machen. Es kam also darauf an, dazu Gelegenheit zu bieten, und die Aufführung tritt hier an die Stelle des Raisonnements. Das ist es ja überhaupt nur, worin unsere Forderung in Bezug auf neue Werke besteht, und indem ich diesen Umstand zur Sprache bringe, erhalte ich abermals Gelegenheit, eine absurde Verdrehung zu berichtigen. Unser ganz harmloses Verlangen ist allein dies, daß man auch den Werken der Gegenwart Raum gewähre, durchaus ohne Beeinträchtigung des Alten, und es ist auf eine Verdrängung desselben gar nicht abgesehen. So ist zunächst von einem Kampfe gar nicht die Rede. Nur wenn man Licht und Luft und Verkümmern will, wenn man völlig berechtigten Forderungen entgegentritt, entbrennt derselbe, und es darf nicht Wunder nehmen, wenn schließlich bei fortwährendem Widerstand nicht mehr geschont wird.

IV. Sind wir soweit, so wird es nothwendig, auch jene Dinge, die an den alten Streit erinnern können, zu entfernen. Dies ist ein 4. Punct, den ich Ihnen hier nahe legen möchte.

In dieser Beziehung ist eine zunächst scheinbar geringfügige Sache von Wichtigkeit, der Name „Zukunftsmusik." Dieser Name zwar scheint an sich ziemlich gleichgiltig, gewinnt indeß an Wichtigkeit dadurch, daß er zum Parteistichwort gemacht worden ist. Ich möchte darum vorschlagen und darauf antragen, diesen Namen fallen zu lassen. Daß das Wort an sich selbst widersinnig ist, wissen Sie, und ich habe dies bereits auch einmal in der Zeitschrift entwickelt. Wagner nannte die Vereinigung der Künste das „Kunstwerk der Zukunft." Er versteht darunter eine Verschmelzung der Künste, in der jede etwas von ihrer Selbstständigkeit abgiebt, um im Ganzen aufgehen zu können. Jede einzelne Kunst ist demnach in diesem Sinne nicht mehr selbständig. Spricht man also von Zukunftsmusik, so macht man gerade dadurch, im Widerspruch zum Grundbegriff eine Specialität, die Musik, aufs neue selbständig, thut also das Gegentheil von dem, was man beabsichtigt. Zukunftsmusik ist eine Musik, die zugleich selbständig und zugleich nicht selbständig ist, eine Musik, die Musik und auch keine ist, ein contradictio in adjecto. Zwar können wir selbstverständlich nichts Maßgebendes beschließen und müssen also abwarten, ob man auf meinen Vorschlag eingehen will. Wol aber können wir uns selbst entschließen, die Bezeichnung künftig zu vermeiden, um durch unser Beispiel zur Nacheiferung anzuspornen, und wenn dies geschieht, so ist auch sichere Aussicht, daß der hier ausgesprochene Wunsch bald erreicht werde.

Das eben Gesagte umfaßt indeß nur die eine Hälfte meines Antrags. Die andere Seite ist die, an die Stelle der in Wegfall kommenden Bezeichnung eine neue zu setzen, und das ist jedenfalls die schwierigere Aufgabe. Allerdings kann hier wieder zunächst die Frage entstehen, ob dies überhaupt nothwendig ist, und man ist darüber beim ersten Blick vielleicht verschiedener Ansicht. Bei näherer Erwägung jedoch werden Sie finden, daß eine neue Bezeichnung nicht umgangen werden kann, nicht zwar für die musikalische Praxis, wol aber für die schriftliche Darstellung, die immer wichtiger zu werden anfängt.

Ich erlaube mir darum, einen neuen Namen vorzuschlagen, mit der Bitte, denselben zu prüfen, und wenn er Ihren Beifall findet, ihn zu adoptiren. Derselbe besteht in der Bezeichnung: neudeutsche Schule, oder neue deutsche Schule. Ueberrascht Sie vielleicht eine solche Bezeichnung, weil zugleich zwei nichtdeutsche Meister unter derselben begriffen werden müssen, so gestatten Sie mir einige Bemerkungen, um dies Befremdliche zu beseitigen. Es bedarf keines Wortes, um die Richtigkeit meiner vorgeschlagenen Benennung, was das eine Mitglied jenes Triumvirats, welches die Zukunftsmusik repräsentirt, betrifft, zu beweisen: R. Wagner. Dieser Letztere ist es ja gewesen, der das Ideal einer rein deutschen Oper, nach dem Gegange Beethoven's, Weber's und einiger Anderen, zur ersten herrlichsten Verwirklichung gebracht hat, der durch Gluck, Mozart u. A. vertretenen italienisch-französisch-deutschen Musikrichtung gegenüber. Schwieriger aber wird die Sache, wenn zugleich die beiden ausländischen Meister unter dieser Bezeichnung mit einbegriffen werden sollen. Zwar ist auch in Bezug auf sie bereits anerkannt, daß dieselben ihren Ausgangspunct von Beethoven genommen haben, und also in ihrer Wurzel deutsch sind. Aber ebenso unläugbar zeigen beide auch fremde Elemente, die zunächst die Richtigkeit meiner Bezeichnung in Frage stellen könnten; der Eine jene verstandesmäßige französische Seite, der Andere die südliche Gluth, das Emporflammen der Leidenschaft, den Glanz und die Gluth des Südens, im Gegensatz zu der schmucklosen Innerlichkeit und zähen compacten Kraft des Deutschen. So entsteht die Frage,

ob mit solchen beispielsweise angedeuteten Eigenschaften behaftet, beide Meister als deutsche Künstler zu betrachten sind, die Frage, was in diesem Falle das Entscheidende ist.

In meiner „Geschichte der Musik" habe ich nachgewiesen, wie bei uns zwei Entwicklungsreihen nebeneinander herlaufen, eine specifisch deutsche und eine universelle, auf der Verschmelzung deutschen, italienischen und französischen Styls beruhende. Hier Seb. Bach, Beethoven u. A., dort Händel, Gluck, Mozart u. A. Auch in unserer Poesie haben wir ganz dieselbe Erscheinung: neben dem Specifisch-Deutschen der romantischen Schule in Tieck, Kleist u. A. das universelle Kunstschaffen Goethe's und Schiller's, die Wieland'sche Sympathie mit französischem Wesen, neben der rein deutschen Richtung Klopstock's. Alle diese auf universellem Standpunct stehenden Künstler besitzen ausländische Elemente in Menge, Schiller und Goethe griechische, der Letztere außerdem orientalische, und doch fällt es Niemand ein, sie nichtdeutsch zu nennen. Die Nation im Gegentheil hat in ihnen ihre Verherrlichung gefunden und erkannt, und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das Specifisch-Deutsche im engeren Sinne als das eigentlich Nationale erkennen, die Beschränkung darauf, sondern das Entscheidende in die echtgermanische Grundlage setzen, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutsch oder universeller sein. Diese universelle Beschaffenheit der Nation hat aber andrerseits zugleich zur Folge gehabt, daß umgekehrt hochbegabte Ausländer, welche über die Schranken ihrer Nationalität hinaustragen, sich uns angeschlossen, ihre geistige Heimath in Deutschland gesucht und gefunden haben. Dahin gehören Cherubini, Spontini, Méhul und viele Andere, um mich nur auf Musik zu beschränken. Diese Alle besitzen natürlich auch ausländische Elemente, und doch zweifelt Niemand daran, daß das geistige Centrum derselben in Deutschland liegt, und wir haben kein Bedenken getragen, ihnen das Bürgerrecht zu gewähren. So vor allem Cherubini, der das, was er ist, durch Deutschland geworden ist, und als deutscher Meister betrachtet wird. Nicht der Geburtsort kann in geistigen Dingen entscheidend sein, ebenso wenig, als in anderen Fällen die Jahreszahl, denn es trifft sich sehr oft, daß ein später Lebender geistig einer früheren Richtung angehört, also dahin zu stellen ist, und umgekehrt. Der vorliegende Fall ist sonach ein durchaus analoger. Beide Künstler wären nicht das geworden, was sie sind, wenn sie nicht früh schon durch den deutschen Geist sich genährt hätten, und an ihm erstarkt wären. So muß auch die Stätte ihrer Werke in Deutschland sein, und in diesem Sinne schlug ich daher die Bezeichnung: neudeutsche Schule, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor. Wir gewinnen dadurch zugleich an Uebersichtlichkeit der Gruppirung und an Einfachheit und Consequenz der Namen. Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von Bach und Händel führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealem und Realem. Beethoven reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule.

Erschöpfen konnte ich natürlich mit dem Gesagten mein Thema nicht, nur berühren den Hauptpunct. Vielleicht aber übernimmt Einer der geehrten Anwesenden bald einmal eine weitere Ausführung desselben.

Meine Betrachtung naht sich ihrem Ende. Nur noch ein Gegenstand ist es, den ich hier bei dieser Gelegenheit in möglichster Kürze berühren will, weil er hier gerade wirksamer, als an einem andern Orte behandelt werden kann: Das ist der in der musikalischen Presse jetzt üblich gewordene Ton, die Art und Weise, wie Kunstwerke und Künstler behandelt werden. Ich muß bekennen, daß ich diese jetzt herrschend gewordene Rücksichtslosigkeit tief beklage, und an alle Betheiligten die Bitte und Aufforderung richten möchte, dahin zu wirken, daß sie in Wegfall komme. Wir haben jede Ansicht bis auf einen gewissen Grad zu respectiren, wenn sie auf Ueberzeugung beruht und sich begründen läßt; wir haben ihr das Recht zur Existenz zuzugestehen, so gut, als wir dasselbe für uns fordern, natürlich mit der Einschränkung, daß eine Bekämpfung dadurch nicht ausgeschlossen ist. Aber jene Arroganz, die allein Recht zu haben meint, und im Ton der Unfehlbarkeit rücksichtslos abspricht, muß in Wegfall kommen, und darauf müssen daher auch die Künstler in ihrer Gesammtheit als compacte Majorität hinwirken. Eine große Thorheit ist es, jetzt nach so reichen Erfahrungen in Wissenschaft und Kunst, wie sie uns vorliegen, noch zu meinen, daß ein einzelner Mensch in sich allein zur Erscheinung bringen könne, was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, d. h. zu meinen, daß seine Individualität so groß und weit sein könne, um alle anderen Individualitäten zugleich in sich zu umfassen. Allerdings muß Jeder seine Ansicht für die richtige, umfassende, allein giltige halten, denn ohne solche Gesinnung ist Ueberzeugungstreue nicht möglich. Aber Jeder soll in unserer Zeit zugleich das Bewußtsein haben, daß außerhalb desselben Einsichten liegen, deren Aneignung für ihn in Folge der Schranken seiner Individualität unmöglich. Es kommt darauf an, Festigkeit und Bestimmtheit mit Bescheidenheit zu vereinen, die Zuversicht der Wahrheit mit jener Selbstbeschränkung, welche die Quelle echter Humanität, das Resultat umfassender Intelligenz ist. Unsere Philosophen haben früher geglaubt, Jeder für sich allein das Räthsel der Welt gelöst zu haben. Jetzt wissen wir, daß Jeder nur einen Stein zum großen Bau der Menschheit hinzugebracht hat: eine für uns Alle höchst wichtige Lehre.

Damit bin ich am Schluß. Ich glaube Ihnen dargelegt zu haben, was zu erstreben ist, und wie ich hoffe sind meine Sätze der Art, daß dieselben allgemeine Zustimmung finden können.

So wünsche ich, daß diese Versammlung einen Wendepunct bezeichnen und damit zugleich einen historisch bedeutsamen Abschnitt fixiren möge.

Die Hauptsache ist, daß wir, die wir uns zu diesen Grundsätzen bekennen, aus diesem gemeinschaftlichen Bewußtsein heraus handeln, wo es sein muß, Meinungsverschiedenheiten festhalten, dabei aber das große Ganze nicht aus den Augen verlieren. Die Musiker müssen zusammenstehen und ihre Kunst vertreten, mögen sie einer Partei angehören, welcher sie wollen. Sie müssen erkennen, daß sie in solch rücksichtsloser Feindschaft nur sich selbst den Boden unter den Füßen weggraben. Denn auch die Gegner leiden darunter, wenn sie den Vorkämpfern für den Fortschritt entgegenarbeiten, sie kommen ohne Anerkennung unserer Principien auf ihrem eigenen Gebiet praktisch nicht weiter. Auch die Bestrebungen der Gegner wurzeln in den von uns gelegten Fundamenten, und sind nur möglich durch die von uns erarbeiteten Bedingungen.

In solchem Sinne also wünschte ich, daß unsere Versammlung aufgefaßt würde. Können auch, wie nicht anders möglich, die in die Augen fallenden unmittelbaren Resultate derselben nur klein sein, so dürfen wir uns doch vielleicht andrerseits der Hoffnung hingeben, daß die weitern Consequenzen um so bedeutungsvoller sich herausstellen werden. Gelänge es, dies Ziel zu erreichen, so wäre der gegenwärtige Moment ein erhebender, begeisternder, und diese Tage würden für mich und gewiß auch für alle Gleichgesinnten eine der schönsten Erinnerungen bilden.

Das Musikalisch-Schöne.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. Adolph Kullak.

Leipzig, H. Matthes. 1858.

Besprochen von Julius Schäffer.

II.

(Schluß.)

Ergiebt nun aber diese Einigung eine „reine Kunst"? Nach Kullak keineswegs. „Rein ist eine Kunst nur so lange, als sie in ihrem specifischen Material die Idee darstellt." Das specifische Material der Musik, der Ton, ist nun aber nicht im Stande, aus eigenen Mitteln die von dem Verfasser ihr zuertheilte Idee erschöpfend darzustellen; also muß der Text das Wort zu Hülfe nehmen. Doch hält „Jede Vermengung mit anderem Materiale bringt ihre Idee in Conflict mit sich selbst" — und was das Schlimmste ist, dieser Conflict stellt sich unserm Verfasser zufolge schon in der reinen Instrumentalmusik selber ein, wenn sie, wie die neuere Zeit, das Streben zeigt, ihre Idee bestimmter zu erfassen. So hätten wir am Ende eine Instrumentalmusik, welche ebenfalls nicht „reine Kunst" wäre. Der ganze Widerspruch der Kullak'schen Theorie beruht eben darin, daß die Idee der Musik, wie er sie faßt, mit „reinem" Materiale unmöglich zu erfüllen ist, und der Verfasser sich in dem unverhüllten Dilemma befindet: entweder eine reine Musik, die nicht erschöpfender Ausdruck der Idee, oder aber erschöpfender Ausdruck der Idee, der nicht mehr reine Musik wäre. Hält man aber daran fest, daß Kullak's Idee der Musik die Vocalmusik als einen ihrer wesentlichen Factoren setzt, so erscheint es wiederum ungerechtfertigt, sie in den Anhang unter die „Zweigrichtungen" zu verweisen. Der ganze Anhang hätte als wesentlicher Theil der Musik figuriren müssen; dann wäre aber auch jede Untersuchung über den Vorzug eines Theils über einen andern eine müßige gewesen; dann gälte jenes Wort, welches der Verfasser ganz am Schlusse seines Buches in Bezug auf die einzelnen Künste sagt, auch für die Theile jeder Sonderkunst: „Kein Einzelnes ist das Höchste, sondern das Ganze"! —

Die Ansichten des Verfassers über die Musik mit Text, namentlich über die Vocalmusik, sind so eigenthümlicher Art, daß wir uns nicht versagen können, noch etwas näher darauf einzugehen. Von dem Haupteinwand, daß die Verbindung zweier Künste keine reine Kunst zu Wege bringe, reden wir nicht weiter. Das Nöthige ist soeben erst erinnert. Das Kullak'sche musikalische Princip fordert nun einmal die Mischung. Auch finden sich Stellen genug im Buche, die sie mehr als rechtfertigen — das ganze Capitel, welches vom Verhältniß der Poesie zur Musik handelt, dreht sich recht eigentlich um den Grundgedanken, daß da, wo beide Künste den Ausdruck einer Stimmung sich zur Aufgabe stellen, jede einzelne das Bedürfniß erkennt, sich durch die andere zu ergänzen — „wie die Musik ihren Hauptgehalt in der unendlichen Nahelegung des Inhalts hat, so umgekehrt die Poesie in derselben Nahelegung der Bewegung". Dessenungeachtet wird nun im Anhang behauptet, daß die Verbindung von Musik und Text doch keine vollkommene Einheit zu Stande bringe, und zwar aus drei Gründen: einmal werde die Idee durch die stoffliche Wirkung des Gesanges getrübt; sodann könne entweder der Gesang gegenüber der Gedankenfülle des Textes seine musikalischen Schätze nicht ausbeuten, oder aber der Text müsse so geistlos wie möglich sein, um für das Wesen der Musik zu passen; endlich verfolgten Musik und Poesie verschiedene Gesetze, die musikalische Nothwendigkeit entspräche nicht überall der dichterischen ꝛc. — Ueber den ersten Punct ist bereits oben ge-

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Merkel, G., Op. 26. Idylle. 12 Ngr.
Norbert, Fr., Op. 8. Heft I. Capriccio. 12 Ngr.
———, — „ II. Berceuse. 12 Ngr.
———, Op. 9. Divertissement. 1 Thlr. 5 Ngr

Sämmtlich über Themen der neuen Oper: „Le Pardon de Ploërmel" von *G. Meyerbeer*.

Ferner:

Gade, Niels W., Op. 35. Frühlings-Botschaft. Concertstück für Chor und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
Godefroid, F., Op. 93. Aubade pour Piano, sur l'Opéra: Rigoletto de G. Verdi. 20 Ngr.
Hornemann, E., Op. 20. Miniatur-Bilder. Melodische Pianoforte-Studien für kleine Hände. 20 Ngr.
Kündinger, R., Op. 6. Souvenir de Poloustrowa. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.
Le Couppey, F., Op. 20. L'Agilité. 25 Etudes progressives de mécanisme et de légèreté pour Piano. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy's Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, für eine *tiefere* Stimme eingerichtet. Nr. 1 bis 12. 2 Thlr. 17½ Ngr.
Nicolai, W. F. G., (Op. 1. 2.) Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. Nr. 1 bis 8. 1 Thlr. 27½ Ngr.
Perfall, K., Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2. Heft. 20 Ngr.
———, Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 8. Heft. 1 Thlr.
Röhr, L., Réminiscenses de l'Opéra: Lohengrin de R. Wagner pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.
Schumann, R., Op. 24. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln Nr. 1—9 1 Thlr. 22½ Ngr.
———, Op. 115. Musik zu Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron. Die Singstimmen 15 Ngr.

Unter der Presse:

Hiller, Ferd., Op. 75. Die Weihe des Frühlings. *Ver sacrum* oder die Gründung Roms. Gedicht von Professor Bischof. **Partitur, Orchesterstimmen, Clavierauszug, Chorstimmen.**

Dies Werk ist zur Aufführung bei dem diesjährigen grossen Musikfest in Düsseldorf bestimmt.

Soeben ist erschienen:

Geissler, C., Op. 105. Die kleinen Sänger am Pianoforte. Eine Elterngabe. 20 Kleinkinderlieder mit Illustrationen und leichtester Pianofortebegleitung. Quer Fol. Pr. 24 Ngr.

Verlag von **Rudolph & Dieterici** in *Annaberg*.

Warnung.

Die Unterzeichneten haben längere Zeit hindurch dem Unfug der Verbreitung von Nachdrücken ihres Musikalienverlags, namentlich der Werke *Beethoven's*, *C. M. v. Weber's* u. A., insofern mit Nachsicht zugesehen, als sie nur die Nachdrucker selbst, nicht die Sortimentshändler, welche sich mit dem Vertriebe der Nachdruck-Ausgaben befassten, in Anspruch genommen haben. In neuerer Zeit ist aber der Verkauf von Nachdruckausgaben in so grossem Massstabe und zu so grossem Schaden der Verlagsberechtigten betrieben worden, dass jene Nachsicht nicht länger stattfinden kann. Die Unterzeichneten warnen daher hierdurch öffentlich vor der Fortsetzung solchen Gebahrens, indem sie zugleich auf die unausbleiblichen Folgen hinweisen, welche die Nichtbeachtung dieser Warnung haben würde.

Leipzig, 20. Mai 1859.

Breitkopf & Härtel,
C. F. Peters.

Friedrich Hofmeister,
B. Schott's Söhne
aus *Mainz*.

Beim Beginn des 51. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Inserate à 2½ Ngr. Monatsnummern nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Verantwortliche Buch- & Musikh. (W. Bohn) in Berlin.
J. Fischer in Bern.
Meyböhm Sohn in Zürich.
Rathen Bücherbüro, Musical Exchange in Boston.

J. Wedermann & Comp. in New-York.
L. Spitzerdorf in Wien.
Rob. Friedländer in Aberdeen.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Fünfzigster Band. **Nr. 25.** Den 17. Juni 1859.

Inhalt: Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung. — Aus Prag. — Briefe aus Frankfurt a. M. (Schluss). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung
am 1.—4. Juni 1859.
Bericht von Richard Pohl.

Erster Artikel.

Prolog
zur
Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung.

Gedichtet von Adolf Stern.

Gesprochen von Frau Franziska Ritter, geb. Wagner.

All die Klänge, die verrauschten, jeder Ton, der hier verhallt,
War ein Grüssen an euch Alle, durch des Geistes Allgewalt,
Geistesahnen, Geistesnahen, welches Raum und Zeit durchdringt,
War ein Gruss des edeln Meisters, der zu früh geschieden ist.

Gruss euch Allen, die von nahe wie von fern herbeigeeilt,
Gruss euch Allen, welche jemals in dem hohen Reich geweilt,
Dem allein das Siegel, der Geweihte, dem ein heller Himmelsblick,
Dem des Himmels Macht beschieden, in dem Reiche der Musik.

Doch mit manchem Festgeschiedenen, den die Kunst mit Recht bemeint,
Müssen wir vor allem heute einen, der ihr früh gereint,
Und mit jedem vollen Klange, den ein Herz willkommen heisst,
Mit dem eigenen Gesange grüsst euch Robert Schumanns Geist.

Der zuerst mit scharfem Worte gegen Flitter, Tand und Dunst,
Neu erschloss die Tempelpforte grösser, reiner, echter Kunst,
Als er frisch und keck verbündet mit Genossen, rasch entbrannt,
Jenen neuen Geist verkündet, der zum mächtgen Strom der Quell.

Heute leben die Gestalten, deren Grösse er geahnt,
Ja, ihr seid in diesen Hallen an sie alle erst gemahnt:
Schubert tritt, ein Jüngst dessen, der der grösste Meister war,
Vor die Freunde, hold umgeben von der bunten Liederschaar.

Dann ein Meister rein und edel, wie im Leben so im Ton,
Klarheit, Zartheit, Milde einend, Mozart's Erbe: Mendelssohn,
Während Schumann's eignes Schaffen seinem Herzen frisch entquoll,
Wie ein reiches Dichterleben, sorbig, tief und ahnungsvoll.

Und der Genius deutschen Liedes gab an beide seinen Kranz,
Schmuckt bei ihm verwandten Klängen auch den Namen Robert Franz;
Zeigt dann jene Hochgestalten, die die Sage einst erschuf,
Die erweckt zu neuem Leben Richard Wagners Zauberruf.

Jedes Bild, das lebend, webend jetzt vor unsern Augen steht,
Senta, Tristan und Isolde, Else und Elisabeth,
Lohengrin der Gottgesandte und der hohe Sängerstreit,
Alles athmet deutsche Minne, deutsche Kraft und Herrlichkeit.

Während Berlioz Glanz des Südens und des Nordens Ueberkraft,
Leidenschaft und wildes Drängen banut in leiser Töne Haft,
Bietet gleichen Glanz der Farben, der von Licht verklärt erscheint,
Jener, der die Leidenschaften mit der Gottergebung eint.

Jener, dem bei allem Ringen doch der Quell des Maßes fließt,
Dessen Name stolz und klangvoll heut die Folge Reihe schließt,
Jene Reihe eurer Besten, der ihr heut am vollsten weiht,
Wenn ihr sie in ihren Thaten und in ihnen selbst euch ehrt.

Draußen rauschen wilde Wetter, Schwüle geht durch jedes Herz,
Klingt der schrille Ton der Schwerter, dröhnt des Krieges rauhes Erz,
Statt der Liebe wird gemeinsam nur der Zorn, der Haß, der Streit,
Und der Friede flüchtet einsam aus der schlachtendurchgen Zeit.

Flüchtet in des Streites Tagen zu dem Eiland hin der Kunst,
Breitet darüber seine Strahlen, in des Kampfes trüben Dunst,
Mahnt von ihrem heilgen Grunde an das widerschmutzte Schiff,
Spricht mit ihrem Zaubermunde, kehrt vereint mit ihr zurück.

2.3: Richard Pohl. 'Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1–4 Juni 1859, erster Artikel'. *Neue Zeitschrift für Musik* 50/25 (17 June 1859) 281–83; 50/26 (24 June 1859): 289–96.

liche, und der Dank des Publicums gab sich in den lebhaftesten Beifallsbezeugungen kund.

Als Liszt, den zweiten Theil des Concertes eröffnend, ans Dirigentenpult trat, wurde er von der Versammlung mit einem lange anhaltenden, rauschenden Beifall freudig bewillkommnet, welcher ihm die warmen Sympathien kundgab, die man nicht weniger dem inspirirten Dirigenten und Interpreten seiner ihm geistverwandten Kunstgenossen, als dem genialen Componisten und Künstler dankbar entgegen brachte. Die allgemeine Spannung auf die nun folgenden Werke war begreiflicherweise noch größer, als im ersten Theil, da der zweite fast durchweg Neues, mindestens ungleich weniger Bekanntes als jener brachte. Um jedoch die Grenzen dieses ersten Berichtes nicht zu sehr zu erweitern, wollen wir eine ausführlichere Besprechung der in diesen Festtagen als Novitäten zur Aufführung gelangten bedeutenden Werke in einem besonderen zweiten Artikel geben und uns hier nur kurz auf das Thatsächliche beschränken.

Wagner's Instrumental-Einleitung zu „Tristan und Isolde" — bekanntlich das neueste Werk, das er geschaffen, und noch Manuscript — wurde, mit Ausnahme einer Concertaufführung in Prag unter H. v. Bülow's Direction (im März v. J.), bis jetzt noch nirgends öffentlich gehört. Dies unvergleichliche Werk beginnt schon in den ersten Tacten so hinreißend schön, den aufmerksamen Hörer so vollständig fesselnd, daß man von staunender Bewunderung ergriffen und von dem erhebenden Gefühl durchdrungen wird, eine der reichsten und erhabensten Blüthen des Wagner'schen Genius vor sich entfaltet zu sehen. Die Ausführung war eine ausgezeichnete, die Aufnahme war es nicht minder; alle intelligenten Muster empfanden sofort die geniale Gewalt der Composition, wie die Großartigkeit der harmonischen und polyphonen Gestaltung. Ihrer lauten Begeisterung aus vollster Ueberzeugung uns anschließend, werden wir im zweiten Artikel unsere Ansicht gründlicher zu motiviren suchen.

Auch über die nun folgenden Balladen von Hebbel „Der Haideknabe" und „Schön Hedwig", mit melodramatischer Clavierbegleitung von Schumann — beide hier zum erstenmale gehört und eine eigenthümliche, neue Kunstrichtung repräsentirend — später ausführlicher. Für jetzt sei nur gesagt, daß Frau Franziska Ritter in ihrem Vortrag als ganz ausgezeichnete Künstlerin sich bewährte, und das Publicum zu enthusiastischer Bewunderung hinriß. Die erschütternde, dämonische Gewalt des ersten Gedichtes; die ritterlich edle, psychisch feinfühlende Grazie des zweiten kamen durch Frau Ritter zum vollendeten Ausdruck; man war ebenso überrascht als entzückt, in der Schwester von Johanna Wagner eine ihr ebenbürtige, in ihrer Kunst nicht minder talentvolle Künstlerin an diesem Abend zum erstenmale kennen gelernt zu haben, — sicher nicht das geringste Verdienst dieses in jeder Beziehung musterhaften Concertes! Der mit künstlerischer Unterordnung und feinsinnigem Eingehen in die Intentionen der Künstlerin ausgeführten Clavierpartie in beiden Melodramen durch H. v. Brosart sei hier mit Dank und Auszeichnung gedacht, zumal derartige ebenso undankbare als gefährliche Posten beim Publicum gewöhnlich zu den verlorenen zu gehören pflegen.

Jetzt kam das prachtvolle Duett aus dem zweiten Act von Wagner's „Fliegendem Holländer" — ein Meisterstück, das nun schon seit zwanzig Jahren componirt, folglich eines der ältesten Werke des Dichtercomponisten ist, wie „Tristan und Isolde" sein neuestes. Ganz abgesehen von seinem dramatischen Werth als Mittel- und Höhepunct in der genannten Oper, muß es zugleich als eines der schönsten und dankbarsten Concertstücke der neueren Zeit bezeichnet werden. Wie aber die Oper selbst (wenigstens im Verhältniß zu „Tannhäuser" und „Lohengrin") aus uns unbegreiflichen Gründen von den deutschen Bühnen auffallend vernachlässigt wird, so wüßten wir auch nicht, daß irgend welche Concertsänger und Sängerinnen dieses Duett in ihr Repertoire aufgenommen hätten — ausgenommen das Künstlerpaar v. Milde, dem wir es auch diesmal zu danken hatten und stets aufs neue danken werden, da ihre Interpretation zu den seltensten und reinsten Kunstgenüssen zu zählen ist. Der Vortrag dieses herrlichen Werkes durch Hrn. und Frau v. Milde ist in der That so vollendet, daß man ohne weiteres behaupten kann, es sei durch sie aufs neue geschaffen werden. Ueber das Werk selbst hat Liszt in d. Bl. schon vor Jahren so begeisterungsvoll sich ausgesprochen, daß wir einfach darauf hinweisen und uns für jetzt begnügen können, den durchschlagenden, in mehrfachem Hervorruf sich kundgebenden Erfolg zu constatiren, welchen das Duett erntete und wol auch ernten mußte.

Die bewundernswerthe Höhe, welche das Clavierspiel in unserer Zeit behauptet, zu zeigen und somit die ersten Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität durch Vorführung einiger ihrer Werke zu charakterisiren, war die Aufgabe, deren glänzende Lösung H. v. Bülow übernommen hatte. Und sicher konnte sie auch keinen würdigeren Händen als den seinigen anvertraut werden, da H. v. Bülow nicht weniger als alles in sich vereinigt, was die gesteigerte Kunstentwicklung der Gegenwart nur immer fordern kann: die vollendetste, alles besiegende Technik; das eingehendste Verständniß in Geist und Styl der verschiedensten, weit auseinander liegenden Kunstgenre und historischen Kunstrichtungen; eminente musikalische, selbstschöpferische Kraft und Freiheit, welche die treuste Reproduction bis zur neuen Production zu erheben vermag. H. v. Bülow hatte von Chopin ein Notturno (Des dur, Op. 27), von Liszt die große

ungarische Rhapsodie Nr. 2 (Cis moll) gewählt, welche er im Eingang mit einer zweiten Rhapsodie (Nr. 12) auf geistvolle Weise improvisirend verband. Durch diese Werke waren die Clavierheroen unserer Zeit so prägnant als möglich charakterisirt — Chopin's sehnsüchtig träumerische, fast weiblich zarte und graziöse Seelenstimmungen vereinigten sich mit Liszt's genial dahinstürmendem, siegreich alles vor sich niederwerfendem Titanengeiste zu einem Gesammtbilde, dessen Innenkopf zugleich in die Vergangenheit und Zukunft blickte. Ein wahrer Beifallssturm dankte dem zum Meister erhobenen Schüler und Freunde Liszt's für seine unübertrefflichen Leistungen. Bei wiederholtem Hervorruf verlangte das begeisterte Publicum ein Da capo, dem leider nicht entsprochen wurde, obgleich H. v. Bülow durch seine an den Rakoczy-Marsch anknüpfenden Schlußaccorde die Hoffnung auf ein „Fortsetzung folgt" selbst erst in uns erregt hatte.

Das seit Franz Schubert sich mächtig entfaltende, namentlich durch Schumann weiter entwickelte und durch Robert Franz zu seiner jetzigen Vollendung erhobene deutsche Lied vertrat Hr. v. Milde in seiner echt künstlerischen, durchaus noblen und makellosen Vortragsweise auf die würdigste Weise. Er hatte zwei charakteristische (von H. v. Bronsart wiederum ausgezeichnet begleitete) Lieder von Franz: „Willkommen mein Wald" und „Gewitternacht" gewählt, welche, einen schönen poetischen Gegensatz bildend, beide als Muster in ihrem Genre gelten können; namentlich das zweite, welches nicht minder dichterisch als musikalisch bedeutsame Züge enthält, wurde mit großer Wärme aufgenommen. Der vortreffliche Sänger wurde verdientermaßen gerufen; der anwesende Componist war sicher nicht weniger erfreut durch eine so geist- und verständnißvolle Interpretation seiner Schöpfungen, als das Publicum.

Jetzt trat Liszt wieder zum Dirigentenpult, um seinen „Tasso" zu beginnen — zwar eine seiner ältesten symphonischen Dichtungen (sie wurde bereits vor zehn Jahren, beim Goethe-Jubiläum 1849, in Weimar aufgeführt), aber für Leipzig ebenso wie ja fast sämmtliche Nummern des Programms neu. Zur Einführung in das nähere Verständniß der durch Liszt erst geschaffenen neuesten Richtung der Instrumentalmusik, wie er sie in den zwölf symphonischen Dichtungen ebenso mannigfaltig als großartig entwickelte — dürfte nächst den „Préludes" wol keine bessere sich eignen, als „Tasso". Sie vereinigt alle die glänzenden Vorzüge dieser genialen Schöpfungen in einem, in monumentalen Umrissen kühn entworfenen und mit italienischer Farbengluth und Pracht blendend ausgeführten, die edelste Poesie athmenden Tongemälde. Sie bietet zugleich in durchaus klarer und einheitlicher formeller Gestaltung ein Musterbeispiel für die kunstvolle thematische Arbeit, welche Liszt's symphonischen Dichtungen so ganz eigenthümlich ist. Ein weiteres über dieses Werk — dessen Verständniß durch das dem Concertprogramm beigefügte „Vorwort des Componisten" wesentlich gefördert wird — im zweiten Artikel. Hier sei nur erwähnt, daß — nach dem einstimmigen Urtheil aller Verehrer Liszt's, selbst derer, welchen der „Tasso" durch zahlreiche Aufführungen auf das genaueste bekannt war — noch niemals eine Aufführung dieses Werkes in solcher Vollendung und von solcher Wärme und Begeisterung getragen, stattgefunden haben dürfte. Sämmtliche Intentionen, bis auf die feinsten Züge, sind uns noch niemals in so vollständiger Klarheit, aber richtiger in solcher Verklärung erschienen, als an diesem Abend, wo das vortreffliche Orchester im schönsten Wetteifer mit dem leitenden Componisten das Höchste leistete, was die instrumentale Kunst vermag. Die Empfindungen des entzückten Publicums machten sich auch nach dem pompösen (den gekrönten Dichter nicht minder, als den genialen Componisten selbst verherrlichenden) Schluß in einem wahrhaften Sturm der Begeisterung Luft. Liszt wurde viermal gerufen, Blumen wurden ihm von allen Seiten zugeworfen, und am liebsten hätte man den ganzen „Tasso" zur Wiederholung begehrt, wenn das Verlangen eine nicht gar zu ungenügsame Forderung an die ausführenden Kräfte gewesen wäre.

So endete dieser an Kunstgenüssen fast überreiche, uns und wol allen unvergeßliche Abend, welcher die glänzendste Eröffnung der Tonkünstler-Versammlung bildete, die man überhaupt wünschen und hoffen konnte. Es war ein thatsächlicher, ganz unzweifelhafter Sieg des künstlerischen Fortschrittes, der gar manchen noch Unklaren und Zweifelhaften bekehrt, und von traditionell gehegten Vorurtheilen gegen eine Richtung geheilt hat, die er bis dahin an der Quelle normal geleiteter Aufführungen nicht kennen lernen konnte. Sämmtlichen Mitwirkenden — sowol den ausgezeichneten Solisten, als der nicht minder ausgezeichneten Capelle, mit ihren Concert-M.M. David und Dreyschock an der Spitze — sei für ihre künstlerischen Leistungen im Namen aller noch besonderer Dank gebracht.

Der erste Tag war aber mit dem Concert noch nicht beschlossen. Die Festtheilnehmer versammelten sich nach demselben in neu ausgebauten und decorirten Schützenhause, dessen große und elegante Räume während der Festtage sowol zum geselligen Vereinigungspuncte, als auch zum Versammlungsort der Tonkünstler bei ihren Verhandlungen 2c. bestimmt waren. Am ersten Abend dürften nur Wenige gefehlt haben — der sehr geräumige Parterresaal war fast überfüllt, und von Tisch zu Tisch wandelnd konnte man jetzt zum erstenmale übersehen, wie viele Gäste von nah und fern gekommen waren. Das Zweckmäßige der getroffenen Einrichtung, einen gemeinsamen Centralpunct zu wählen, wo die Theilnehmer sich persönlich kennen lernen und jederzeit

wiederfinden konnten, erwies sich schon in den ersten Stunden des Beisammenseins. Man erfuhr schnell und sicher, wer zur Versammlung gekommen war; man machte viele neue Bekanntschaften (welche die Mitglieder durch gegenseitige Vorstellung möglichst vielseitig zu vermitteln suchten), erneuerte alte, und fand auf ungezwungene Weise Gelegenheit, mit allen zu verkehren. Bis nach Mitternacht blieb der größte Theil der Gesellschaft vereinigt, und trennte sich dann nur auf wenige Stunden, um am nächsten Morgen in denselben Räumen sich wieder zu finden.

Der zweite Festtag war ein Feiertag (Himmelfahrt). Dieser Umstand hatte in der ursprünglicher Disposition des allgemeinen Programms einige Aenderungen nothwendig gemacht. Anfangs war bestimmt, daß am 2. Juni früh die mündlichen Vorträge, welche den Kern der eigentlichen Tonkünstler-Versammlung bilden, beginnen sollten. Am Himmelfahrtsfeste waren aber derartige Zusammenkünfte wegen des Gottesdienstes nicht zulässig; folglich mußten die mündlichen Vorträge (wie sich später zeigte, zum Nachtheil ihrer Ausdehnung) auf die folgenden zwei Tage nothgedrungen vertheilt werden. Um jedoch den Vormittag entsprechend auszufüllen, war eine musikalische Matinée im oberen Saale des Schützenhauses arrangirt worden, welche keine öffentliche, sondern nur eine für die Theilnehmer und deren Gäste, ohne Zutritt des größeren Publicums bestimmte war. Eintrittskarten hierzu wurden unentgeltlich an alle vertheilt, welche in irgend einer Weise — sei es als Tonkünstler oder deren eingeführte Gäste, sei es als ausübende Musiker bei den Concertaufführungen, oder als Mitglieder der Gesangvereine ꝛc. — bei der Versammlung betheiligt waren. Die Anzahl der auf diese Weise ausgegebenen Billets betrug über 700.

Der leitende Gedanke bei Entwerfung des Programms dieser „musikalischen Vorträge" war: theils solchen namhaften Künstlern, welchen in den im voraus bestimmten Concerten keine Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten mehr geboten werden konnte, geeignete Veranlassung dazu zu verschaffen; theils neue Manuscriptwerke einem competenten Zuhörerkreise bekannt zu machen. Bei größerer Ausdehnung der Versammlungstage hätte, in Anbetracht des in erfreulichster Fülle zur Auswahl vorliegenden Kunstmaterials, noch manches interessante Werk auf diese Weise zur ersten Aufführung gelangen können; bei der beschränkten Zeit einer kurzen Matinée mußte man sich aber auf das Nothwendigste beschränken, und suchte in der Anordnung des Programmes namentlich auf Mannigfaltigkeit der Genre möglichste Rücksicht zu nehmen.

Den Anfang machten zwei Sätze (2 und 3) aus einem Manuscript-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von O. Bach, einem jungen Wiener Componisten (Bruder des Ministers). Das Werk ist unseres Wissens schon in Wien mit Beifall aufgeführt worden; es hatte sich hier gleichfalls einer günstigen Aufnahme zu erfreuen. Ist auch die Erfindung nicht bedeutend oder sonderlich neu zu nennen (Mendelssohn's und Schumann's Vorbilder sind hierbei nicht zu verkennen), so bekundet das Werk doch eine solide musikalische Bildung und ein ernstes Kunststreben; in der formellen Gestaltung sogar eine entschiedene Fortschrittstendenz, in anerkennenswerthem Ringen nach Selbständigkeit in der Form. In jedem Theil des Trios behandelt der Componist zwei Antithesen durch contrastirende Verknüpfung eines Scherzomittelsatzes mit dem Andante, eines Fugato mit dem eigentlichen Scherzo. Diese an sich durchaus gerechtfertigte und durch treffliche Vorgänger bereits bewährte Neuerung wird im vorliegenden Falle aber dadurch beeinträchtigt, daß der musikalische Gegensatz, durch Aufeinanderfolge zweier Scherzi, in seiner ästhetischen Wirkung nothwendig abgeschwächt werden muß. Eine Folge davon war, daß der erste (übrigens auch offenbar bedeutendere) Satz mehr und allgemeiner ansprach, als der zweite. — Die Ausführung des Trios durch die HH. Alfred Jaell, Concert-M. David und Fr. Grützmacher war selbstverständlich eine in jeder Beziehung vortreffliche; der anwesende Componist mußte durch so feine, wirksame Interpretation, welche seinem Werke eine günstige Aufnahme sicherte, dankbar und freudig bewegt werden.

In den nun folgenden Liedervorträgen („Bächlein laß dein Rauschen sein" aus den Müllerliedern von Schubert und „Löse Himmel meine Seele", Manuscriptlied von Lassen, denen sich später noch Liszt's „Loreley" anschloß) machte die Tonkünstler-Versammlung zum erstenmale die Bekanntschaft einer Sängerin, welche wir in Weimar schon seit Jahren als ausgezeichnete deutsche Liedersängerin kennen und schätzen. Frl. Emilie Genast besitzt weder ein besonders umfangreiches, noch besonders starkes Organ — ihre Vorzüge als Sängerin liegen also nicht im Material, sondern in der künstlerischen Art von dessen Handhabung. Ihre Gesangsmethode läßt sie ihre Mittel (reiner Mezzosopran) mit vollkommener Leichtigkeit beherrschen; echt musikalische Begabung läßt sie dieselben auf das wirksamste und würdigste verwenden; feine Empfindung, sinniges Verständniß und künstlerische Auffassung verleihen ihrer Vortragsweise jene poetische Weihe, welche uns stets sympathisch ergreift und dem deutschen Liede vor allem nöthig ist, wenn es zur vollen Entfaltung seiner reichen Schönheiten gelangen soll. In richtiger Erfassung ihrer Aufgabe hat sich Frl. Genast denn auch vorzugsweise dem Liedersach zugewendet und zeichnet sich hier, neben anderem, noch besonders durch das mit äußerstem Geschmack gewählte Repertoire aus, welches nur das Beste in sorgfältigster Auswahl bietet, und niemals Concessionen an den Modegeschmack oder

die Launen des Publicums macht. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz, und in neuerer Zeit Raff, Lassen und Liszt sind die Componisten, welchen sie vorzugsweise ihre Sympathien gewidmet, und namentlich von den drei letzteren viele Lieder überhaupt zuerst in den Concertsälen verbreitet hat. — Auch in Leipzig (wie vergangenen Winter in Berlin) sang sie die Lieder von Lassen und Liszt zum erstenmale und errang mit sämmtlichen Vorträgen, vor allen aber mit Liszt's „Loreley", den entschiedensten Triumph. Ueber Liszt und Lassen als Liedercomponisten sei uns später ein gesondertes Wort gestattet, für jetzt genüge es, deren Erfolg im gegenwärtigen Falle zu constatiren. Der accompagnirende Componist wurde mit der Sängerin nach dem ersten Liede gerufen; Liszt's „Loreley" erregte allgemeinen Enthusiasmus und wurde stürmisch Da capo verlangt, welchem Wunsche Frl. Genast auch in liebenswürdiger Weise entsprach. Wiederholter Hervorruf dankte ihr dafür. Frl. Genast hat sich durch ihr erstes Auftreten in Leipzig so vortrefflich beim Publicum accreditirt, daß wir gewiß sind, sie hier nicht zum letztenmale gehört zu haben.

Franz Berwald — dessen Duo für Pianoforte und Violoncell auf die zwei ersten Lieder folgte und von Frl. Thegerström aus Stockholm (Nichte des Componisten) und Hrn. Fr. Grützmacher sehr wirksam und verständnißvoll zur Geltung gebracht wurde — war gleichfalls ein für Leipzig neuer Componist. Der Verleger Schuberth in Hamburg hat das Verdienst, die Werke dieses originellen, lange in der Verborgenheit lebenden Componisten, durch den Druck bekannt gemacht zu haben; die „Neue Zeitschrift" war die erste, welche in eingehender Würdigung sie beim musikalischen Publicum einführte. Das Duo ist eines der zuletzt erschienenen Werke Berwald's, nicht gerade sein bedeutendstes oder dankbarstes, aber dennoch völlig geeignet, mit den Eigenthümlichkeiten des Componisten bekannt zu machen. Diese sind: Selbständigkeit der Form wie des Inhaltes, ganz eigenartige melodische und harmonische Erfindung, bei durchweg ernster und gediegener musikalischer Richtung — kurz eine von poetischem Hauch durchdrungene Originalität, welche uns in ihm unbedingt den begabtesten und eigenthümlichsten Componisten erkennen läßt, den uns bis jetzt der scandinavische Norden gesandt hat. Um ihn völlig kennen und schätzen zu lernen, muß man mehrere seiner Werke studiren, da der Componist keineswegs eine „Alltagspopularität" zu erstreben beabsichtigt, im Gegentheil „die Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen" (folglich auch das Publicum, das nur mit den Ohren, aber ohne Kopf und Herz zuhört) gebeten hat „ihn gefälligst zu ignoriren." Wir verweisen deßhalb auf Berwald's bereits erschienene Werke, seine Trios und Quintette, sowie auf die hierüber erst kürzlich in d. Bl. (Nr. 17—19 d. Bds.) erschienene Besprechung.

Den Genre der modernen Salonmusik in ihrer größten virtuosen Entwickelung vertrat Herr Hofpianist Alfred Jaell durch den brillanten Vortrag einer von ihm selbst componirten, nicht minder brillanten Phantasie über Motive aus der neuesten Oper des Herzogs von Gotha, „Diana von Solange" (die, beiläufig bemerkt, erst vor wenig Wochen componirt, am Tage dieses ihres ersten Concertvortrags auch im Musikalienhandel erschien). Das Stück gehört zu den besseren seines Genres, es bietet alles, was man von ihm gerechterweise verlangen kann: Gelegenheit zur Entfaltung der Virtuosität in elegantes, wirksamer, und in einzelnen Zügen und Passagen sogar sehr seiner Behandlung der modernen freien „Phantasie", welche die frühere Form der „Concertvariationen" fast vollständig verdrängt hat. Jaell's gleichsam spielende Ueberwindung der großen technischen Schwierigkeiten derartiger Bravourstücke ist eine allgemein und rühmlich anerkannte; er errang auch in dieser Matinée die ihm unbestreitbar zukommende, lebhafteste Anerkennung seiner eminenten Virtuosität.

Den Schluß des Concerts bildete das bekannte und beliebte Duo für zwei Pianoforte „Hommage à Händel" von Moscheles, von dem würdigen Componisten und Hrn. Jaell in vollendeter Ausführung zur schönsten Wirkung erhoben. Wahrhaft erfreulich war es, den greisen Meister, — der seine mit reichen Lorbeeren gekrönte Virtuosenlaufbahn nur noch in seltenen Ausnahmen betritt, — unter den jugendlichen Kräften dieser Matinée jugendlich kräftig auftreten und im künstlerischen Wetteifer mit ihnen vereint wirken zu sehen. Das Publicum empfing den berühmten Künstler mit großer Wärme und rief ihn, nebst seinem tüchtigen Partner, nach Schluß des Vortrags stürmisch hervor. Ueber die Vorzüge des längst anerkannten Werkes bedarf es keiner neuen Auseinandersetzung. Nur auf den interessanten Umstand sei hier noch hingewiesen, daß „Hommage à Händel" das erste Werk war, welches Moscheles bei seinem (am 9. October 1835 stattfindenden) Concert, das unmittelbar nach Mendelssohn's Uebernahme der Direction der Gewandhausconcerte gegeben wurde, mit Mendelssohn vereint in Leipzig spielte. Schumann schrieb damals darüber:*) „Die Composition, dem Andenken Händel's gewidmet, halten wir für eine der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Zu großer Begeisterung brauste das Publicum nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend" —

Wir standen also hier aufs neue vor einer schönen, einen bedeutsamen Abschnitt in Leipzigs Musikgeschichte

*) „Neue Zeitschrift für Musik", 1835, Band 3. Nr. 33. — Schumann's „Gesammelte Schriften", Band 1. Pag. 188.

bezeichnenden historischen Erinnerung, welche sich der, bei Aufführung von Mendelsohn's Ouverture im Theaterconcert des vorigen Tages, würdig anreihte. Vergangenheit und Gegenwart reichten sich die Hände, und mit dem Ernst der Erinnerung verband sich die Freude des gegenwärtigen Genusses.

Eine hauptsächliche und wichtige Aufgabe der veranstalteten musikalischen Aufführungen war es, daß sie in ihrer Gesammtheit ein Programm bildeten, in welchem charakteristische Werke aus allen Hauptgebieten der modernen Tonkunst vertreten waren. Dem Instrumentalen und Vocalen, der dramatischen, Kirchen-, Concert-, Kammer- und Hausmusik suchte man möglichst gleiche Berücksichtigung zu Theil werden zu lassen, soweit dies innerhalb der kurz zugemessenen Zeit von vier Tagen überhaupt zu erreichen war. Als weiterer maßgebender Gesichtspunct mußte daher festgehalten werden, das weniger Bekannte und selten Aufgeführte in den Vordergrund zu stellen, während Werke, die schon einer allgemeinen Verbreitung sich zu erfreuen hatten, füglich übergangen werden konnten. Aus diesem Grunde wurde z. B. keine der jetzt allenthalben gehörten Wagner'schen Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Stadttheater zur Aufführung gebracht, sondern die wenig bekannte Schumann'sche „Genovefa"; aus demselben Grunde wurden in den Concerten selten gehörte Werke, namentlich Manuscripte bevorzugt, dagegen allgemein verbreitete Symphonien ꝛc. vermieden. Denselben Eintheilungsgrund also, welchem man die Werke der Gegenwart unterordnete, durfte man für die Resultate vergangener Perioden in um so strengerer Consequenz aufrecht erhalten, als diese ja noch weit allgemeiner bekannt sind, als jene. Bei einem Musikfest, welchem die doppelte Zeit vergönnt gewesen wäre, hätte zwar eine historische Gesammtübersicht, in möglichst completer und chronologischer Folge, mit den vorhandenen ausgezeichneten Kräften leicht durchgeführt werden können, — obgleich sie auf anderen Musikfesten noch nie versucht worden ist, — unsere Aufgabe konnte aber unter den obwaltenden Umständen zunächst nur die sein, das nachzuholen, was Andere bisher versäumt hatten. Daß wir hierbei auch der Vergangenheit so gerecht als möglich zu werden suchten, bewies die Aufnahme der Bach'schen hohen Messe in das Programm der Kirchenmusik; des Bach'schen italienischen Concerts und der Tartini'schen Teufels-Sonate in das der Kammermusik.

Fast kein Musikfest wird veranstaltet, in welchem nicht ein Händel'sches Oratorium das classische Paradepferd bildete. Auf welchen Musikfesten ist aber schon die Bach'sche H moll-Messe aufgeführt worden? — Dieses Meisterwerk ist gleichsam als Fundament der ganzen neueren, durch $1^1/_2$ Jahrhunderte weiter entwickelten Musik, somit als Anfangspunct unseres modernen künstlerischen Bewußtseins zu betrachten. Alle Mittelglieder der Kirchenmusik nothgedrungen überspringend, wurde hieran als zweiter, die unmittelbare Gegenwart bezeichnender Endpunct, das künstlerische Resultat der neuesten musikalischen Reformbestrebungen, die Liszt'sche Festmesse angereiht. Zwischen beiden liegt außerordentlich Vieles und Großes, aber die Grenzpuncte der ganzen, Vergangenheit und Gegenwart der musikalischen Kunst unserer Zeit umfassenden Entwickelung, konnten nicht prägnanter, als durch diese beiden Messen bezeichnet werden.

Die Aufführung der „Graner Festmesse" von Liszt fand zuerst statt; sie hatte am Nachmittag des 2. Juni gegen 3000 Zuhörer in den weiten Hallen der Thomaskirche versammelt. Liszt dirigirte natürlich selbst; die Soli waren Frau v. Milde (Sopran), Frl. Clara Hinkel (Alt), Hrn. Kammersänger Weixlstorfer aus Meiningen (Tenor), Hrn. v. Milde (Baß) übertragen, und somit in den besten Händen. Der gegen 250 Stimmen starke Chor, wurde von den Mitgliedern mehrerer Leipziger Gesangvereine gebildet, welche sich mit dem Riedel'schen Verein verbunden hatten, wie denn auch Musik-Dir. Riedel sämmtliche Chorproben zur Messe mit bewährter Meisterschaft geleitet hatte. Das Orchester war das des Gewandhauses, seine Concertmeister David und Dreyschock an der Spitze; die Harfenpartie hatte Frau Pohl aus Weimar, die Orgelpartie Hr. Chr. Fink übernommen; Hr. v. Dommer registrirte mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit und bekannter Umsicht. — Die Aufführung war — (abgerechnet einige Schwankungen, welche durch die unbequeme Aufstellung so großer Massen auf dem hierfür ungünstig gebauten Orgelchor der Thomaskirche verursacht wurden) — im Ganzen eine vortreffliche. Hrn. und Frau v. Milde's edle Kunstleistungen sind bekannt; auch Frl. Hinkel mit ihrer schönen Altstimme ist eine bei Leipziger Aufführungen schon wiederholt bewährte, stets willkommene musikalische Erscheinung; neu war das Auftreten Hrn. Weixlstorfer's, dessen künstlerisch durchgebildeter lyrischer Tenor, verbunden mit nobler Auffassung und echt musikalischem, eingehendem Verständniß, die günstigste Wirkung erzielte. Die Chöre waren meisterhaft einstudirt, von ebenso großer Kraftentwickelung als Feinheit der Nuancirung; das Gewandhausorchester bewährte seinen alten Künstlerruhm, und die Orgel war von außerordentlicher, imposanter Wirkung.

Ueber Liszt's großartiges Werk mit nur wenig Worten aburtheilen zu wollen, wäre ebenso unangemessen als anmaßend. Wenn irgend eine der bei dem Feste gehörten Schöpfungen, so verlangt diese vor allem die eingehendste Besprechung, weil wir hier auf durchaus neuem Kunstgebiete stehen, und zum richtigen Verständniß gründlicherer Auseinandersetzungen bedürfen, als jetzt z. B. schon zu dem der „symphonischen Dich-

tungen", zumal über letztere bereits sehr viel, über erstere aber (mit Ausnahme der Zellner'schen Brochure*) und einiger eingehenden Artikel in österreichischen Journalen) verhältnißmäßig, auch in diesen Blättern, noch sehr wenig geschrieben worden ist. Es wird daher unsere nächste Aufgabe sein, hier das Versäumte in einem besonderen Artikel nachzuholen. Um aber kurz den Gesammteindruck zu bezeichnen, den das Werk auf uns gemacht hat, so können wir denselben nicht anders als großartig, wahrhaft erschütternd, in den Hauptmomenten sogar überwältigend bezeichnen. Das Kyrie, Gloria und Credo thürmen in stetiger Steigerung sich himmelan, wie ein gewaltiger Riesendom, dessen das Allerheiligste überwölbende Kuppel das Credo, der kirchliche wie künstlerische Höhepunct des Ganzen, bildet. Sanctus und Benedictus verschlingen sich hierauf zu einem schönen, verklärenden, dreitheiligen Ganzen, und das Agnus Dei giebt gleichsam eine Recapitulation der Messe nach ihren religiösen Grundzügen und den damit in innigsten Zusammenhang stehenden, durch die ganze Anlage streng festgehaltenen und symbolisch durchgeführten musikalischen Hauptmotiven. Den durchaus neuen Sitzt der Messe darf man als einen kirchlich-dramatischen bezeichnen, für den man nur in Beethoven's Missa solennis (auch die Liszt'sche Messe beginnt und schließt in D dur) ein annäherndes Vorbild finden könnte, welcher der Hauptsache nach aber auf völlig neuen und selbständigen Voraussetzungen beruht. Ein so genauer und consequenter Anschluß des musikalischen Ausdrucks an die inhaltsschweren Worte des Messtextes und deren kirchliche Symbolik ist im Kirchenstyl bis jetzt nirgends vorhanden.. Hiermit vereint die andächtige Gluth, die schwärmerische Innigkeit des Ausdrucks, die südliche Pracht des Colorits, die echt katholische Gewalt des die heilige Messe verherrlichenden Glaubens, giebt ein Gesammtbild, dessen gewaltigem Eindruck selbst der Widerstrebendste und Ungläubigste sich nicht zu entziehen vermag.

Die reichen musikalischen Genüsse des zweiten Festtages waren hiermit beschlossen. Eine zweite gesellige Zusammenkunft, diesmal officiellerer Art, reihte sich Abends 8 Uhr an. Im schön decorirten oberen Saale des Schützenhauses war ein solennes Festmahl veranstaltet, zu welchem die Betheiligung so zahlreich, daß über 400 Unterzeichnungen dazu stattgefunden hatten. Fremde und Einheimische, Tonkünstler und Gäste, Herren und Damen mischten sich in bunter Reihe; eine festlich heitre, ungezwungene Stimmung, eine durch Nichts getrübte Eintracht, herrschte von Anfang bis zum Ende — sie wurde, beiläufig bemerkt, auch durch ein treffliches Souper und durch sehr guten Wein (zwei, bei einem Festessen sehr wesentliche Factoren!) lebendig unterhalten. Für die zu erwartenden Toaste war eine besondere Tribune errichtet, die denn auch zahlreich besetzt wurde, nachdem Dr. Brendel durch einen längeren Toast auf Se. Majestät den König den officiellen Anfang gemacht hatte. — Dr. Ambros aus Prag folgte mit einer Rede auf Liszt, Dr. Reclam aus Leipzig bewillkommnete die fremden Künstler und Gäste; er wünschte der jungen Tonkünstler-Versammlung dasselbe fröhliche Gedeihen, dessen die Versammlung der Naturforschung und Aerzte in ihrem Wanderverein sich schon seit langem erfreute. Kammermusikus Rühlmann aus Dresden ließ die Gründer und Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" leben; Musik-Dir. Langer aus Leipzig brachte ein Hoch auf die mitwirkenden Leipziger Künstler, auf das Orchester und dessen Führer; Dr. Schwarz aus Berlin folgt mit einem Toast auf den Fortschritt, Musik-Dir. Raabe aus Lenzburg (in der Schweiz) auf die Festunternehmer, und Dr. Mielke aus Leipzig fügte zwei Trinksprüche hinzu, deren erster den Verdiensten des Musik-Dir. Riedel und seines Gesangvereins, der zweite, humoristische, den Frauen und vor allen den anwesenden Damen galt.

Mitternacht war vorüber, als der größere Theil der Gesellschaft sich erhob; ein kleinerer, tapferer blieb noch länger vereint. So endete der zweite Tag des Festes nicht minder befriedigend und erhebend, als der erste.

Der dritte Tag, Freitag den 3. Juni, war den wissenschaftlichen und berathenden Zwecken der engeren, eigentlichen Tonkünstler-Versammlung fast ausschließlich gewidmet. Auf dem Programm waren für den Vormittag vier zu haltende mündliche Vorträge angezeigt, während der Nachmittag drei angemeldete Anträge zur Berathung bestimmte; jedoch mit dem Vorbehalt, bei eintretendem Zeitmangel nöthigenfalls noch während der Verhandlungen geeignete Aenderungen im Programm vorzunehmen. Diese Rücksichtnahme erwies sich sofort als völlig gerechtfertigt. Die Mitglieder versammelten sich zunächst später, als im Programm bestimmt war (eine sehr erklärliche Folge des erst in den Morgenstunden beendeten Festmahles); anstatt um 9 Uhr konnte mithin erst gegen 10 Uhr begonnen werden. Ferner nahmen die einzelnen Vorträge, mit den erforderlichen Pausen, mehr Zeit in Anspruch, als anfänglich berechnet war, so daß im Laufe des Vormittags nur zwei Vorträge gehalten werden konnten.

Dr. Franz Brendel eröffnete die Versammlung mit seiner Rede „Zur Anbahnung einer Verständigung", die unter den lebhaftesten Acclamationen der Zuhörer und zahlreichen Verscherungen völliger Uebereinstimmung und Sympathie beendet wurde. Hierauf las Musik-Dir. Weitzmann aus Berlin eine ebenso gründliche und ge-

*) „Ueber Franz Liszt's Graner Festmesse", von L. A. Zellner. (Wien, 1856. F. Mayr u. Comp.)

317

lehrte, als interessante und belehrende Abhandlung über „Die Geschichte der Harmonie in ihren Hauptmomenten", ein in seiner Gesammtheit bis jetzt noch nirgends behandeltes, höchst wichtiges Thema, welches gleichfalls des allgemeinsten Beifalls der zahlreichen Anwesenden sich zu erfreuen hatte. Wir können einen ausführlicheren Bericht über den Inhalt sowol dieser beiden, als der später gehaltenen Vorträge hier füglich um so eher übergehen, als dafür Sorge getragen wurde, sämmtliche Abhandlungen durch den Druck (theils in d. Bl., theils anderwärts) zu veröffentlichen. Brendel's Vortrag ist bereits in Nr. 24 mitgetheilt worden; Weitzmann's Abhandlung wird den 51. Band der „Neuen Zeitschrift" würdig beginnen. — Da Dr. Adolf Kullak aus Berlin, welcher einen kürzeren Vortrag „Ueber musikalische Aesthetik" angekündigt hatte, wegen Krankheit leider nicht hatte erscheinen können, wurde hierauf die Vormittagssitzung 12½ Uhr geschlossen.

Nachmittags 3 Uhr eröffnete Dr. A. W. Ambros aus Prag die Versammlung mit einem geistvollen und höchst anregenden Vortrag über „Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte." Auch wegen des näheren Inhaltes dieser die lebhafteste Anerkennung findenden, sehr dankenswerthen Arbeit können wir unsere Leser auf deren demnächst erfolgende Veröffentlichung verweisen.

Die Vorlesungen des heutigen Tages waren hiermit beschlossen, und man konnte gegen 4 Uhr zum zweiten Theil der Verhandlungen, den mündlichen Besprechungen über gestellte Anträge übergehen. Zur Handhabung einer geregelten Geschäftsordnung und Leitung der Debatten erschien die Wahl eines Vorstehenden und Stellvertreters, sowie die Ernennung von Protocollanten wünschenswerth.

Diesen Wahlactus hatte man (dem Programm entsprechend) sofort bei Beginn der Nachmittagssitzung vorgenommen. Der Red. d. Bl. und der Vers. des gegenwärtigen Referats wurden mit absoluter Stimmenmehrheit, jener zum Vorsitzenden, dieser zum Stellvertreter ernannt. Sie nahmen, für das hierdurch ausgesprochene Vertrauen dankend, beide die Wahl an, und ersuchten die HH. Dr. Ambros und Dr. Merkel um gefällige Uebernahme des Secretariats.

Auf der Tagesordnung stand zunächst der Antrag von Musik-Dir. Louis Köhler aus Königsberg, betreffend: „Die Bildung eines deutschen Musikvereins aus der Vereinigung aller Parteien, zum Zwecke, das Wohl der Musikverhältnisse und der Musiker thatkräftig zu befördern." — Diese umfangreiche, in Haupt- und Nebenanträge getheilte, und in einzelne Paragraphen formulirte Motion war durch besondern Abdruck im „Allgemeinen Programm" den Mitgliedern schon im Voraus bekannt gemacht worden, da sie voraussichtlich bestimmt war, den eigentlichen Kern der Verhandlungen zu bilden. Louis Köhler verlas seinen Antrag noch einmal von der Rednerbühne, und fügte mündliche Erläuterungen und Motivirungen bei. — Hierauf nahm Dr. Liszt das Wort, und entwickelte in einer längeren, freien Rede die Wichtigkeit des gesammten Antrags, — mit besonderem Hinblick auf den hierdurch zu begründenden Unterstützungsverein für Musiker, nach Art der „Perseverantia", — sowie die Nothwendigkeit, von Worten sofort zur That zu schreiten, indem er Köhler's Antrag vollständig zu dem seinigen machte.*) — Dr. Reclam aus Leipzig erweiterte den Antrag noch durch die Vorschläge aus dem Verein einen Wanderverein zu bilden, und ein Comité zur Berathung von Statuten zu wählen, welche der nächsten Versammlung vorzulegen seien, als deren Ort er Prag bezeichnete. — Dr. Schwarz aus Berlin sprach sich über die Nothwendigkeit aus, daß die gegenwärtige Versammlung sich sofort als Verein constituire; und nachdem die betreffenden Anträge durch Musik-Dir. Raabe aus Lenzburg in der Schweiz und Dr. Bach aus Wien weitere Unterstützung gefunden hatten, forderte der Vorsitzende die Anwesenden auf, zunächst ihre Zustimmung zum Hauptantrag in allgemeinster Fassung (Bildung eines Vereines und Wiederholung der Versammlung) durch Aufstehen zu erkennen zu geben, worauf die Versammlung einstimmig sich erhob. — Dr. Schwarz beantragte, nunmehr eine Liste anzulegen, auf welcher sämmtliche Mitglieder, die zur Constituirung dieses Vereines sich verbänden, auch sogleich durch Namensunterschrift als Mitglieder dieses Vereines sich bekennen sollten. — Dieser Antrag wurde sofort zum Beschluß erhoben, zwei Listen wurden ausgelegt, auf welchen sich der größte Theil der Anwesenden sogleich unterzeichnete, während die Uebrigen — welche den Verhandlungen entweder nicht von Anfang an gefolgt, oder bei Abfassung der Listen nicht mehr zugegen waren — ihre Einzeichnungen am nächsten Tage fortsetzten.

Nach diesem wichtigen Act, welcher nach praktischer Seite hin als eines der folgereichsten und erfreulichsten Resultate der Tonkünstler-Versammlung zu betrachten ist, wurde die Versammlung gegen 5½ Uhr geschlossen, indem man die Fortsetzung der Berathungen auf den folgenden Tag verlegte.

(Ende des ersten Artikels.)

*) Den speciellen Inhalt der Reden und Verhandlungen, wie er sich aus den Protocollen ergiebt, konnten wir wegen zu großer Ausdehnung an dieser Stelle noch nicht mittheilen. Wir werden jedoch die Protocolle, sowie den Köhler'schen Antrag ꝛc. in einer besonderen, demnächst erscheinenden Brochure veröffentlichen.

Aus Prag.

(Schluß.)

Für heuer fiel die Wahl der zur Mitwirkung beigezogenen Notabilitäten auf unseren Landsmann, den Pianisten Alexander Dreyschock und auf Servais,

den ersten Repräsentanten des modernen Virtuosenthums auf dem Violoncell. Dreyschock, eben von einer erfolgreichen Kunstreise zurückgekehrt, spielte Beethoven's Es dur-Concert und einen Triumphmarsch eigener Composition, beide mit Orchesterbegleitung. Seine bis zur größten Vollendung gebrachte Technik, die ihm eigene Beherrschung aller Nuancen des bis zum Feinsten und Massenhaftesten berechneten Vortrages, sind bei Ihnen ebenso, wie überall, zu bekannt, als daß es nöthig wäre, dem über ihn bereits allerwärts gefällten Urtheile ein neues beizusetzen und auch über seinen hiesigen Erfolg einen neuen Bericht beizufügen. — Man mag gegen Servais noch so emsig mit und ohne Grund eifern, wie es im Winter in Wien geschah; er ist einer der bedeutensten, wo nicht der bedeutendste Violoncellist der Neuzeit, als Virtuose eine in seiner Art einzige Erscheinung. Bei ihm ist die technische Seite des Spieles eben auch bis zur höchsten Vollendung emporgegipfelt. In den Mysterien des Virtuosenthums überall zuhause, ja einige akustische als Monopolist beherrschend, verblüffen seine mit größter Sicherheit und Abrundung gebrachten Kunststücke auf dem schwierigen Instrumente das große Publicum und überraschen den Kenner. Nicht aber dieses allein wäre imstande, zündend zu wirken. Sein Ton ist ebenso seelenvoll als groß und die Einwendung, die Fülle und Schönheit desselben sei ebenso der Vortrefflichkeit des Instrumentes, als der eigenthümlichen Stellung, in der es Servais handhabt, zuzuschreiben, ist eben nur eine solche quand même. Die Cantilene seines Bogens athmet nicht selten künstlerische Poesie und bildet mit der stets glockenreinen Intonation und mit der unglaublichen Siegesgewißheit, Eleganz und scheinbaren Leichtigkeit seiner Ornamentik in allen Lagen, seiner technischen Effecte ein so wundervolles Ensemble, daß man nothwendig gezwungen wird, nur das „Wie" und nicht das „Was" seines Spieles im Auge oder vielmehr im Ohre zu behalten. Servais wählte, wie sich das bei seiner individuellen Begabung und Ausbildung leicht erklären läßt, eigene concertante Compositionen zum Vortrag, und wir brauchen nicht beizusetzen, daß seinen Leistungen ein glänzender Erfolg zutheil wurde.

Außer den zwei Sängerinnen, von denen eben nichts Außerordentliches zu berichten, kamen diesmal von eigentlichen Zöglingen der Schule nur ein Violinist und ein Clarinettist ins Treffen. J. Hebicek hatte mit den zwei letzten Sätzen aus Molique's 5. Concert einen günstigen Erfolg, und J. Mayer bestätigte durch den tüchtigen Vortrag eines Beer'schen Divertissements den guten Ruf unserer Clarinettenschule. Den Glanzpunct in virtuoser Beziehung bildete aber der Vortrag eines Duo concertant von Allard, mit vollkommenster Präcision im Einklang gespielt von vier ersten und fünf zweiten Violinisten. Möge es Hrn. Mildner gefallen, uns auch einmal mit dem oft berührten Kunststück des Pariser Conservatoriums zu erfreuen. Beethoven's, in absolut musikalischer Beziehung reizendes, Septuor ist eine weit würdigere und dankbarere Aufgabe für die Manifestation einer vollkommenen Schule, und an einem glücklichen Vollbringen unter solchen Vorbedingungen kaum zu zweifeln.

Die Ausbeute an großen, selbständigen Orchesterstücken war, wie schon angedeutet worden und aus den bemerkten äußeren Gründen, qualitativ und quantitativ minder bedeutend, als in andern Jahren. Es kamen heuer, außer der schon angeführten Ouverture Schumann's in dem Extraconcerte und einer neuen von dem hiesigen jungen Componisten Carl Maria Ritter v. Savenau, nur zwei Symphonien zur Aufführung. Man griff zurück und brachte Mozart und Spohr. Daß die selten gehörte, dreitheilige, in D dur des Erstern mit ihrem Wohllaut und ihrer sonnenhellen Tagesklarheit den Verehrern des großen Meisters eine ungewöhnliche Freude bereitete, bedarf in der Stadt des noch immer mehr als anderswo blühenden Mozartcultus keiner besondern Versicherung, eben so wenig, daß das üppige Tonleben, die meisterhafte Factur dieses Werkes, das der Schwierigkeiten zu einem Ensemble wenigere bietet, als manches andere, welches das ebenso schwungvolle als exacte Orchester unter Kittl's strikter, routinirter Direction bereits oft gebracht, zur besten Aufführung gelangte. Einer ebenso vorzüglichen Reproduction erfreute sich im zweiten Concerte Spohr's D moll Symphonie. So sehr man bei dem edlen deutschen Altmeister alle die Eigenschaften glänzender Energie, welche die epischen Dichtungen Beethoven's u. A., ja selbst den weiteren Horizont, den andere Heroen der symphonischen Instrumentalmusik erobert haben, vermissen kann; die träumerische Lyrik, welche in seinen Werken, zumal den früheren, von der eben nicht grünen Reflexion noch nicht belegten, so sinnend lebt und webt, hat einen eigenthümlichen Reiz, zumal da Alles, was uns der Meister bringt, die Tendenz des edlen Künstlers und Poeten an sich trägt. Der Ouverture des Hrn. v. Savenau zu Bürger's „Wilde Jäger" widmen wir nach einmaligem Anhören schon deßhalb keine Besprechung, als uns die strenge, in einer übrigens, wie jeder Tact verräth, vortrefflich angeeigneten Schule befangene formale Richtung des Autors mit den Principien der modernen Musik nicht vereinbar scheint. Auch dürfte die praktische Routine in der Orchestration noch abzuwarten sein, um über die eigentlichen Intentionen und Begabungen des jungen Componisten klar werden, um urtheilen zu können.

Die Leistungen des Conservatoriums können nach dem Gesagten, trotz der angeführten, heuer eben nicht vollkommen günstigen äußeren Umständen, volle Befriedigung gewähren. Wenn etwas dieselben trüben konnte, um auch der Negation ihr Recht zu lassen: so war es

genen Melodie eine wohlklingendere Gegenstimme zu improvisiren. Sie gebrauchten dabei zwar hauptsächlich die genannten Consonanzen, doch ließen sie, ihrem Gehöre und ihrer augenblicklichen Inspiration folgend, auch abwechselnd andere, aus Durchgangstönen entstehende Intervalle vernehmen.

Allen nachfolgenden Theoretikern wurde es schwer, dergleichen extemporirte Gegenstimmen in Regeln zu fassen, und auch die Werke der später noch zu erwähnenden Schriftsteller Hucbald, Franco von Cöln, Marchetto von Padua und Johannes de Muris enthalten nur sehr ungenügende Anweisungen zur Ausführung derselben. Als die damals unter der Benennung „Neumen" bekannten Tonzeichen später in Puncte und Noten übergingen, erhielten diese Improvisationen die Namen: Contrapunto alla mente, all' improviso, estemporaneo u. a., sie arteten immer mehr und mehr aus, und Papst Johann XXII. verbot im Jahre 1333 dergleichen regellose Contrapuncte gänzlich und erlaubte nur an hohen Festtagen den Gebrauch der Consonanzen der Octave, der Quinte und der Quarte. Jene Improvisationen aber, an welchen später auch drei und vier Sänger, ja sogar die Instrumentisten Theil nahmen, konnten selbst durch wiederholte päpstliche Verbote nicht unterdrückt werden. Noch im 16. Jahrhundert eiferten Vicentino und Zarlino gegen den Mißbrauch solcher extemporirter Harmonien und suchten dieselben regelmäßiger und wohlklingender zu bilden; ja, selbst im 17. Jahrhundert erschienen noch Anweisungen für den improvisirten Contrapunct, so z. B. 1610 von Brunelli und 1613 von Banchieri.

Wir wenden uns jetzt zu demjenigen Schriftsteller des Mittelalters, welcher uns zum erstenmale eine bestimmte Idee von der zu seiner Zeit praktisch ausgeübten Kunst der Harmonie giebt, und dessen hinterlassene Werke eben deßhalb auch eine große Wichtigkeit für die Geschichte der Musik erlangt haben. Hucbald, ein Mönch in St. Amand in Flandern, lebte gegen Ende des 9. Jahrhunderts und starb im Jahre 930. Er nennt die Symphonie eine wohlklingende Vereinigung verschiedener Töne und theilt die sechs Consonanzen seiner Vorgänger in einfache: die Octave, die Quinte und die Quarte, und in zusammengesetzte: die Doppeloctave, die Octave mit der Quinte und die Octave mit der Quarte. Er sagt, daß man einen aus Symphonien gebildeten Gesang Diaphonie oder auch gewöhnlich Organum nenne. Das Wort Diaphonie gilt ihm also nicht mehr als Dissonanz, sondern als Discantus, als Gegengesang. Man unterschied zwei Arten der Diaphonie. Bei der ersten Art wurde der Gesang durch eine, zwei oder drei Stimmen begleitet, indem diese in paralleler Bewegung mit ihm in Octaven, in Quinten, in Quarten, in Doppeloctaven, in Octaven mit der Quinte oder der Quarte, oder endlich in Quinten oder Quarten und deren Verdoppelung durch Octaven fortschritten. Die zweite Art wurde nur von zwei Stimmen ausgeführt, von der Hauptstimme und dem Organum. Das letztere folgte hier nicht der Melodie in paralleler Bewegung, sondern begleitete dieselbe bald in der Seiten-, bald in der geraden oder der Gegenbewegung, so daß dabei außer den genannten einfachen Consonanzen auch Primen, Secunden und Terzen als Durchgangstöne erschienen.

Guido v. Arezzo (um 1020), dessen Nachfolger seinen Lehren gemäß ein Tonsystem aus Hexachorden bildeten, ohne jedoch das Griechische der Tetrachorde dadurch gänzlich beseitigen zu können, erwähnt zwar die Schriften Hucbald's nicht, kennt aber ebenfalls das zwei-, drei- und vierstimmige Organum, bei welchem die Stimmen in parallelen Quarten, Quinten und Octaven mit einander fortschreiten; doch zieht er bei seinen „weicheren Diaphonien" die Quarte der Quinte vor.

Tausend Jahre hindurch hat also das musikalische Ohr Wohlgefallen an den heute so unbedingt verbotenen parallelen Octaven- und Quintenfolgen gefunden!

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts beginnt das Streben, jene einförmigen Parallelgänge zu verlassen und dafür die wohlklingendere Gegenbewegung der Stimmen einzuführen. Joannes Cotto, welcher um das Jahr 1050 lebte, spricht in einer Abhandlung über die Musik nicht mehr von jener Diaphonie der Consonanzen zu paralleler Bewegung, und giebt schon einige Regeln über die oben erwähnte zweite Art solcher harmonischen Gesänge. Diaphonie ist bei ihm die Vereinigung verschiedener, angemessen mit einander verbundener Töne. Sie wird mindestens von zwei Sängern ausgeführt, von denen der eine die Hauptmelodie hören läßt, während der andere sich in verschiedenen Tönen geschickt um dieselbe bewegt, und bei welcher auf jedem Ruhepuncte die beiden Stimmen sich im Einklange oder in der Octave vereinigen. Diese Art von Gesang, fügt er hinzu, wird gewöhnlich Organum genannt. Es ist leicht zu erkennen, daß hier wiederum von einem die Melodie ausführenden, und von einem zu derselben eine Gegenstimme extemporirenden zweiten Sänger die Rede ist. Jean Cotton berichtet ferner, daß zu seiner Zeit verschiedene solcher Diaphonien im Gebrauche waren, und stellt zu der vorzüglicheren Art derselben folgende Regeln auf: wenn die Hauptstimme steigt, muß die Gegenstimme fallen, und ebenso umgekehrt; wenn der Halt der Melodie in den tiefen Tönen ist, so nimmt das Organum die höhere Octave und ebenso umgekehrt ꝛc.

Die Diaphonie und das Organum, diese harmonischen Begleitungen einer Melodie, welche die genannten Theoretiker bereits zu lehren versuchten, waren zur Ausführung in der Kirche bestimmt und erhielten sich dort, stets Ton gegen Ton fortschreitend, bis in das 14. Jahrhundert hinein. Die Improvisationen der weltlichen Sänger hingegen, deren Kunst man zum Unterschiede von jener kirchlichen Harmonie nunmehr Dechant oder Discantus nannte, begnügten sich nicht, Ton gegen Ton mit einer Hauptstimme fortzuschreiten, sondern der Dechantour verändert seine Gegenstimme auf die mannigfaltigste Weise zu einem sogenannten „Tenor", welcher dazu bestimmt war, die Melodie festzuhalten. Dieser bewegtere weltliche Gegensang oder Discantus, welcher die Dauer seiner Töne gegen den die Hauptmelodie singenden Tenor genauer abmessen und sich in seinen Durchgangstönen denselben künstlicher anpassen mußte, blieb natürlich nicht ohne Einfluß auf die kirchliche Diaphonie. Auch diese letztere versuchten die Sänger jetzt lebendiger zu gestalten, und gleichwie die Neumen schon durch Guido's Bemühungen dazu ausgebildet worden waren, eine bestimmte Tonhöhe zu veranschaulichen, so wurde denselben jetzt nach und nach auch eine bestimmtere Form gegeben, welche die Dauer der durch sie angedeuteten Töne bezeichnen sollte. Nun erst konnten die Töne einer Gegenstimme der Hauptstimme (dem Tenore) genau angepaßt und von geschickten Sängern nicht nur improvisirt, sondern als Mensuralmusik (im Gegensatze zu der einfach Ton gegen Ton fortschreitenden Musica plana oder dem plain-chant) auch niedergeschrieben werden.

Die Abhandlungen über das Organum und über den Dechant aus dem Ende des 11. und aus dem 12. Jahrhunderte enthalten nun schon bestimmte und umfassende Regeln zur Bildung einer Gegenstimme zu einer gegebenen Hauptmelodie, und schreiben die Töne vor, welche zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse zu nehmen seien. Auch geben sie practische, mit Beispielen versehene Rathschläge zur Bildung von Diaphonien und bestimmen die Intervalle, welche der Discantus zu nehmen habe, wenn die Hauptmelodie um eine, zwei, drei, vier oder fünf Stufen steige oder falle. Melodische Schritte von sechs, sieben oder acht Stufen erscheinen aber erst später.

(Fortsetzung folgt).

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Zweiter Artikel.

Den musikalischen Theil des dritten Festtages bildete die vortreffliche Aufführung von S. Bach's hoher Messe in H moll, Abends 6½ Uhr in der erleuchteten Thomaskirche, unter der umsichtigen und verständnißvollen Leitung des Musik-Dir. Riedel. Die schwierigen Soli hatten Frau Dr. Reclam (Sopran), Frl. Clara Hinkel (Alt) und die HH. Kammersänger Weixlstorfer (Tenor), Scharfe (Bariton) und Egli (Baß) übernommen, welche sich als durchweg sehr lobenswerthe, theilweise sogar ausgezeichnete künstlerische Kräfte bewährten. Die Chöre wurden durch den Riedel'schen Gesangverein mit der von diesem schon rühmlichst bekannten und oft bewährten Vollendung ausgeführt; das Orchester ward durch das Herfurth'sche und Riedel'sche Musikcorps gebildet und von ausgezeichneten Kräften aus der Reihe der anwesenden Tonkünstler unterstützt, u. A. vom Hofquartett der HH. Gebr. Müller, von den HH. Capell-M. Seifriz aus Löwenberg, Musik-Dir. Weitzmann aus Berlin, Concert-M. Beck aus Magdeburg (Violine), Kammermusikus Belcke aus Lucka (Flöte), mehreren Weimarischen Kammer- und Hofmusikern ꝛc. Concert-M. Carl Müller aus Meiningen spielte die Violinsoli sehr schön, die Orgelstimme war in ebenso wirksamer als stylistisch eingehender Weise von Hrn. Arnet v. Dommer ausgesetzt, und wurde von Hrn. Chr. Fink trefflich durchgeführt.

Einen ausführlicheren Bericht über den großartigen und tiefen Inhalt des Bach'schen Meisterwerkes dürfen wir hier um so eher übergehen, als einestheils dieselbe Messe erst vor kurzem (am 10. April) in Leipzig aufgeführt und hierauf in d. Bl. eingehend besprochen worden ist, und anderntheils Musik-Dir. Riedel dem (deutschen) Meßtext eine das Verständniß wesentlich fördernde, längere Erläuterung gegeben hatte, welche auch im „Allgemeinen Programm" mitgetheilt wurde, und später am geeigneten Orte von uns reproducirt werden soll. Es genügt, hier einfach darauf hinzuweisen, welches große Verdienst sich Musik-Dir. Riedel durch die erneute Aufführung dieses überaus schwierigen Werkes vor einem in jeder Hinsicht so gewählten und competenten Publicum erworben hat, indem Carl Riedel überhaupt der erste in ganz Deutschland ist, welcher dieses bewundernswerthe Gegenstück zur Matthäus-Passion seit Herausgabe der vollständigen Partitur (durch die Leipziger Bach-Gesellschaft) einstudirte und aufführte. Die Theilnahme des Publicums war abermals eine außerordentliche; wie zur Liszt'schen Messe waren auch diesmal über 3000 Eintrittskarten (gratis) vertheilt worden, die ehrwürdige Thomaskirche, in welcher der Altmeister Bach einst so segensreich und folgereich gewirkt hatte, war bis auf den letzten Raum gefüllt. Als die geweihten Hallen, nach mehr als 100jähriger Pause, von den gewichtigen Tönen dieser heiligen Messe wieder erschüttert wurden, war es als schwebte der verklärte Geist des großen, unsterblichen Meisters segnend und weihend durch das Gotteshaus. — Das größte und schönste Denkmal Bach's sind seine Werke. Ihre Herausgabe, Bekanntschaft und Verbreitung mit allen Kräften zu fördern, war die echt künstlerische Anregung, welche die Aufführung des 3. Juni auf alle anwesenden Tonkünstler üben sollte, und sicher auch geübt hat!

Der letzte Festtag — (er war zugleich der blutige Schlachttag von Magenta — so wechselvoll sind die menschlichen Geschicke!) — brach an. Er wurde ebenso musikalisch begonnen, als der vorhergehende geschlossen. Abends 9½ Uhr war die Aufführung der Bach'schen Messe beendet worden — früh 9½ Uhr füllten sich die Räume des Gewandhaussaales zu einem Concert für Kammermusik, dessen Programm die beiden Haupt- und Endpuncte der modernen Instrumentalmusik in den Namen Bach und Tartini auf der einen — Liszt auf der anderen Seite umfaßte; während drei Werke von Franz Schubert, Hiller und Carl Müller, im Anschluß an das Theaterconcert die Aufgabe hatten, die nach-Beethoven'sche Richtung noch weiter zu repräsentiren.

Carl Müller eröffnete das Concert mit seinem Manuscriptquartett in vier fugirten Sätzen, welches von ihm selbst und seinen drei Brüdern vortrefflich gespielt wurde. Es war unläugbar eine ebenso gewagte als interessante Aufgabe, vier Quartettsätze in Fugenform aufzubauen, und zwar streng polyphone Sätze im Styl der letzten Beethoven'schen Quartette. Der Componist verzichtete damit von vornherein auf den Titel eines „populären" oder „ansprechenden" Componisten, und legte hierdurch ein so entschiedenes, principvolles Glaubensbekenntniß ab, daß er vonseiten des minder gebildeten Publicums, sowie gewisser musikalischer und kritischer Richtungen von bekannter Einseitigkeit, weder Zustimmung noch Anerkennung erwarten konnte, und sicher auch nicht erwartet hat. Dennoch wurde den einzelnen Sätzen, namentlich dem schön verbundenen zweiten und dritten (Scherzo und Adagio), die auch wir für die hervorragendsten halten, reicher Beifall zutheil. Bei tiefer eingehenden und frei blickenden Mustern hat sich Carl Müller durch dieses Werk die größte Hochachtung und lebhafteste Sympathie erworben. Er war als Componist den meisten (und namentlich den Leipziger) musikalischen Kreisen noch ebenso fremd, als die Gebrüder Müller überhaupt hier als Quartettspieler bisher unbekannt waren. Diese trefflichen Künstler durch die Concerte der Tonkünstler-Versammlung in weiteren musikalischen Kreisen eingeführt zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst dieser Festtage. Ueber das verständnißvoll eingehende, organisch gegliederte Zusammenspiel der vier Brüder können wir uns leider hier nicht ausführlicher verbreiten. Man muß sie überdies öfter und in verschiedenen Genren gehört haben (namentlich im letzten Beethoven) um ihre Vorzüge vollkommen würdigen zu können; zur ersten Bekanntschaft mit ihren Leistungen, namentlich nachseiten der geistigen Auffassung, war ein völlig unbekanntes, ohnedies nicht leicht verständliches Manuscript-Quartett wie das gewählte, begreiflicherweise nicht besonders geeignet. Um so anerkennenswerther ist diese Wahl in künstlerischer Beziehung, da es ihnen ein leichtes gewesen wäre, mit einem eingänglicheren oder bekannteren Quartett sich als Virtuosen geltend zu

machen. Im übrigen verweisen wir unsere Leser auf die über sie erschienene Brochure von Louis Köhler*), welche sich eine eingehende Würdigung ihrer mannigfachen Vorzüge zur Aufgabe gemacht hat.

Den Gesang repräsentirte im heutigen Programm Frau Dr. Reclam durch den Vortrag des 137. Psalm von Ferd. Hiller (Op. 27. Nr. 1), durch welche die musikalische Richtung der rheinischen Schule angedeutet wurde. Frau Dr. Reclam hat dieses Stück ganz vortrefflich gesungen, künstlerisch aufgefaßt, und mit edlem Ausdruck Alles daraus gemacht, was überhaupt daraus zu machen war. Derselben Ansicht war auch das Publicum, welches die Sängerin dankbar hervorrief. Was aber die Composition an sich betrifft, so konnten wir uns mit dieser allerdings durchaus nicht befreunden: Ferdinand Hiller war es vorbehalten, diesen koquetten Salonstyl uns als Kirchenmusik aufzutischen! Wir hatten erwartet, bei ihm für die Psalmen mindestens eine national-sympathische Aber zu entdecken — nach dieser Probe müssen wir ihm aber die Fähigkeit für den Kirchenstyl geradezu absprechen.

Die beiden folgenden Instrumental-Vorträge („Italienisches Concert" von S. Bach, gespielt von H. v. Bülow; „Teufels-Sonate" von Tartini, gespielt vom Concert-M. David) rechnen wir zu dem vollendetsten, was wir in dieser Richtung jemals gehört haben. Es waren Leistungen, die in ihrer stylvollen Einfachheit und Größe, in ihrer künstlerischen Totalität getrost ihres Gleichen suchen mögen. H. v. Bülow's geniale Begabung, jeden musikalischen Styl in seinem vollen ästhetischen und historischen Kern aufzufassen und wieder zu schaffen, den Vortrag eines jeden Werkes aus diesem selbst heraus zu entwickeln — müßte ihn allein schon an die Spitze aller jüngeren Claviervirtuosen stellen, wenn nicht bereits seine eminente Technik, seine bewundernswerthe Kraft und Elasticität des Anschlags, und die dadurch erzielte unvergleichliche Tonfülle, ihm die Oberherrschaft in seinem instrumentalen Gebiet vor allen Zeitgenossen gesichert hätte. Der ebenso ungerechte als unberechtigte Vorwurf virtuoser Einseitigkeit, den man zuweilen der Liszt'schen Clavierschule zu machen versucht hat, konnte durch Nichts glänzender widerlegt werden, als durch v. Bülow's Vortrag dieses Bach'schen Concerts, in Verbindung mit den Chopin'schen und Liszt'schen Clavierstücken des Theater-Concerts. — Nicht minder hat uns Concert-M. David's Vortrag der Tartini'schen Sonate entzückt. Er wußte ihr durch seine geniale Auffassung ein so eigenthümlich farbenreiches, im besten Sinne modernes Colorit zu verleihen (wir erinnern z. B. an die eingelegte Cadenz), daß er dieses Werk, durch die es beseelende künstlerisch-subjective Wärme, für uns völlig neu geschaffen hat. Der Enthusiasmus des Publicums war auch nach beiden Leistungen ungeheuer. Concert-M. David und H. v. Bülow wurden mit Beifall überschüttet und dreimal gerufen.

Jetzt folgte Frau Franziska Ritter, welche durch das Theater-Concert bereits der entschiedene Liebling des Publicums geworden war, mit dem Vortrag von Bürger's „Lenore", zu welcher die melodramatische Clavier-Begleitung, von Liszt (Manuscript, zum ersten Male) componirt, durch H. v. Bronsart ebenso wie das Accompagnement der übrigen Vorträge dieser zweiten Matinée) mit dankenswerther Bereitwilligkeit übernommen und mit feinstem künstlerischen Verständniß ausgeführt wurde. Frau Ritter's Vortrag war von hinreißender Gewalt, so durchaus dramatisch, im edelsten Style gehalten, daß die weltbekannte Bürger'sche Ballade mit kaum geahnter Größe vor uns hintrat. Hiermit das echt dämonische, geniale Colorit der Liszt'schen Compositien (worüber später noch ausführlicher zu sprechen ist) verbunden — gab einen vollendeten Gesammteindruck von unbeschreiblicher, uns unvergeßlicher Wirkung, welche in dem Beifallssturm des Auditoriums seinen entsprechenden Ausdruck fand. Frau Ritter wurde nicht weniger als viermal gerufen.

Den Schluß dieses ausgezeichneten Concerts bildete der Vortrag des Schubert'schen B dur-Trio (Op. 99) durch die HH. v. Bülow, David und Grützmacher. Dieses reizende Trio gehört, im Vergleich mit dem zweiten in Es dur, zu den (namentlich in Leipzig) seltener gehörten. Daß der Vortrag ein vollendeter war, versteht sich nach allem Vorhergehenden fast von selbst, da die hier zu lösende Aufgabe für die ausführenden Künstler eine verhältnißmäßig leichte, deshalb aber nicht minder verdienstvolle war. Der lebhafteste Beifall ward ihnen natürlich auch hier zu Theil.

Der Nachmittag vereinigte die Mitglieder der Versammlung zu weiteren Vorträgen und Berathungen im Saale des Schützenhauses, als Fortsetzung der Verhandlungen vom vorigen Tage. Bei Abwesenheit des Vorsitzenden Brendel wurde die Versammlung gegen 3½ Uhr durch den stellvertretenden Vorsitzenden Pohl eröffnet, welcher während der heutigen Debatten auch das Präsidium behielt. — Den Anfang machte Hr. Gesanglehrer Gustav Nanenburg aus Halle mit einem ziemlich polemisch gehaltenen Vortrag über Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimmorgans, im Streite mit der praktischen Gesanglehre", worauf Hr. Gesanglehrer Dr. Schwarz aus Berlin in einer freien Rede über „die Einwirkung der physiologischen Kenntniß des menschlichen Stimmorgans auf den praktischen Gesangunterricht" (gleichfalls polemisch gehalten) erwiderte. — Auch diese beiden Vorträge werden später gedruckt erscheinen, weshalb wir hier nicht näher auf ihren Inhalt eingehen. Ein dritter Vortrag über „Methodik der Gesanglehre", den Hr. Ferdinand Sieber aus Berlin angekündigt hatte, fiel aus, weil der Betreffende zur Versammlung nicht erschienen war.

Hierauf wurden die Verhandlungen des vorigen Tages wieder aufgenommen. Nach Vorlesung des Protokolls der gestrigen Sitzung, durch Hrn. Dr. Ambros, theilte Pohl der Versammlung mit, daß dem Fond des neu gegründeten deutschen Musikvereins bereits einige Geschenke zu Theil geworden seien. Hr. Musikalienverleger Rieter-Biedermann aus Winterthur hatte dem Verein eines seiner neuesten Verlagswerke überwiesen, dessen Reinertrag der Casse desselben zufließen soll. Ebenso hatte Hr. Louis Wandelt, Director eines Musikinstituts in Breslau angekündigt, daß er seinen beabsichtigten Vortrag: „Psychologische Erklärung der musikalischen Kunstformen" in gleicher Weise drucken lassen und dem Verein als Geschenk übergeben wolle. Beide Mittheilungen wurden unter lebhaften Acclamationen mit Dank entgegen genommen. — Ferner wurde durch den Vicepräsidenten eine Zuschrift des Hrn. Collegienrathes Alexander Serow aus Petersburg verlesen, worin derselbe erklärte, daß persönliche, nicht voraus zu sehende Gründe ihn verhinderten, seinen angekündigten Vortrag zu halten, daß er sich aber dafür entschädigen wolle, indem er im Laufe des Jahres seine Ansichten in der „Neuen Zeitschrift" niederlegen werde.

Nachdem durch Musik-Dir. Sattler aus Blankenburg und Dr. Reclam aus Leipzig einige Angaben des Protokolls vom vorigen Tage berichtigt waren, wurden die Debatten über den Köhler'schen Antrag wieder aufgenommen. H. v. Bülow nahm zunächst das Wort; er resumirte die Ergebnisse der Debatten des vorigen Tages, sprach für Annahme des Köhler'schen Antrags en bloc, während das Detail einer zweiten Versammlung zu berathen obliegen werde, welcher ein jetzt zu erwählendes Comité die unterdeß zu entwerfenden Statuten vorzulegen habe. Als Ort der zweiten Versammlung schlug er Leipzig vor; als 7 Vertrauensmänner zur Ausarbeitung der Statuten: A. W. Ambros, O. Bach, F. Brendel, L. Köhler, Liszt, Julius Schäffer, C. F. Weitzmann. Die Unterzeichnung der (auch heute ausgelegten) Liste könne vorläufig nur zum Besuch der nächsten, berathenden Versammlung verpflichten, und die Genehmigung zum Anschluß an den zu gründenden Verein ausdrücken. — Liszt unterstützte den Bülow'schen Antrag und sprach gleichfalls für Leipzig als Ort der nächsten Versammlung.

Der Vicepräsident brachte hierauf die 7 vorgeschlagenen Vertrauensmänner, sodann Leipzig als zweiten Versammlungsort zur Abstimmung. Sämmtliche Vorschläge wurden — nach Erledigung einiger formellen Bedenken durch Musik-Dir. Schäffer und Dr. Reclam — einstimmig angenommen. Verschiedene, durch Köhler, Rode und Schwarz angeregte Detailfragen über Berechtigung zur Mitgliedschaft und Ausdehnung des Vereins, wurden von Brendel und v. Bülow als Berathungspuncte der nächsten Versammlung bezeichnet, worauf Brendel auf Schluß der Debatte antrag, da das, jetzt überhaupt mögliche Fundament des allgemeinen deutschen Musikvereins gelegt sei, und alles Uebrige von der nächsten Tonkünstlerversammlung erledigt werden könne. Die Zeit derselben sei zwar jetzt noch nicht zu bestimmen, doch bilde die „Neue Zeitschrift für Musik" naturgemäß das Organ, durch welches allen Theilnehmern die weiteren Bestimmungen bekannt gemacht werden sollten. Indem hierauf Brendel zur weiteren Einzeichnung in die ausgelegten Listen einlud, wurde diese Verhandlung für geschlossen erklärt.

Dem Programm nach sollte jetzt der Antrag von Felix Dräseke zur Berathung kommen: „Die protestantische Kirchenmusik und die Gründung einer festen Form für dieselbe, analog der katholischen Meßform", betreffend. Dräseke zog indeß seinen Antrag zurück. — Hierauf wurde Hr. Wandelt aufgefordert, seinen oben bezeichneten Vortrag zu halten. Derselbe erklärte jedoch, ebenso wie die übrigen Herren, deren angekündigte Vorträge noch nicht erledigt waren — Raabe: „Tempobestimmung durch Gedankenschwingung" und „Ein Versuch zu veranlassen, die Violine mit einer h-Saite zu versehen"; Rode „Ueber Normalstimmung in der Musik" — wegen vorgerückter Zeit darauf verzichten zu wollen. Pohl hatte auf seinen angekündigten Vortrag über die „Stimmungsfrage", zugunsten des Rode'schen, das gleiche Thema behandelnden, schon früher verzichtet; und Adolf Stern, welcher „Ueber die Dichtung der Gegenwart in ihrem Verhältniß zur Musik" lesen wollte, hatte amtlicher Verhältnisse wegen bereits abreisen müssen. — Da somit sämmtliche Vorträge und Anträge theils direct, theils indirect erledigt waren, wurde die Versammlung gegen 5½ Uhr aufgehoben, nachdem noch Dr. Schwarz, im Namen der Mitglieder, einen Dank für die Geschäftsführung gegen die Festunternehmer ausgesprochen hatte.

(Schluß folgt.)

*) „Die Gebrüder Müller und das Streichquartett" von Louis Köhler (Leipzig, Matthes, 1858).

Aus Königsberg.

Das Händelfest in Königsberg wurde am 15. und 16. Juni zum Andenken an den vor hundert Jahren verstorbenen Meister durch große Musikaufführungen gefeiert. Der hiesigen verdienstvollen musikalischen Akademie gebührt der Dank für diese erhebende schöne Feier; besonders haben sich die Herren an der Spitze des Institutes, Dr. Friedr. Zander als geschäftsführender Obervorsteher und der königl. Musik-Dir. Pätzold hochverdient um die Ausführung des Festes gemacht.

Am ersten Tage kam der „Messias" zu Gehör, und wie man so außergewöhnlichen Festen durch Mitwirkung auswärtiger Kunstcelebritäten gern ein erhöhtes Interesse zu verleihen pflegt, so war in diesem Falle der königl. Musik-Dir. Julius Stern aus Berlin der Einladung zur Dirigentenschaft am ersten Tage gefolgt; außerdem waren Frl. Grosser, Frl. Hinkel und Frl. v. Hirsch für die weiblichen Solopartien engagirt; ihnen schlossen sich musikalisch gewandte Dilettanten und Dilettantinnen für die Sopran-, Tenor- und Baßpartien an. Aus den Nachbarstädten war eine Anzahl Mitwirkender nebst ihren Dirigenten, dazu auch viele fremde Zuhörer gekommen, welche erstere gastfreie Aufnahme fanden. Die Domkirche war das Local des ersten Tages; der Orchelchor, festlich mit Eichengewinden geschmückt, war vergrößert angebaut worden, und trug zwischen Lorbeerzweigen Händel's Namenszug; das Orchester der musikalischen Akademie, des Theaters und eines Musikchors, dem noch andere Künstler und Dilettanten beigetreten waren, gab eine imposante Instrumentalmacht, die vereinigt mit dem großartigen, gut einstudirten Chore, das hehre Werk zu einer höchst gelungenen Ausführung brachten. Die Direction des Hrn. Stern bethätigte sich als eine ganz vorzügliche: eine Art von sanftzwingender Energie, wie eine solche (gleichsern von militärischem Gebieterpathos, wie von persönlich aufgeregter Mitarbeiterschaft) für große Dilettantenvereine so sehr am Orte ist, nahm die Mitwirkenden für ihn ein; die künstlerische Bildung und die eminente Dirigentenpraxis sind mit einem gediegenen persönlichen Wesen verschmolzen, so daß jene echte Würde daraus entspringt, die den Ausführenden in der ganzen Hingebung an die Sache die größeste Freude finden läßt. Das schwere Oratorium ging (einige verzeihliche zufällige Fehler unberücksichtigt) gleichsam von selbst, so geistig, klar und leicht. Ueber die, durch die Länge gebotene Auslassung mehrerer Nummern, sind zwar die üblichen Debatten geführt worden; wir hätten um der Wirkung willen fast noch mehr Kürzungen vorzuschlagen, dagegen Dies und Jenes doch beizubehalten gewünscht, z. B. „Er weidet seine Heerde", ein Duett zwischen Tenor und Alt, u. A. — Die Tempi waren natürlich-angemessen gegriffen; war die Schleppung überall glücklich vermieden, so hätten wir doch immerhin das Amen am Ende etwas gesteigert gewünscht. Die Chöre sangen mit Reinheit und fast durchweg mit Präcision, dabei mit wirksamen Impuls; mehr Gesammtproben würden sicherlich noch bedeutendere Resultate ergeben haben, besonders was eine wuchtvollere declamatorische Accentuation gewisser nächtiger Stellen, sowie noch höhern Schwung in einzelnen Partien betrifft. Der Umstand, daß Probe und Aufführung an demselben Tage stattfanden, ist dabei in Rechnung zu bringen, denn die physische Ausdauer hat ihre Grenzen. Die weiblichen Solopartien zogen die ehrendste Aufmerksamkeit auf sich: Frl. Grosser's Stimme ist noch immer von metallenem schönem Klange; der Vortrag zeigte, daß die Sängerin sich innig in die Partie eingelebt hatte. Frl. Hinkel (an Stelle der unzuverlässigen,

dung zu bringen. So finden wir in einem 1585 gedruckten Madrigale des Gesualdo, Prinzen von Venosa, schon unseren heutigen Dominantseptimenaccord; so erscheinen 1598 in einem ähnlichen Gesange des Luca Marenzio schon übermäßige Dreiklänge; ebenso sehen wir 1600 bei Claudio Monteverde schon Septimen-, Nonen- und Undecimenvorhalte. Auch das Entstehen eines verminderten Septimenaccordes wurde nunmehr durch die Anwendung der neuen Chromatik möglich gemacht, und wir finden ihn schon in einem Chore des 1608 zum erstenmale aufgeführten Ballo delle ingrate des letztgenannten Tonsetzers.

Alle die genannten dissonirenden Zusammenklänge standen lange Zeit nur als unerhörte, von keinem damaligen Theoretiker erklärte, und noch viel weniger gelehrte Freiheiten da. Jene lebendig aufgeregte Zeit aber (um das Jahr 1600), welche wir in jeder Hinsicht wol mit der heutigen vergleichen können, trug schon den vollständigen Keim zur melodischen und harmonischen Gestaltung einer durchaus neuen — unserer jetzigen Tonkunst in sich. Denn durch das Bestreben der damaligen Tonsetzer, einander in noch nicht dagewesenen, auffallenden, scharfen und schneidenden, aber dem vorgeschriebenen Texte möglichst entsprechenden melodischen und harmonischen Tonverbindungen zu übertreffen, wurde die Tonkunst nicht allein mit den genannten dissonirenden Zusammenklängen bereichert, sondern die Versuche jener Zeit, die untergegangene Monodie der Griechen wieder ins Leben zu rufen, indem man die Textworte von einer einzelnen Stimme gleichsam nur in Tönen declamiren ließ, während derselben zum erstenmale eine ihr untergeordnete harmonische Begleitung als Stütze beigegeben wurde, führte weiterhin zur Erfindung der sprechenden, darstellenden oder recitativen Musik, und die Erhebung dieses declamirenden Gesanges zur Sprache des Dramas, in welchem schon früher ein einzelner singender Chor, gewöhnlich am Schlusse der Acte, mit Erfolg aufgetreten war, gab endlich der damals nicht allein alle anderen Tonwerke, sondern auch alle anderen schönen Künste in den Hintergrund drängenden Oper ihren Ursprung.

Die Tonsetzer jener Zeit: Nicolo Vicentino, Cyprian de Rore, Luca Marenzio und der Fürst von Venosa errangen mit ihren Werken, in welchen sie angeblich die Chromatik und die Enharmonik der Griechen aufs neue in Anwendung brachten und zugleich die kühnsten Dissonanzen mit größter Freiheit auftreten ließen, glänzende Erfolge. Es konnte also nicht fehlen, daß der von ihnen gebrauchte, anfangs heftig angegriffene und scharf verurtheilte „neue Styl" immer mehr Anhänger und Nachahmer fand. Die Praktiker ließen zwar endlich von dem Vorhaben ab, die Enharmonik der Griechen mit ihren so schwer zu intonirenden Vierteltönen von neuem beleben zu wollen, sie vermischten aber nach und nach die auf einer Theilung der Octave in 12 Halbtöne beruhende Chromatik dergestalt mit der bis dahin allein benutzten diatonischen Musik, daß diese letztere endlich ihren eigenthümlichen Charakter gänzlich verlor. In den seit 1598 erscheinenden Compositionen des, eine neue Epoche der Musikgeschichte herbeiführenden genialen Claudio Monteverde, finden wir keine Spur mehr von der alten rein diatonischen Tonalität, wol aber schon den vollständig ausgebildeten Kern einer neuen, nämlich unserer heutigen Musik. Statt der ihrem Charakter nach so wesentlich verschiedenen acht Kirchentonarten, erkennen wir bei Monteverde nur die beiden noch heute bestehenden Klanggeschlechter, obgleich diese letzteren erst zu Anfange des 18. Jahrhunderts auch theoretisch an die Stelle der Kirchentöne gesetzt wurden.

(Fortsetzung folgt).

Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung

am 1.—4. Juni 1859.

Bericht von Richard Pohl.

Zweiter Artikel.

(Schluß.)

Den musikalischen Schluß des Abends, und somit des ganzen Festes, bildete die Aufführung von Schumann's „Genoveva" im Stadttheater durch die Kräfte der Leipziger Oper. Es war die Erfüllung einer künstlerischen Pflicht der Pietät gegen Schumann, diese seine einzige Oper gerade bei dieser Veranlassung zu Gehör zu bringen, um einem so competenten Kreise die Entscheidung über ihre musikalischen Vorzüge und ihre dramatische Lebensfähigkeit anheim zu geben. Leider müssen wir hinzufügen, daß durch diese neueste Darstellung uns das Schicksal dieser Oper — aber nicht zu ihren Gunsten — vielleicht für immer entschieden zu sein scheint!

Die Darstellung des sehr schwierigen und keineswegs dankbaren Werkes war eine, in Andetracht der vorhandenen Kräfte, recht gute zu nennen. Hr. Young (Gole) und Hr. Bertram (Siegfried) zeichneten sich namentlich aus; Frl. v. Ehrenberg (Genoveva) und Frl. Marie Mayer (Margaretha) leisteten das Mögliche, theilweise sogar recht Gelungenes; die kleineren Partien waren durch die HH. Gitt (Hidulfus), Rafalsky (Drago) ꝛc. genügend vertreten. Besonders lobend hervorzuheben sind die Leistungen des trefflichen Orchesters unter der Direction von Riccius, sowie die der Chöre, welche Musik-Dir. Hentschel mit größter Sorgfalt einstudirt hatte. — Die Theilnahme des sehr zahlreichen Auditoriums war anfänglich eine recht warme; schon die Ouverture wurde lebhaft applaudirt, nach dem ersten und zweiten Act wurden die Darsteller der Hauptpartien gerufen. Im dritten Act nahm aber das Interesse sichtlich ab, und der vierte Act ging spurlos vorüber — eine Erfahrung, die man schon bei den früheren Aufführungen gemacht hatte, und die zum Theil im verfehlten Text, zum Theil aber auch in der Musik ihren erklärlichen Grund hat.

Hierüber wäre noch manches zu sagen, da man über ein solches Werk von einem so bedeutenden Componisten mit wenig Worten weder aburtheilen soll noch kann. Doch müssen wir uns dies auf eine andere Gelegenheit versparen, da es an dieser Stelle offenbar zu weit führen würde. Was Schumann in dieser Oper gewollt hat und zu erstreben suchte, scheint uns wichtiger, als das, was er wirklich erreichte. Das Werk mit seinem eigenthümlichen Uebergangsstyl bezeichnet einen merkwürdigen Wendepunct in der Geschichte der Oper, gleichsam in einem Genre für sich. Neben dem Text, über dessen große Mängel wol alle Urtheile übereinstimmen möchten, fand Schumann ein wesentliches Hinderniß des Gelingens in seiner eigenen Künstlernatur, die, durchweg lyrisch-episch angelegt, für den dramatischen Styl, wie ihn die Oper der Gegenwart verlangte, leider nicht bestimmt zu sein schien.

Nach der Oper fand noch einmal gesellige Zusammenkunft im Schützenhause statt. Obgleich die letzte Versammlung, und keineswegs mehr officieller Art, war sie dennoch so zahlreich besucht, daß der große obere Saal wiederum geöffnet werden mußte. Hier, in den durch die mannigfachen Erlebnisse der vergangenen Tage lieb gewordenen Räumen, suchte man sich vor dem längeren Scheiden zum letztenmale auf; knüpfte weitere briefliche Verbindungen zum Ersatz der persönlichen an, sprach die vielseitig anregenden und künstlerisch so reichhaltigen Resultate des schönen Festes noch einmal durch, und verabredete eine fröhliche Wiedervereinigung, die man im nächsten Jahre wol hoffen durfte.

Viele Theilnehmer waren durch die Verhältnisse genöthigt, noch im Laufe dieser Nacht in ihre Heimath zurück zu reisen. Ihnen galt es, hier das letzte, herzliche Lebewohl zu bringen. Viele Andere verbanden sich aber für den folgenden Morgen zu einer gemeinschaftlichen Fahrt nach Merseburg, wo Musik-Dir. Engel Sonntag Nachmittag (den 5. Juni) zur Nachfeier des Festes ein großes Orgel-Concert (bereits sein fünftes) im Dome veranstaltet hatte. — Referent war leider verhindert, sich dieser interessanten Künstlerfahrt anzuschließen, er kann daher nicht aus eigener Anschauung über den Erfolg dieses letzten Concerts berichten. Deßhalb mögen hierüber die Worte eines anderen Referenten folgen, welcher den Bericht mit freundlicher Bereitwilligkeit übernommen hatte.

Es war eine glückliche Idee, das fünfte Merseburger Orgel-Concert den festlichen Tagen der Tonkünstler-Versammlung anzureihen, und dieselbe gleichsam damit zu schließen. Theils wurde dadurch den fremden Tonkünstlern Gelegenheit geboten, das herrliche Ladegast'sche Orgelwerk kennen zu lernen; theils diente die Fahrt nach dem historisch berühmten Merseburg zur Erholung von den geistigen Anstrengungen der vorangegangenen Tage.

Das Concert wurde von Hrn. Musik-Dir. Engel durch den Vortrag einer von ihm componirten Introduction für die Orgel eingeleitet, worauf ein gemischter Chor unter Leitung des Concertgebers den Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme," sang. Die Introduction war eine warm empfundene, frisch ausgeführte Composition, welche den schön gesetzten und sauber gesungenen Choral gut einleitete. Hierauf sang Frl. Emilie Wigand aus Leipzig in der ihr eigenthümlich sinnigen Weise zwei altdeutsche Lieder mit Melodien von George Böhm, wozu Musik-Dir. Engel die von ihm componirte Orgelbegleitung spielte. Mit diesen beiden einfachen frommen Liedern des alten deutschen Tondichters machte Frl. Wigand einen noch tiefern Eindruck auf die Zuhörer, als mit dem später gesungenen „Ave Maria" von Cherubini.

Hr. Concert-M. David aus Leipzig erfreute uns durch den seelenvollen Vortrag zweier Stücke für Violine mit Orgelbegleitung. Das erste war ein Adagio von H. v. Bronsart, das zweite ein Andante von Seb. Bach. Die erstere Composition war schon in einem früheren Orgel-Concert in Merseburg (das erstemal vom Concert-M. Singer gespielt) zur Aufführung gekommen. Wie damals, hatte auch diesmal Liszt die Orgelbegleitung übernommen, ohne daß jedoch das größere Publicum von diesem interessanten Umstand unterrichtet war. Der Vortrag dieses keineswegs besonders effectvollen, aber fein und nobel concipirten, tief empfundenen Duo's war unter den Meisterhänden von David und Liszt selbstverständlich ein ausgezeichneter. Noch allgemeiner zündete das schöne Andante des großen Altmeister Bach, durch dessen unvergleichlich schönen Vortrag Concert-M. David sich alle Zuhörer zum innigsten Danke verpflichtet hat.

Der übrige Theil des Concerts bestand aus drei Orgelvorträgen und dem Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", für gemischten Chor vierstimmig gesetzt von S. Calvisius. Zwei der Orgelvorträge: Passacaglia und Fuge von Seb. Bach, wurden von dem rühmlichst bekannten Orgelspieler, Hrn. Musik-Dir. Stade aus Jena, in vollendetster Weise zu Gehör gebracht. Der dritte Orgelvortrag war eine Novität, ein Concert, componirt und vorgetragen vom Musik-Dir. Bösnicke aus Aschersleben. Derselbe bewährte sich durch dieses Concert nicht nur als Virtuos auf der Orgel, sondern auch als talentvoller und sehr gewandter Componist.

Die Merseburger Orgel-Concerte bilden einen wesentlichen Theil der musikalischen Feste Thüringens. Auch dieses fünfte Concert war nicht weniger zahlreich als die früheren besucht, und der hierdurch gebotene künstlerische Genuß ein in jeder Hinsicht dankenswerther. — Nach dem Concert trennten sich die Theilnehmer der Tonkünstler-Versammlung — um noch drei verschiedenen Richtungen hin durch die Eisenbahnen in ihre Heimath entführt zu werden — mit herzlichem Wunsch und fester Hoffnung „auf Wiedersehen!" — — —

Hiermit sei denn auch unser erster übersichtlicher Bericht, der nur einen allgemeinen Rückblick auf das ganze Fest beabsichtigte, geschlossen. Doch möge uns gestattet sein, in einem weiteren Artikel die kritischen Ergebnisse der ereignißvollen Festtage des 1.—4. Juni noch einmal, und zwar im Einzelnen, näher zu betrachten.

Aus Dresden.

Anfang Juni 1859.

Das lebhafte Interesse, welches unser Musikleben in der ersten, größeren Hälfte der Saison in Anspruch nahm, hat seit meinem letzten Berichte (Mitte Februar) durch rasch aufeinanderfolgende reiche Kunstgenüsse einen fast noch erhöhten Aufschwung genommen. Zunächst war es Frau v. Bock (Schröder-Devrient), welche zugunsten des Weber-Denkmales eine Soirée veranstaltete. Bekannte Nummern ihres ständigen Programmes, die das hierin liebenswürdig-eigensinnige Publicum nun einmal immer und immer wieder von ihr zu vernehmen wünschte, waren ein willkommenes Zugeständniß, dessen wir jetzt in stiller Rührung gedenken, da die große Künstlerin leider hoffnungslos darniederliegt. „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht" — das waren die letzten Worte ihres Schwanengesanges! — Dem edlen Zweck liehen die HH. Julius Stockhausen, Concert-M. David und Pianist Louis Hartmann ihre anerkennenswertheste Mitwirkung. Wir erinnern uns keiner Sangesleistung im deutschen Lied, welche der Hrn. Stockhausen's auch nur annähernd zur Seite zu stellen wäre. Schumann's „Frühlingsnacht", „Waldesgespräch", „Widmung" und „Mondnacht" haben durch ihn einen unauslöschlichen Eindruck auf uns gemacht und den Liedern Franz Schubert's, Mendelssohn's und Robert Franz' verlieh sein Vortrag den Stempel höchster Vollendung. Unbeschadet der herrlichen Leistung des Sängers in der Arie des Seneschall in „Johann von Paris" und in Händel's „Das Volk so im Dunkeln wandelt", möchten wir die höchste Begabung Hrn. Stockhausen's im Lyrischen und speciell im Lied finden, weil hier der sublimsten Empfindung entsprechendster Ausdruck zutheil wurde. — Hr. Concert-M. David ist bei uns ein sehr lieber Gast, der uns diesmal durch Tartini's Teufelssonate und einige eigene Compositionen den Genuß seiner bewährten Meisterschaft vergönnte. Als Pianist und der Liszt'schen Schule stellte sich Hr. Hartmann durch den Vortrag der gewaltigen Es dur-Polonaise seines Meisters vor; edle Empfindung und kraftvolle Technik, verbunden mit einer

ihm und an seine treue Liebe zu Hedwig erst im dritten Acte einigen Glauben zu gewinnen vermögen. Schlau, wie ihr Geliebter, erscheint uns auch Hedwig, ein zierliches, gescheidtes, sinnliches Mädchen; einfältig und hässlich zugleich ist der Charakter der Gudula gehalten. Beide bisher nur auf den Umgang mit einem festen, genusssüchtigen, in fleischlichen Lüsten versunkenen Pfaffen beschränkt, sind dabei Naturen von sehr zweifelhafter Tugend. Sie vermögen durchaus unser Interesse in wünschenswerthem Grade nicht zu erregen. Ebenso lässt uns der Kaiser, eine sonst glänzende und würdige Erscheinung, völlig kalt. Der Abt allein tritt etwas vortheilhafter den andern gegenüber hervor, ist auch zugleich die am besten vom Componisten gezeichnete Figur. Aber hat man sich einmal an der kugelrunden, stets gehänselten Erscheinung ergötzt, so wird auch der Reiz, den sie auszuüben vermag, dahin sein. Günstig für das ganze Stück sind die äusserlichen Ausschmückungen gewählt, zuerst die Scene im Klosterhofe, in der die Landleute ihren Zehnten entrichten; dann der etwas tumultuarische Schluss des ersten Actes; ferner der nächtliche Ueberfall des Klosters durch des Kaisers Soldaten, und zuletzt die mit allem Aufwand von Decorationen, Costümen und Auftritten ausgestattete Gerichtsscene auf dem Constanzer Marktplatze. Aber dergleichen nützt sich schnell ab und entschädigt selten für den wirklichen Gehalt, den Dichtung und Musik doch haben müssen, wenn sie auf dauernden Werth Anspruch machen wollen.

Aus Vorstehendem ersieht man, dass eine, bei allen Opernbesprechungen sich wiederholende feststehende Klage hier wieder auftaucht: die Klage über einen ungünstigen, ungeeigneten, unpoetischen Text. Eine jede Oper, und so auch die komische, verlangt scharfgezeichnete, der musikalischen Behandlung fähige und würdige Charaktere, aber auch Situationen, die unser Interesse rege erhalten und eine Handlung, die ebensowohl unsere Phantasie angenehm beschäftigt, als unsern Verstand befriedigt.

Wir gehen nachstehend eine gedrängte Erzählung der Handlung und überlassen es dem Leser, darnach über den Werth des Textes sich ein eigenes Urtheil zu bilden.

1. Act: Klostergarten. Landleute, unter ihnen Bendix, entrichten dem Abte den Zehnten. Dieser, wohlbeleibt, ein Falstaff in der Mönchskutte, ein frommer Herr, »der die Weiber lieht und zecht und schmaust, nimmt mit möglichster Würde die zahlreichen Gaben in Empfang, spricht sich jedoch allmälig mehr und mehr in grosse Hitze und Aufregung hinein, dagegen eifernd, dass die Sitten immer tiefer sinken, bei Predigt und Messe die Kirchenbänke leer stehen und statt Fasten — Schmausen und Zechen! Völlerei — statt Mässigkeit! Statt keuscher Zucht — unsittliches Wesen überhandnehmens. Aus dem Munde dieses würdigen Herrn klingt allerdings die strenge Predigt etwas sonderbar, doch dauert sie zum Glücke nicht lange, denn die schönen Frauen, die seinen einfachen Haushalt besorgen, flüstern ihm leise zu: »Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit!« Diese Worte verscheuchen schnell seinen Unwillen und das Landvolk wird nun in Gnaden von ihm eiligst entlassen.

Bendix, mit Gudula und Hedwig längst Zeichen heimlichen Einverständnisses tauschend, bleibt zurück. »Er muss erst noch sein Liebchen sehen und küssen und sollt's Essen und nicht zum Fragen ist, weiss er den hochwürdigen Herrn doch so durch Schmeicheleien zu ködern, dass er nachsichtiges Gehör findet. Nun klagt er: »dass sein Gewissen von Zweifeln zerrissen werde, weil er sein Herz einem reizenden Kinde geschenkt habe, das ihn wieder liebes. »Das ist eben keine sündhafte That, doch wandelst du schon auf schlüpfrigem Pfade, meint der Abt dann. Nun bittet Bendix diesen, das Herz der Maid zu prüfen; er wolle sie zu diesem Zwecke ins Kloster bringen. Der Abt, berückt durch die Aussicht, ein hübsches Mädchen in seine Nähe zu bekommen, gestattet jetzt dem glücklichen Schäfer gern längern Aufenthalt in den heiligen Mauern. In Eile werden nun die Vorbereitungen zu dem eben so reichlichen, als leckern Mittagsmahle für den Abt gemacht. Der Tisch wird unter der Laube gedeckt, Bendix erweist sich eifrig den Frauen gefällig zu sein und dem Abte zu dienen, dabei heimlich bald Gudula, bald Hedwig liebkosend. Der Abt sitzt mit Wohlbehagen vor dem wohlbestellten Tische, nun auch die Frauen lüstern neckend, und begehrt endlich zum Vollgenusse einen fröhlichen Gesang. Gudula singt eine leichtfertige Romanze, die der geistliche Herr in seinem Breviere allerdings vergeblich suchen dürfte. Ungeachtet der Text eher aufregend als einschläfernd wirken sollte, entschlummert doch der fromme Mönch bei dem Gesange seiner Vertrauten, und nun setzen die drei Verschworenen ihrerseits zu fröhlichem Mahle in der Laube sich zusammen, in traulichem Flüstern und bei heimlichem Gläserklang die glücklichen Augenblicke nützend. Bendix ergreift verstohlen die Hand Hedwig's und richtet liebeglühende Worte an Gudula. Für diese, die sich verschämt ziert, giebt jene Antwort. So theilen, während Gudula getäuscht wird, Bendix und Hedwig sich die geheimen Gedanken ihrer Herzen offen vor jener mit. Die Liebenden, allzusicher und überglücklich, werden zu laut. Der Abt erwacht stöhnend, sieht verwundert seinen Tisch abgeräumt und hört frohen Gesang und Gläserklingen aus der Laube herüber. Während Gudula, um nach dem sich jetzt schlafend stellenden Abt zu sehen, die Laube verlässt, drängt Bendix: »Geschwind mein Schatz, 'n Kuss mir gieb!« und Hedwig antwortet: »O theurer Freund! Wie hab ich dich so lieb!« — Gudula, getäuscht, kehrt mit der Frage zurück: »Geliebter! Wann soll die Hochzeit sein?« »Wenn der Abt, der zum Spott der Welt wider Zucht und Gesetz zurück dich hält, gutwillig das Liebchen ziehen lassen wird,« Gudula weiss Rath, »auf solche Sachen verstehen sich die Frauen. Sie will ihn ärgern spät und früh, verbrennen den Braten, versalzen die Brüh, ihm stören die Mittagsruh und den Schlummer der Nacht, ja ihn so schauderhaft maltraitiren, so ärgern und quälen und cujoniren, bis er endlich ruft in Raserei: Fahr hin zur Hölle und sei freie Erschreckt ob solcher Furie rufen Hedwig, Bendix, und der Abt, der sich hinzugeschlichen und getäuscht hat: »Gott steh uns heile Der Abt, das falsche Spiel, das man mit ihm getrieben, vollständig durchschauend, tritt, die Bestürzten mit einem Strom von Scheltworten überfluthend, wüthend vor sie. Bendix muss eilends das Kloster verlassen, wenn er nicht den herbeigerufenen Knechten in die Hände fallen will, doch hat er noch Zeit, seinen Racheschwur dem Abte zuzudonnern, dessen Alteration natürlich dadurch nur erhöht und für den Zuschauer nun fast bedauernswerth wird.

2. Act: Waldgebirge, Ruine. Der Kaiser sitzt sinnend, der untergehenden Sonne nachschauend, und singt eine sentimentale Arie. Er hat sich mit seinem Heere in den Bergen verirrt. Vergebens suchen die ermüdeten Krieger nach einem Pfad, der ins Thal hinabführt. Da erscheint Bendix, zuerst mit trotzigem Muthe eine kecke Weise singend, dann in trübe Klagen um sein verlorenes Glück ausbrechend. Der Kaiser, der ihm lange geduldig zuhört, tritt endlich zu ihm, heisst ihn hochwillkommen, beschenkt ihn reichlich, überredet ihn, seinem Heere den Weg zum

Kloster zu zeigen und verspricht ihm volle Genugthuung und Rache am Abte.

Verwandlung. Klostergarten. Nacht. Hedwig giebt ihrer Sehnsucht nach dem Freunde, der es so treu mit ihr meint, Worte, und ihrem Schmerze, dass sie ihn nicht umfangen halten, an seinem Halse nicht hangen, an seiner Brust nicht ruhen, ihn nicht nach Herzenslust küssen kann. Nach diesen erotischen Seufzern folgt ein frommes Gebet zu allen Heiligen, dem fernen Geliebten Schirm, Schild und Hort zu sein. Die kleine Heuchlerin geht langsam ab, und nun, sobald die Bühne frei ist, kommt Bendix vorsichtig über die Mauer geklettert, um dem Kaiser und seinen Soldaten von innen eine Seitenpforte zu öffnen. Er mahnt die gestrengen Herren an ihr beschworenes Wort, seinen Schatz zu respectiren, und nun geht der Spektakel los. Die Krieger, die frommen Schläfer aus ihrer Ruhe störend, rufen ungestüm nach Wein, die Mönche und Landleute hinter der Scene nach Hülfe. Der Abt stürzt sobeltend und mit Spott von den Soldaten empfangen herein. Die Frauen sind glücklich, den fern geglaubten Geliebten wieder zu sehen, während der Abt der Kirche Bann und Fluch über ihn ausspricht. Die Krieger rollen nun ein Weinfass auf die Bühne und sprechen der Lieblingssorte des Abtes mit grösster Ungeniirtheit zu, ja sie nöthigen sogar den mit Recht über Spott und Hohn und Profanation klagenden hochwürdigen Herrn mit ihnen dem Weine und den Frauen ein Hoch auszubringen und zerren den sich sträubenden zu einem komischen Tanze heran. Als nun aber endlich auch noch das Wohl des Kaisers, das von den Mönchen tödtlich gehassten Feindes, getrunken werden soll, da vermag der Abt seine Wuth nicht mehr zu unterdrücken. »Er schleudert den vollen Becher zu Boden.« Nicht auf sein Wohl, nur auf sein Verderben will er trinken. Da tritt der Kaiser mit Würde vor; vergebens wirft sich ihm nun, Verzeihung erflehend, der feiste Mönch zu Füssen, umsonst flehen alle lossagen des Klosters um Gnade. Der Kaiser will strenges Gericht halten: »Nicht dem Kaiser allein brachst du Treue und Pflicht, selbst den Ordens Regeln befolgtest du nicht. Was soll in des Klosters geheiligtem Bann eine Köchin, eine Nichte? Verwegner sag an! Drum solltest du hängen am nächsten Baum, doch fürcht ich, die Aeste halten dich kaum.« Und nun folgt die bekannte aus drei schweren Fragen bestehende Preisaufgabe, nebst der Drohung, im Falle eine genügende Lösung nicht erfolgen würde, mit den Worten des Bürger'schen Gedichtes. Der Kaiser fordert dann die Landleute auf mit ihm zu ziehen, um die Burgen verschiedener Raubritter zu stürzen, und unter einem begeisterten Chore schliesst der Act.

3. Act: Vor dem Thore von Constanz in der Nähe eines Wirthshauses. Bendix, als Landsknecht gekleidet, und Hedwig feiern ihr Wiedersehen. Darauf tritt der abgemagerte Abt, beständig über den drei noch ungelösten Fragen grübelnd, auf. Gudula eilt herbei, des Kaisers Einzug und das bevorstehende Gericht verkündend. Auch sie überhäuft jetzt den Armen mit Hohn, ihr Mund strömt von bittern Worten über, sie hat erkannt, dass Bendix sie betrogen hat und möchte sich nun an der ganzen Männerwelt rächen. Ein Herold erscheint mit lautem Rufe, den Abt vor des Kaisers Thron entbietend. Gudula, die diesen schadenfroh herbeizerren will, bleibt aber wie versteinert stehen, als aus dem Wirthshause Bendix als Abt verkleidet heraustritt und mit frohem Muthe dem Herold folgt. Sobald sie abgegangen sind, bekleidet Hedwig den Abt mit des Bendix Wams und Hut und umgürtet ihn mit dessen Schwert. Der gebeugte geistliche Würdenträger lässt alles geduldig mit sich machen.

Verwandlung. Marktplatz in Constanz. Rechts im Vordergrunde des Kaisers Thron. Festzug unter feierlichen Chören des zahlreich versammelten Volkes. Der Herold bringt den Pseudoabt vor den Kaiser. Allgemeiner Chor: »Ach seht, dort schleicht der Abt einher! Wie mager und matt! Wie lebenssatt! Der sonst so stattliche Herr! Verschwunden das Bäuchlein und bleich das Gesicht. Das Denken und Rathen bekam ihm nicht.« Nun verläuft die Gerichtsscene ganz mit den Worten des Originalgedichts. Bendix wirft bei der dritten Frage die Verkleidung von sich, der wirkliche Abt sinkt entsetzt in die Kniee. Der Kaiser verurtheilt ihn zu ew'ger Schmude Fluch und ernennt den Schäfer zum Abt. Der nähme die fette Pfründe wohl gerne an, aber Hedwig drängt den Widerstrebenden abzulehnen, denn er kann ja nicht lesen, nicht rechnen, nicht schreiben und könnte ja, würde er Abt, sein Liebchen nicht freien. Der Kaiser kann den von allen Seiten auf ihn einstürmenden Bitten um Gnade nicht widerstehen. Er verzeiht, Alle schliessen Frieden, Bendix und Hedwig kriegen sich, der Abt lädt sein altes Hauskreuz aufs Neue auf sich und die Oper schliesst mit Jubelgesängen.

(Fortsetzung folgt.)

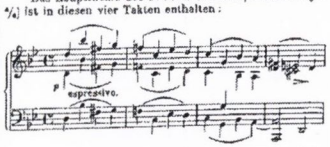
Kammermusik.

Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Op. 25. Bonn, Simrock. Preis 16 Frcs.

*H. D.**) Während das fast zugleich mit obigem Werke erschienene A dur-Quartett von Brahms schon in Nr. 37 des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift seine Besprechung gefunden hat, haben mancherlei Umstände die Anzeige des andern verzögert. Da indessen, soviel zu erkennen ist, die neueren Werke Brahms' noch keineswegs die Kenntniss und Verbreitung gefunden haben, die sie unserer Meinung nach verdienen, so möchte auch jetzt die Beurtheilung jenes Werkes noch keineswegs zu spät kommen.

Dass wir in demselben wiederum ein Erzeugniss selbstständiger und ungewöhnlicher Erfindungskraft erhalten, welche in strengster Schule gezeitigt und durch Anschluss an die besten Vorbilder gekräftigt ist, bedarf kaum vorläufiger Versicherung. Wir gehen sogleich an die Betrachtung des Einzelnen und versparen uns etwaige allgemeine Folgerungen bis zum Schlusse.

Das Hauptthema des ersten Satzes (G–moll *Allegro* 4/4) ist in diesen vier Takten enthalten:



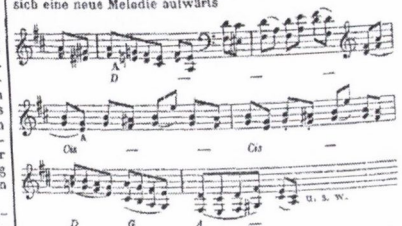
Nach dem Abschlusse auf D–moll nimmt das Violoncell in dieser Tonart die beiden ersten Takte des Themas auf, die Bratsche wiederholt das zweite Motiv desselben in B–dur (4 Takt), die Violine bringt G–moll wieder und schliesst darin. Man wird die Eigenthümlichkeit dieses Anfangs nicht

*) Wir lassen gerne einem unserer Hauptmitarbeiter das Wort, um ohne redactionelle Eingriffe seine Ansichten über Brahms' Schaffen im Allgemeinen und Besondern auszusprechen; bemerken jedoch, dass wir vorläufig nicht überall aus vollem Herzen beistimmen vermögen. D. Red.

2.4: Deiters, Hermann [H. D.]. 'Kammermusik. Joh. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, Op. 25'. *Allgemeine musikalische Zeitung Neue Folge* 3/11 (15 March 1865): Cols. 182–88.

verkennen. Ein in sich völlig abgeschlossenes Thema von nur 4 Takten, welches innerhalb derselben durch die Parallelt onart hindurchgeht und zur Dominantentonart gelangt; in diesem Thema drei Motive, deren jedes später eine selbständige Behandlung findet; die ersten 10 Takte aus vier rhythmischen Abschnitten von 4, 2, 1 und 3 Takten bestehend. Wir haben selten eine ähnliche Knappheit, wir möchten sagen eine solche Concentration thematischen und harmonischen Gehaltes in neueren Werken gefunden, die fast an Herbigkeit grenzt, aber hier wohl als beabsichtigter und glücklicher Ausdruck einer bestimmten Stimmung erscheint. Der Componist setzt die Bezeichnung *espressivo* zum Thema; auf uns macht die ganze Periode den Eindruck verschlossenen Eigensinns, welcher sich wie gezwungen einmal äussert, um sofort wieder in Schweigen zurückzuversinken. Einen nicht gleich verständlichen inneren Grund muss nun auch der Fortgang haben. Das Clavier bringt ein sehr zartes Thema in B-dur zu synkopirter Bewegung des Violoncells und mit imitirenden Figuren der beiden andern Instrumente; dasselbe führt mit gesteigerter Bewegung und durch mancherlei Modulation zu einem Schlusse auf der Dominante; nun setzt mit neuem Aufschwunge auf *f* das erste Motiv ein, leise folgt ein Nachklang mit *ges* als Grundton, scheinbar wird nach F-moll modulirt, dann aber plötzlich mit kräftigem Rückgange nach G-moll, worin nun das Thema mit aller Kraft wiederkommt. Jener Zwischensatz in *B* ist an sich hübsch gedacht und fein bearbeitet; doch wird es beklagt werden dürfen, dass durch denselben eine breite Ausführung des Hauptthemas, wodurch sich dasselbe recht einprägen müsste, zu früh unterbrochen und ihm etwas ganz Verschiedenes gegenübergestellt wird, welches doch später nicht gestaltend auftritt. Für den Hörer wird der Eingang des Werkes dadurch einen etwas schwankenden, haltlosen Charakter gewinnen.

Das Thema wird nun von den Instrumenten mit grösster Kraft ausgeführt, vom Clavier mit einer kurzen, abgebrochenen Sechszehntelfigur und Accordschlägen begleitet; es schliesst sich eine Fortsetzung daran, die selbst in Sechszehntelbewegung übergeht, und dann führen Clavier und Instrumente eine kurze Imitation mit jener begleitenden Sechszehntelfigur durch, welche nach mannigfaltiger Modulation auf *A* als Dominante zu D-moll schliesst. Es folgt eine in harmonischer Beziehung interessante, an neuen und schönen Wendungen reiche Stelle. Die Instrumente wollen mit dem Hauptthema nach G-moll zurück, das Clavier antwortet mit klagenden Accorden und moducirt nach *C*, die Instrumente bringen das Thema in *F*, und erst nach dem dritten Ansatze bekommt das Clavier Raum zu einer aufsteigenden klagenden Figur, die nach D-moll führt. Wie durch das Hauptthema jenes Fortdrängen der Clavierfiguren gleichsam aufgehalten, gefesselt erscheint, wird hier ganz fühlbar. — Nun bringt das Violoncell ein zweites Thema in D-moll, welches von den anderen Instrumenten aufgenommen und weitergeführt wird; es zeigt den Ausdruck klagenden Drängens. Dasselbe wird dann vom Clavier wiederholt, während die Instrumente eine sehr volle und reiche harmonische Begleitung übernehmen, die bei der meist hohen Lage der Figuren, wie wir fürchten, die Melodie durch starken und scharfen Klang leicht bedecken mag. Wir machen hier zuerst eine Bemerkung, welche von der angeführten Beurtheilung des früheren Quartetts abweicht, und welche sich auf die Behandlung der Instrumente bezieht. Dieselben sind an dieser Stelle, wo sie die Melodie nur verzieren sollen, zu wenig als Einheit behandelt, jedes übernimmt eine selbständige Partie; die Violine hat Triolen, das Violoncell Achtel, die Bratsche eine Kette von Doppelgriffen in zum Theil recht unbequemer Lage. Man merkt an der Behandlung hier und anderswo den Clavierspieler, der die Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente zwar theoretisch kennt, aber beim Schreiben nicht immer die volle klare Vorstellung vom Klange derselben hat, und dabei leicht geneigt ist, claviermässige Figuren auf dieselben zu übertragen. — Mit dem Schlussmotive jenes Themas wird nun in interessanter Modulation weitergearbeitet, bei starker Steigerung scheint ein Abschluss in D-moll vorbereitet zu werden, aber unerwartet führt uns ein kräftig bewegter Rückgang von der Dominante nach D-dur. In dieser Tonart setzt nun ein neues freudig aufstrebendes Thema (von Violine und Bratsche *unisono* gespielt) ein, dem das Motiv des obigen zweiten Themas zu Grunde liegt, und welches in einem harmonisch schönen Gegensatze durch G-dur zur Dominante führt; bei dem Wiederholungsversuche des Claviers tönt bald das trübe *f* wieder hinein, doch behält D-dur den Sieg und gelangt nach mächtigen und vollen Gängen zum Abschlusse. Aber es will sich noch nicht beruhigen; froh bewegt schwingt sich eine neue Melodie aufwärts

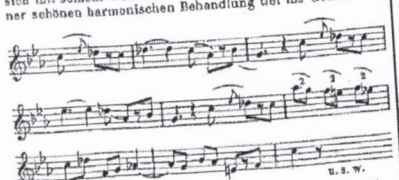


und an deren Wiederholung schliesst sich dann noch eine längere schön gearbeitete Schlusspartie voll Wärme und tiefen Ausdrucks. Nach dem Schlusse deutet das Clavier das Anfangsthema an, worauf abgebrochene harmonische Figuren der Instrumente antworten, und dieser Wechsel wird eine Zeit lang in sehr reizender Modulation durchgeführt; dann folgt endlich ein voller breiter Schluss, aus dem sich bei allmäliger Abnahme der Stärke und dem Eintreten dunklerer Harmonien das G-moll und die Rückkehr zum Anfange wieder entwickelt. — Blicken wir auf diesen ersten Theil zurück, so finden wir eine grosse Mannigfaltigkeit neuer und origineller Motive, wir finden überraschende Feinheiten und Schönheiten in harmonischen Wendungen und Contrasten, und in grossen Partien desselben warmen lebensvollen Fluss und schöne durch allmälige Steigerung des Ausdrucks hervorgebrachte Wirkung; wir glauben aber ein Uebermaass des Stoffes (man erinnere sich, dass vier, vielleicht sogar fünf selbständige Themen auftreten) und eine daraus hervorgehende Unklarheit als einen für die Gesammtwirkung weniger günstigen Umstand bezeichnen zu dürfen, und müssen es namentlich beklagen, dass für die deutliche und sichere Einprägung des ersten Themas, wodurch dasselbe den Mittelpunkt des Satzes bildete, zu wenig geschehen ist.

Ohne Wiederholung beginnt der zweite Theil mit dem Hauptthema in unveränderter Form bis zum zehnten Takte, worauf das zarte Gegenthema in C-moll einsetzt; dies geht bald in eine unruhige Sechszehntelbewegung über, und dann folgt die eigentliche Durchführungspartie, welche

wesentlich auf das erste Hauptmotiv gebaut ist und wahre Meisterzüge in thematischer und harmonischer Arbeit enthält; namentlich wirkt es überraschend, wenn von den vier Takten des Themas jeder einzeln von den Instrumenten wechselweise zweimal zu immer veränderter Harmonie gebracht wird; auch die Engführung mit dem Hauptmotiv, bei welcher sich die Instrumente zu drei Stimmen gruppiren und jede ein Viertel nach der vorhergehenden eingesetzt, ist von grosser Wirkung. Nach allmäliger Abschwächung der Bewegung und der Stärke folgt ein Abschluss auf *D* als Dominante, und dann kommt das uns bekannte Gegenthema, diesmal in *G*, aus welchem sich mit einigen Modificationen der Modulation der kräftige Wiedereinsatz des Hauptthemas, wie ihn auch der erste Theil schon gebracht hatte, entwickelt. Eigenthümlich ist hier in formeller Beziehung, dass wir keinen vollständigen Wiederanfang hören, sondern gleich wieder mitten hinein geführt werden. Abweichend ist nun ferner, dass gleich nach der dem Thema folgenden Sechszehntelbewegung jenes kräftig aufstrebende Thema, mit welchem im ersten Theile das D-dur eintrat, in *Es* auftritt, aber am Schlusse mit gleichen Wendungen wie oben nach G-moll überführt. Das letzte, schöne Thema, das oben abgedruckt wurde, erscheint jetzt in G-moll in ganz veränderter Klangwirkung, zuerst von den Instrumenten allein gespielt, dann vom Clavier in Triolen aufgelöst. Die ganze Schlusspartie entspricht dem ersten Theile; doch wird der Schluss hier natürlich viel weiter ausgedehnt, in dumpfer Steigerung erscheint das Thema im Bass, noch ein Höhepunkt auf der Umkehrung des kleinen Septimenaccords, dann Abschwächung, und endlich grollende Schlussfiguren mit imitirender Bewegung in herben Harmonien.

Fanden wir den ganzen ersten Satz der Erfindung und Detailarbeit nach interessant und zum Theil bedeutend und wirksam, und erkannten wir, dass die Wirkung nur durch Maasshaltung und vielleicht durch günstigere Instrumentation wohl noch hätte erhöht werden können, so verstummt jegliche Ausstellung gegenüber dem nun folgenden *Intermezzo* (*Allegro ma non troppo* C-moll ²/₄), dem vorzüglichsten Stücke des Werkes, und in jeder Beziehung einem wahren Juwel melodischen Reizes und anmuthigen Ausdrucks unter den Compositionen unserer Zeit. Eine weiche, anmuthig träumende Melodie, zuerst nur von den Streichinstrumenten gespielt, beginnt und wird mit überraschenden enharmonischen Verwechslungen ausgesponnen bis zur Dominante; dann nach kurzer Uebergangsfigur vom Clavier wiederholt. Ein zweites Thema in der Unterdominante ist von wehmüthig-klagendem Ausdruck, es prägt sich mit seinem wunderbaren melodischen Reize und seiner schönen harmonischen Behandlung tief ins Gemüth.



Dieses erscheint dann nach längerer Verarbeitung der Motive des Hauptthemas in C-moll und geht nach C-dur über; in dieser Tonart schliesst das Stück nach längerer Schlusspartie, worin der Wechsel der Dur- und Molltonart dem Ausdrucke des Ganzen etwas Verschleiertes, Trübes, Abnungsvolles giebt. Ganz von romantischem Zauber angeweht ist das nun folgende Trio (As-dur); es ist der Beschreibung unmöglich, eine Vorstellung von dem süss sich wiegenden, durch das *tempo rubato* besonders reizenden Thema zu geben, welches von einer contrapunktischen Triolenfigur begleitet in verschiedenen Tonarten, die oft schön enharmonisch vermittelt werden, nacheinander auftritt. Eine zweite Melodie überrascht fast noch mehr durch den lieblichen anmuthigen Ausdruck, der durch die harmonische Behandlung noch gehoben wird. Sehr hübsch ist auch die Art, wie nach der Wiederholung des Intermezzos das Thema des Trios in C-dur wiedergebracht wird und den Abschluss in der Durtonart vollendet und gleichsam krönt. Wir sind überzeugt, dass niemand, der Ohr und Herz für das Schöne hat, von diesem Stücke ohne wahre Erfreuung scheiden wird.

Der dritte Satz ist ein *Andante con moto* (Es-dur ²/₄). Die langsamen Sätze waren Brahms in vielen Werken seiner letzten Periode weniger gelungen, namentlich stehen die Adagios der beiden Serenaden der Erfindung nach gewiss unter den übrigen Bestandtheilen. Unser Quartett lässt auch hier einen Aufschwung erkennen; die Themen sind von gleicher Bedeutung und Wirkung, vielleicht nicht von derselben Originalität, wie in den früheren Sätzen, und in der Durcharbeitung, namentlich wieder der harmonischen, zeigt sich allenthalben bis zur Meisterschaft durchgedrungene Sicherheit. Kleine Bedenken liessen sich gegen die Gestaltung, die Anordnung und Verbindung der einzelnen Abschnitte hin und wieder äussern, und auch dieser Satz scheint uns etwas unter einem Uebermaasse des Stoffs zu leiden; gerade in den Adagiosätzen vermisst man die Einheit der Stimmung am unliebsten. Die Hauptmelodie des Stücks hat einen sanft getragenen innigen Charakter, sie ist ganz im Geiste modernen Stils erfunden und hat sogar Mendelssohn'sche Anklänge; dass sie schon zu Anfang in vollem Glanze der Instrumentation auftritt, begriffen wir nicht, es liegt nicht im Wesen derselben. Der mittleren, sehr ausgedehnten Partie des Stücks liegt ein freudig-festliches marschartiges Thema zu Grunde, welches besonders in seinen Schlusswendungen einen rührend eindringlichen Ton anschlägt. Auch das Uebergangsmotiv vom ersten zum zweiten Abschnitte ist schön und interessant behandelt; nur hatten wir formelle Bedenken dabei, dass dasselbe auch zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Hauptthemas schon eingeschoben wird; eine ähnliche Bemerkung dürfte man bei der Rückkehr von dem Mittelstücke zum Hauptthema machen. Von herausschender Schönheit ist dann wieder die Schlusspartie, in welcher eine aus dem Motiv des erwähnten ersten Uebergangsthemas gebildete Melodie in den Streichinstrumenten zu Triolenbewegung des Claviers aufsteigt und wieder sinkt, während der Bass den Grundton festhält; die ganze Schwelgerei moderner Romantik liegt in diesen wenigen Takten. Auch der sanft einschlummernde Schluss ist schön und wirkungsvoll. Wir können übrigens diesen Satz nicht verlassen, ohne hervorzuheben, dass die an der Behandlung der Instrumente gemachten Ausstellungen gerade hier am meisten Platz greifen; und wenn uns früher eine claviermässige Behandlung der Instrumente auffiel, so finden wir in den beiden letzten Sätzen vielfach ein völliges Hinausgehen über die Grenzen des Kammerstils und eine Annäherung zu orchestraler Behandlung. Die Instrumente sind durchweg (Ausnahmen kommen natürlich vor) weder ein selbständiges Ganzes dem Clavier gegenüber, noch auch Individuen, sondern meistens nur Füllstimmen; und

indem oft jedes einzelne seine besondere Art der Begleitung und Verzierung durchführt und das thut, was im Orchester ganze Gruppen von Instrumenten thun würden, kommt dieser orchestrale Charakter zum Vorschein, der ferner auch in der häufigen Verdoppelung der Melodie durch Clavier und ein Streichinstrument oder durch zwei im *unisono* gehende Instrumente hervortritt. Orchestermässig ist es auch, wenn in den Themen des Andantes und des letzten Satzes alle Instrumente zusammen gleich zu Anfang auftreten und die Melodie theilweise nur verstärken; dadurch ist auch die Steigerung von vorne herein ausgeschlossen; desgleichen, wenn durch die Behandlung die Klangfarbe anderer Instrumente nachgeahmt werden soll, wie in der Mittelpartie des Andante. Namentlich fällt uns die Anwendung der Bratsche auf; indem sie vielfach nur, zur Füllung der Harmonie, mit zum Theil sehr unbequemen Doppelgriffen beschäftigt ist und anderswo Figuren in hoher Lage, ihrem Charakter zuwider, auszuführen hat, wüssten wir kaum eine Stelle anzuführen, wo dieses Instrument zu einer mehr selbständigen und seiner eigenthümlichen Klangfarbe entsprechenden Verwendung käme.

Von diesen Bemerkungen abgesehen, ist nun auch der letzte Satz (*Rondo alla zingarese, Presto* G-moll $^{6}/_{8}$) ein Stück voll wahrer Genialität der Erfindung, von sprudelnder Lebendigkeit und treffender Charakteristik; in dem wilden fremdartigen Thema, dem weit fortgeführten dreitaktigen Rhythmus und den folgenden Passagen und Gegenmotiven ist das unstäte, ruhelose Treiben jenes Volkslebhaft veranschaulicht. Ein erster Zwischensatz in B-dur, wo zuerst ein anderer Rhythmus auftritt und in welchem rasch hinrollende Clavierfiguren von *pizzicati* der Instrumente begleitet werden, ist von eigenthümlicher sinnlich bethörender Klangwirkung; man möchte durch Triangel und Tambourin etc. den Eindruck womöglich noch verstärken. Einen unerwartet kräftigen Aufschwung nimmt ein zweiter Zwischensatz in G-dur, in dessen Thema namentlich die nachschlagenden Sechszehntel der Streichinstrumente charakteristisch sind; in einem an diesen sich anschliessenden Stücke wird zum ersten Male ein etwas ruhigerer Ton angeschlagen und eine Art von Cantilene gewinnt eine Zeit lang Raum. Bald aber folgen wieder der Reihe nach mehrere der früher dagewesenen Themata, und nach einer raschen harmonisch sehr dunkel gefärbten Cadenz werden in verschiedenen Absätzen einige der vorgekommenen Motive theils polyphon vorarbeitet, theils mit anderer harmonischer Behandlung eingeführt oder mit einander verbunden, bis sich aus der Sechszehntelbewegung des ersten Zwischensatzes in starkem *crescendo* das Anfangsthema wieder entwickelt. Diese Zwischenpartie, so fein sie gearbeitet ist, scheint uns doch zu vielerlei zu enthalten und man verliert den Gesammtcharakter des Stückes etwas aus dem Augen. Der Schluss entschädigt für diesen Umstand nicht völlig, er scheint uns zu kurz und abgerissen; dem Hauptthema folgt wie zu Anfang ein Gegenthema in B-dur, nach welchem aber nicht erst das erste nochmals wiederkehrt, sondern sofort durch eine sich anschliessende kräftige Achtelbewegung zum Abschlusse geeilt wird. Da man das Hauptthema in den vorhergehenden Abschnitten ein wenig aus dem Gedächtnisse verloren hatte, so wäre gerade hier noch einmal eine breitere Behandlung desselben wünschenswerth gewesen. — Indem wir so wider unseren Willen mit einem Tadel zu schliessen scheinen, möchten wir doch den Leser dabei nachdrücklich erinnern, dass er in unserer Besprechung die Ausstellungen im Einzelnen von der Beurtheilung des Ganzen trenne. Die Eigenschaften, die wir schon bei früherer Gelegenheit an Brahms hervorhoben und die von allen Urtheilsfähigen anerkannt werden, haben wir hier sammt und sonders wiedergefunden; es sind die, welche den wahren Künstler bezeichnen: eine ächte Productivität, eine sprudelnde Fülle schöner, interessanter, origineller Melodien von zuweilen höchst charakteristischem Ausdrucke; grosses Geschick in der Behandlung und Gestaltung derselben, so dass sie an ihrer Stelle die rechte Wirkung thun; jeder kleine Abschnitt, jede Periode durchhaucht von innerer Wärme und wahrem Ausdrucke, Freiheit von aller Phrase; dabei das formelle Geschick im Grossen wie im Kleinen, namentlich eine Meisterschaft der Modulation, wie sie nur das eingehendste Studium zu verleihen im Stande ist. Auch vermisst man nicht sorgsames Abwägen in der Gestaltung der Sätze und in Auswahl und Verbindung der Themata; aber hier wäre der Punkt, wo noch eine Steigerung möglich wäre; und eine noch strengere Prüfung der eigenen Intention und kritische Sichtung des dem Componisten leicht und fliessend zuströmenden Stoffes wird seinen Takt hinsichtlich des Zuviel und Zuwenig befestigen und seinen Werken durch Maass und noch grössere Objectivität auch eine grössere Wirkung sichern. Und wenn vor Zeiten Lessing dem Kritiker vorschrieb, sich auch gegen den Meister mit Zweifel bewundernd, mit Bewunderung zweifelnd zu verhalten, so wird man in unseren Ausstellungen keinen Zweifel an der Meisterschaft des Componisten erblicken, dem wir in der That unter den Lebenden keinen an die Seite zu setzen wissen.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* In der dritten Abendunterhaltung für Kammermusik (6. März) hörten wir zum Beginn ein äusserst naives und liebenswürdiges Streichquartett von Haydn (D-dur, mit durchlaufender Passage der 1. Violine im Finale), zum Schluss ein ebenso herziges Stück aus dem vorigen Jahrhundert: Divertimento für Streichquartett, Contrabass und zwei Hörner in D-dur von Mozart (zum ersten Males sagte das Programm; für uns war es von Wien aus eine ziemlich alte und oft erneuerte Bekanntschaft), und zwischen beiden ein neues Clavier-Quintett in A-dur von unserem überaus fleissigen Reinecke. Haben wir es immer für gefährlich erachtet, wenn eine Novität aus unserer Zeit unmittelbar neben die lachenden, sinnlich derben und doch auch zugleich von sittlichem Ernst erfüllten Gebilde der alten Wiener Meister gestellt wird, so schien dies für das obige neue Werk besonders bedenklich. Es wurde von verschiedenen Seiten ziemlich verschieden beurtheilt und machte keineswegs jenen allgemein durchgreifenden Eindruck, welchen wir einem neuen Werke Reinecke's jederzeit wünschen. Der erste Satz besteht aus einer etwas sonderbar klingenden Einleitung und einem frischen Allegro, der zweite Satz ist ein langsamer, beide schienen uns die besten des Ganzen), dann folgt eine Siciliana, die, wir wurden nicht recht klar wie und wo, mit dem Finale zusammenhängt. Hätten wir das neue Werk früher gekannt und wären des Componisten Rathgeber gewesen, so würden wir ihm gerathen haben, es noch einige Zeit liegen zu lassen, bis der objective Standpunkt gewonnen war, der den Einblick in die vielleicht zu beseitigenden Mängel gestattet. Da das Werk noch Manuscript ist, so können wir unsern wohlgemeinten Rath noch jetzt abgeben. — Die Mitwirkenden in dieser Abendunterhaltung waren noch die Herren David und Röntgen (Violine), Hermann (Viola), Lübeck (Violoncell), Backhaus (Contrabass), Gumpert und Lindner (Horn). Die Ausführung, namentlich der ersten und letzten Nummer,

war eine vorzügliche und wusste namentlich Herr David seine vielfach dominirenden Partien höchst wirksam zu gestalten.

— Das 18. Abonnementconcert (9. März) brachte Schumann's seit etwa 5 Jahren hier nicht öffentlich aufgeführtes Werk »Das Paradies und die Peri«. Die Seltenheit seines Vorkommens und der Umstand, dass wir zum ersten Male Gelegenheit finden in diesen Blättern darüber zu sprechen, gestatten uns wohl ausnahmsweise ein längeres Verweilen bei dieser Composition. Die Debatte über dieselbe ist kaum noch als geschlossen, die Stimmen sind kaum noch als einig zu betrachten. Beweis dafür erstens die nicht geringe Zahl selbst grösserer deutschen Städte, wo sie noch nicht ein einziges Mal zur Aufführung gekommen ist (wie z. B. München, Frankfurt a. M.), zweitens die ziemlich verschieden lautenden, oft sogar im Ganzen ungünstigen Urtheile darüber (wie z. B. erst kürzlich in Dresdner Blättern nach der Aufführung daselbst). Die allgemeinste Bekanntschaft damit scheint uns aber ebenso wichtig zur Beurtheilung Schumann's und als Gegenstand des Genusses, wie das richtigste Urtheil geboten in Betreff aller Consequenzen, welche die moderne Kunst daraus zu ziehen sich nicht hat entgehen lassen. Für uns ist in diesem Werke durchaus der überreiche poetisch-musikalische Gehalt von den bedenklichen Seiten der Formgestaltung zu scheiden. Ueber den Werth oder relativen Unwerth der zu Grunde liegenden Dichtung wollen wir nicht viel Worte verlieren. Es fragt sich für uns zumeist ob Das, was der Musiker daraus gemacht hat, als musikalisches Kunstwerk von hohem Werth sei oder nicht, und indem wir diese Frage zu beantworten suchen, werden wir eben auf obige Unterscheidung geführt. Ueberreich an melodischer Erfindung müssen wir ein Werk nennen, wo beinahe jeder textliche Absatz seinen vollkommen melodischen, wo fast jedes Wort durch harmonische und Klangelemente seinen besonderen poetischen Ausdruck erhält. Zum Verständniss dieses enormen musikalischen Reichthums gehört Auffassungsfähigkeit, inniges Verständniss der Mittel poetischer Tonsprache, endlich genauere Kenntniss des Werks, welche gestattet, der Fülle melodischer und harmonischer Details die beständige Aufmerksamkeit unermüdlich zuzuwenden. Strengen und trockenen Naturen wird diese Thätigkeit schon erschwert durch die etwas überzarte Natur des Gegenstandes, der eine beinahe Jean Paul'sche Empfindsamkeit voraussetzt. Und Solchen ist auch nicht zu helfen. Wer Märchen und ihren bezaubernden Duft nicht liebt, wird auch in »Paradies und Peri« trotz allen Reizen der Musik sich nie zu Hause finden. Das Verdienst Schumann's liegt eben darin, den ihm vorgelegten Stoff durch einen erstaunlichen Reichthum von unmittelbar durch Inspiration empfangenen melodischen Formen bis ins kleinste Detail in Musik übersetzt zu haben. Ein Anderes ist es um die Frage der Formgestaltung, und in diesem Punkte ist nicht zu leugnen, dass Schumann sich hier mit der ganzen krankhaften Richtung unserer Zeit in Zusammenhang befindet, welche darin besteht, die Musik in dem heutzutage von mancher Seite beliebten Sinne »dramatisch« zu machen, das heisst sie einem stets fortlaufenden nirgend aufhaltenden und das Einzelne nur in ganz grossen Abschnitten zum Abschluss bringenden Vorgang (gleichviel ob derselbe vor den Augen oder blos vor dem inneren Sinne vorgeht) anzupassen. Diese Richtung offenbart sich in gleicher Weise auf dem Gebiet der Oper, im modernen Oratorium, und in der »Programmmusik«. Solche Gemeinsamkeit des modernen Strebens ist jedenfalls bemerkenswerth; sie führt aber in vollkommenster Consequenz zur Auflösung der musikalischen Kunst. Schumann's Werk stellt sich allerdings nach dieser Richtung noch nicht so weit vorgeschritten dar, dass schon in ihm der obige Process vollzogen erschiene. Es enthält noch viele Partien, welche für sich ziemlich vollständig ausgebildet und abgeschlossen sind; nur die Verbindung der einzelnen Glieder ist auf phantastische Weise hergestellt, und die Eigenschaft des Vorwurfs als Mährchen rechtfertigt dies sogar, indem diese Dichtungsart gerade die festen für den Verstand abschliessenden Gebilde vermeidet, und Alles in den goldnen aber undurchsichtigen Nebelschleier traumhafter Phantasie zu kleiden liebt. Wir sprechen nur von den Consequenzen, die man von dem, was hier erträglich und aus dem Gegenstande zu rechtfertigen ist, auf Anderes auszudehnen versucht, wo sie nicht mehr als logisch richtig erscheinen. Ferner ist noch in Betreff der Formgestaltung ohne Weiteres zuzugeben, dass Schumann das natürliche Bedürfniss der Abwechselung und Steigerung, das sich bei jedem Musikwerke geltend macht, nicht genügend berücksichtigt hat. Das Werk enthält zu viele langsame Partien in unmittelbarer Aufeinanderfolge, und im dritten Theil, wo der Auffassungsfähigkeit durch immer frische Mittel Ausdauer und Kraft zugeführt werden sollten, ist diese Steigerung nicht vorhanden. Er besonders ist es, der dem Totaleindruck schadet, weshalb wir Kürzungen und Auslassungen hier nicht nur für erlaubt, sondern fast für geboten erachten.

Soviel glaubten wir hier in Kürze bemerken zu müssen, um möglichen Missverständnissen über unsere Stellung zu dem Werke und den darin enthaltenen Richtungen vorzubeugen. Ins Detail einzugehen erlaubt der Raum nicht und wir wenden uns jetzt zur diesmaligen Ausführung. Dieselbe war, um gleich die Hauptsache zu berühren, in jenen Punkten am sorgfältigsten vorbereitet, die nicht das Orchester betreffen. Mit den Chören hatte sich Herr Reinecke offenbar viel Mühe gegeben; sie schienen ihrer Sache hinlänglich sicher, und es fehlte auch nicht an den nöthigen Nüancen. Ein schwieriger Punkt bei diesem Werke ist die Besetzung der Solopartien. Die Hauptpartie ist die Peri. Dieselbe war Fräulein N. Alvsleben aus Dresden übertragen. Diese Sängerin hat, wie die Leser unserer Berichte wissen, viele höchst schätzenswerthe Eigenschaften: eine schöne umfangreiche Stimme, richtige Methode, reine Intonation, bedeutende Kehlfertigkeit, unfehlbare Sicherheit und Zuverlässigkeit im Ensemble. Aber Eines vermissten wir schon in früheren Concertvorträgen und diesmal am schmerzlichsten: Wärme, Poesie, Leidenschaft. Eine Peri aber ohne diese Eigenschaft, und würde sie noch so kunstreich gesungen, kann nicht vollkommen befriedigen. — Die zweite Partie ist das Tenor-Solo. An der Hand dieser Solostimme werden wir in die Folge der Begebenheiten eingeführt, die, an sich poetischer Art, auch in poetischem Gewande dem Hörer vermittelt werden, sei es um ihn weich zu stimmen, oder ihn mit glänzenden hellen Bildern zu beschäftigen. Diese Partie sang Herr Musikdirector John aus Halle in durchaus verdienstlicher Weise. Gute Gesangsmethode, deutliche Aussprache, Verständniss der Aufgabe sind durchaus lobenswerth zu rühmen. Nur schien seine Stimme nicht überall von hinlänglich schönem Klang und ausreichender Kraft. Diese letzteren Eigenschaften, verbunden mit den vorhergenannten, wären in Leipzig selbst zu finden gewesen; wir wissen nicht, warum die Persönlichkeit, auf welche wir hier anspielen, der Gewandhaus-Direction nicht zur Verfügung steht. — Frl. Scheuerlein (Mezzo-Sopran), Frau Pögner (Alt), Herr Richter (Bariton), zweiter Jüngling mit Abänderung der eigentlichen Tenorlage) und Herr Hertzsch (Bass) entledigten sich ihrer Aufgabe verhältnissmässig am befriedigendsten. — Am wenigsten von Allem konnte uns diesmal die Orchesterleistung genügen. Ein Werk wie dieses, das überdies seit einer Reihe von Jahren dem Gedächtniss der Spieler entfremdet ist, hätte offenbar mehr Proben bedurft, wenn die nöthige Genauigkeit des Ensembles erreicht werden wollte. Der viele Sologesang in dem Werke, dessen poetisch-phantastischer Inhalt eine grosse Freiheit des Vortrags bedingt, macht auch eine genaue Bekanntschaft des Orchesters mit allen Details nothwendig, und diese lässt sich nur durch eine entsprechende Anzahl von Proben, womöglich zuerst mit dem Orchester allein, herstellen. Es ist aber noch

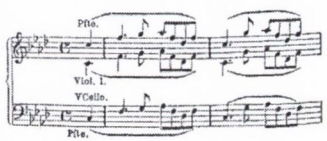
mässige Berichte vorliegen, können wir sogar nachrechnen.*) Wie selten zu jener Zeit das Erscheinen eines Virtuosen war, beweist schon der Umstand, dass die Musikzeitungen manchmal plötzlich ein- oder zweimal im Jahr Correspondenzen (mitunter aus ganz ansehnlichen Städten) bringen, die nichts als die wichtige Nachricht enthalten: Herr X. oder Y. habe dort ein Concert gegeben. Dafür taucht heutzutage kein Berichterstatter auch nur die Feder ein. Die Klagen unserer Urgrossväter über die zahllosen Virtuosen machen uns jetzt ungefähr denselben Eindruck, als wenn wir in einer kleinen billigen Stadt über die »enorme Theuerung« jammern hören. Hätten die reisenden Künstler von ehedem im Allgemeinen die Bedeutung gehabt und die Achtung genossen, wie ihre Nachfolger in unserm Jahrhundert, so wäre auch ihre Anzahl unsern Voreltern nicht so übermässig vorgekommen.

Recensionen.

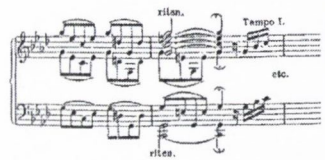
Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 34. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 5 Thlr.

H. D. Ein neues Werk von Brahms drängt bei uns, wie man erwarten kann, jedes andere musikalische Interesse für den Augenblick zurück. Indem wir dieses aussprechen, sind wir schon darauf gefasst, von subjectiver Kritik, blindem Partei-Enthusiasmus und dergl. reden zu hören. Da wir uns bewusst sind, bei früheren Besprechungen Brahms'scher Werke uns niemals von blossem Enthusiasmus leiten gelassen zu haben, sondern durch genaues Studium uns ein Urtheil gebildet, dasselbe in Begleitung einer detaillirten Beschreibung ausgesprochen und so unsere Meinung nirgendwo ohne Begründung gelassen zu haben, wobei gar nicht selten Aussetzung und Tadel mit unterlief: so können uns dergleichen Ausrufe nicht berühren. Wir wissen, dass wir vor jenen, die uns in Beurtheilung Brahms' der Subjectivität zeihen, wenigstens das eine voraus haben: die Werke desselben ordentlich zu kennen. Aber auch für die allmälige Anerkennung des Talents und der Tüchtigkeit der Brahms'schen Compositionen machen uns jene Vorwürfe nicht besorgt; denn dergleichen ist zu allen Zeiten da gewesen. Mozart's Quartette erschienen den Kritikern seiner Zeit zu stark gewürzt. Beethoven erhielt nach seinen ersten Sonaten von einem wohlmeinenden Recensenten in der A. M. Ztg. den Rath, sich mehr an die Natur zu halten. Als seine herrlichen Trios Op. 70 erschienen waren, setzten sich drei vorzügliche Musiker, unter ihnen des Meisters Schüler F. Ries (wir wissen dies aus zuverlässiger Mittheilung) zusammen, um dieselben zu spielen, und was war das Resultat dieser ersten Kenntnissnahme? — Beethoven müsse wahnsinnig geworden sein. Nicht viel gelinder lauteten die Urtheile über seine letzten Quartette, deren Verständniss noch jetzt kein allgemeines ist. Die Zahl derer endlich, welche aus entschiedenen Gegnern Robert Schumann's seine Verehrer und Freunde geworden sind, dürfte heute schon nach Hunderten zu berechnen sein. — Man verstehe uns. Wir haben mit all dem Gesagten keine Vergleichungen anstellen wollen; es steht weder uns zu, noch ist es überhaupt an der Zeit, über die Stellung von Brahms zu den Künstlern der Vergangenheit und Gegenwart eine endgültige Meinung abzugeben; wir wollten nur zeigen, wie wenig bei der Würdigung des wahren Werthes desselben auf den Geschmack des Publicums, auf die Auslassungen der keineswegs immer gewissenhaften Kritik, auf das Urtheil der keineswegs immer vorurtheilsfreien, zur Erfassung fremder Individualität sofort fähigen Kunstgenossen unbedingter Werth zu legen sei und dass es hier wie überall der Zukunft überlassen bleiben müsse, zu entscheiden, was bleibend und ächt war. Unterdessen wollen wir wie bisher versuchen, durch detaillirte Betrachtung des Gebotenen über den Inhalt und die Absicht des vorliegenden Werks zu bestimmterer Anschauung zu gelangen.

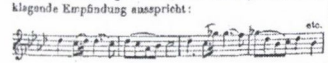
Das neue Quintett geht aus F-moll, einer Tonart, in welcher wir gewohnt sind, den Ausdruck pathetisch-tragischer, düsterer und trüber Seelenstimmungen zu erblicken. Den Charakter des Pathetischen athmet gleich das Hauptthema des ersten Satzes (F-moll $^{3}/_{4}$ *Allegro non troppo*), welches in breitem Unisono anhebt und im vierten Takte auf dem Dominantaccorde schliesst:



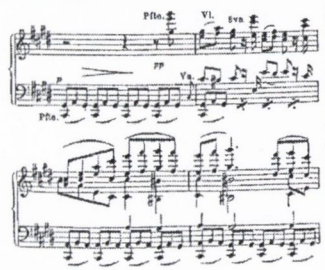
*) Dies ist z. B. der Fall mit Leipzig, dessen Concertstatistik die Allg. Musikal. Ztg. mit grosser Genauigkeit verzeichnete. Dieser Zeitung zufolge (I. Band S. 484) haben »während des Winterhalbjahrs (October 1798 bis Ende März 1799) folgende ankündigende Virtuosen« in Leipzig Concert gegeben: Die Altistin Chaldartini, die Flötisten Dimmler und Dülon, der Fagottist Kummer. Also vier Virtuosen! Ein Nachtrag zu diesem Artikel (vom 23. Mai 1799) sagt: Die Concurrenz der fremden Virtuosen war gegen das Ende der Ostermesse sehr beträchtlich. Diese Virtuosen waren 1) der Bassänger Hübsch, 2) der Clavierspieler Wölfl, 3) die gemeinschaftlich reisenden, äusserst mittelmässigen Mandoline- und Violaspieler Gierdani, Folchini und Frerardi, 4) Musikdirector Schwenke mit dem jungen Geiger Hartmann (gaben kein öffentliches Concert, sondern spielten nur in einigen Privathäusern), 5) die Violinspielerin Gandini. Diese enorme, nur durch die Leipziger Messzeit erklärliche »Concurrenz« reducirt sich also auf vier Virtuosenconcerte! — Vom 1. Januar bis Mitte Mai 1800 concertirten in Leipzig nur der Polychordspieler Hilmar und die Knaben Pixis, die es sogar zu zwei Concerten brachten. Hierauf wird wieder von einer »angenehmen Concurrenz« fremder Virtuosen während der Ostermesse 1800 gesprochen, sie bestand aus nette 7 Virtuosen, worunter 2 Sängerinnen. — (Allg. M. Ztg. II. Bd. S. 625.)

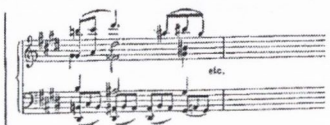


Auf diesen kräftigen Eingang lässt das Clavier in dreimal wiederholtem Ansatze eine harmonische Sechszehntelfigur folgen, welche aus dem vorigen Achtelmotiv hervorgeht, und worauf die Instrumente mit mächtigen Accordschlägen antworten; beim dritten Male spinnt sich dieselbe etwas weiter aus, schliesst noch einmal mit aller Kraft auf der Dominante, worauf das Thema von neuem in den Instrumenten *unisono* auftritt, mit kräftigen harmonisch begleitenden Achtelgängen des Claviers. Zu den Fortsetzungen derselben im Clavier erklingen die Sechszehntelfiguren in den Instrumenten; kühne Modulationen führen zum Abschluss in F-moll. Nun folgt in der Violine ein Gegenthema von contrastirendem Charakter, welches sowohl durch den Rhythmus selbst, als durch die Harmonie, worin wir namentlich den Ton *des* als kleine None fortwährend durchklingen hören, eine unruhig, ungeduldig klagende Empfindung ausspricht:



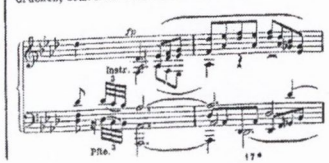
Nach einer kurzen Wiederholung desselben durch die Bratsche nimmt es die Violine auf, erhebt sich damit in schneller, kräftiger Steigerung und führt in kühner, unerwarteter Modulation nach Cis-moll, worin, nach kurzer Vorbereitung durch eine unruhige Triolenbewegung im Bass, ein zweites Thema von ganz eigenthümlichem Charakter einsetzt:



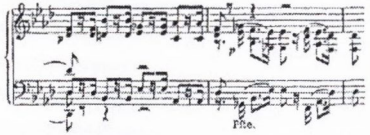


Es liegt etwas wild-phantastisches in den springenden Figuren und ausgespannten Gängen; durch ein folgendes Motiv der Bratsche, während dessen die Triolenfigur im Clavier weitergeht, und durch das sich anschliessende Moduliren nach Cis-dur und D-dur (*pp*) wird unser Sinn in träumender Erwartung festgehalten, bis das Thema in den Instrumenten wieder auftritt, durch den letzten Gang desselben sich Fortsetzungen anschliessen und der Abschluss vorbereitet wird, der lange zwischen Dur und Moll schwankt, bis lang gezogene ausdrucksvolle Figuren der ersten Violine zur Sechszehntelbewegung des Claviers nach Des-(Cis-) dur führen. In den Figuren glaubten wir einige Verwandtschaft mit entsprechenden Partien des Beethoven'schen Fmoll-Quartetts [Op. 95] zu erkennen; auch findet sich eine Analogie mit demselben in der Folge der Tonarten, indem der Abschluss des ersten Theiles nicht in der Parallelsonart, sondern in der Unterdominante desselben, erfolgt. Aber abgesehen von einzelnen Aehnlichkeiten sind wir mehrfach sowohl in diesem wie andern Werken Brahms an die eigenthümlich-innige Weise der späteren Beethoven'schen Werke erinnert worden, und glauben, dass darin mehr wie Reminiscenzen und Anklänge, dass vielmehr ein innerer, verwandtschaftlicher Zug darin erkannt werden darf, der, wenn wir uns in dieser Beobachtung nicht täuschen, Brahms' Talent schon darum als vielseitiger und tiefer als das der meisten seiner Zeitgenossen erscheinen lässt, weil in ihm sich neben vollständiger Beherrschung des modern-romantischen Stils der Geist der grossen Vergangenen lebendig erweist, während wir bei der grossen Mehrzahl der Lebenden nur einseitige Nachahmung Mendelssohn'scher und Schumann'scher Weise finden.

Doch wir kehren zu unserm ersten Satze zurück. Noch ist der Schluss des ersten Theils nicht erreicht; sondern wie, um frohe Erhebung nach erreichtem Ziele auszudrücken, setzt noch ein Schlussthema in *Des* ein:



2.5: Hermann Deiters. 'Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viol und Violoncello. Op. 34." *Allgemeine musikalische Zeitung* 1/17 (25 April 1866): 134–37; 1/18 (2 May 1866): 142–45.



welches in anderer Form wiederholt wird und wobei die punktirte Bewegung sich zu Achteln abschwächt. Der Schluss erhält durch die fortwährende Betonung der schwächeren Taktheile etwas unsicheres, zweifelndes und bildet dadurch eine, wie man fühlt, innerlich wohl motivirte Vermittlung zwischen dem letzten Thema und der Wiederholung des Anfangs. Die unsichere, zaghafte Bewegung geht im Anfange des zweiten Theiles noch lange fort, man hört zwischen den leise, gegen den Takt angeschlagenen Accorden der Instrumente eine gebundene Figur des Claviers, zweimal erscheint auch die Bewegung des ersten Themas, aber nicht mit der früheren pathetischen Kraft, sondern ebenfalls zweifelnd und ängstlich; und die oft und überraschend wechselnde Modulation in diesem Abschnitte vollendet den Charakter des Zaghaften, fast Unheimlichen. Nach einem Abschlusse auf B-moll weicht dasselbe einem unruhigen, aus gebrochenen Figuren zusammengesetzten Thema, welches in eiliger Bewegung einem kräftigen Schlusse auf der Dominante von B-moll zuführt, worin dann das zweite Thema (früher Cis-moll) wieder einsetzt; in verschiedener Lage, mit manchen Veränderungen, namentlich in den Anhängen, wird dasselbe durchgeführt, bis es noch einmal in voller Kraft in C-moll einsetzt und darin ausklingt. Jeder wird sich aus vielen Werken Beethoven's, namentlich der grösseren Symphonien (Eroica, C-moll) erinnern, dass in der Durchführungspartie des zweiten Theiles einmal eine Stelle eintritt, in welcher der Ausdruck des ganzen Stücks gleichsam seinen Höhepunkt erreicht, an welchem der Ausdruck sich gleichsam concentrirt und zur höchsten Kraft und Fülle steigert. Auch in den Brahms'schen Compositionen ist es leicht, diesen Gipfelpunkt, zu welchem alles Vorhergehende hinleitet, zu finden, und er weiss denselben mit grossem Geschick vorzubereiten. Doch kann derselbe auch zur Klippe werden. Es kommt nämlich darauf an, nicht nur dass derselbe sich organisch aus den thematischen Grundelementen und dem Charakter des Stücks entwickele, sondern dass dieselben auch in ihm selbst fortwährend erkennbar und fühlbar bleiben, dass namentlich das Aufbieten aller Kraft nicht zu Gewaltsamkeiten, zum Verlassen der musikalischen Schönheit führe, und dass wir uns an solchen Stellen nicht ganz von dem Grundtypus des Stücks entfernt fühlen. Wir glauben — und müssen das aufrichtig aussprechen — dass Brahms in einigen seiner früheren Werke an dieser Stelle zu weit gegangen ist, und auch wenn wir die Stelle betrachten, welche in unserm Quintett den oben angeführten starken Eintritt auf C-moll vorbereitet, die Imitation mit dem Motive des zweiten Themas und die darauf folgenden punktirten Figuren, so glauben wir im Allgemeinen aussprechen zu dürfen, dass hier die Stelle ist, wo Brahms zu jenen früher erwähnten Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten, welche zum Theil in einem Vorwiegen der Reflexion vor dem ununterbrochenen Strome des Empfindens am meisten hinneigt, und wo daher besondere Vorsicht Noth thut, dass nicht vor einer beabsichtigten grossen Wirkung die Schönheit zurücktrete. — Nach diesem *ff* beginnt nun, schnell und unerwartet, der Rückgang zum ersten Thema, dessen gleichsam verdeckter Wiedereintritt zu den absteigenden Accorden des Claviers und dem *C* der Bässe, einmal sogar zwischen Dur und Moll sich gleichsam besinnend, uns noch einmal an jenes Zweifeln und Zagen zu Anfang des zweiten Theiles zurückerinnert, bis das Clavier mit jener uns bekannten Sechszehntelfigur durchbricht und mit denselben Modulationen, wie ganz zu Anfang, zu der kräftigen Wiederholung des Hauptthemas führt. Nun wiederholt sich im Ganzen der frühere Verlauf; der nothwendige Wechsel der Tonart wird kurz dadurch herbeigeführt, dass das Gegenthema vom Violoncell sofort statt in F-moll, in B-moll eingeführt wird, so dass nun der Einsatz des zweiten Themas in Fis-moll erfolgt. Aus den Fortsetzungen desselben bildet sich ein rascher Uebergang nach F-moll, worin das Thema wiederholt wird — aber nur harmonisch übereinstimmend, während die springenden, abgebrochenen Figuren in eine zusammenhängende ruhige Achtelbewegung übergegangen sind — das Phantastische, Wilde hat einer schwermüthigen Resignation Platz gemacht. Die früheren Schlusswendungen treten nun in F-moll auf und führen nach langem Zuge noch einmal zu F-dur, worin das dritte Thema, in veränderter Vertheilung (warum?) auftritt. In schönen harmonischen Gängen über dem tiefen *F* als Orgelpunkt werden wir zu einer Coda (*poco sostenuto*) hingeführt, in welcher zu dem noch immer festgehaltenen tiefen *F* des Claviers die Instrumente im Wechsel Achtelfiguren, die sich aus dem Thema entwickeln, mannigfaltig sich verschlingend anstimmen, nach B-dur führen und (während das Clavier verstummt) in syncopirten Accorden ganz leise hinauf- und wieder hinabsteigen; das Cello deutet in der schon früher gehörten zweifelnden Weise das Thema wieder an, und als dasselbe immer deutlicher erklingt, fällt auch das Clavier wieder ein, eine mächtige Steigerung an Kraft und Schnelligkeit führt zu F-moll zurück, und mit der Sechszehntelbewegung und den begleitenden Accorden, zuletzt mit dem Motiv des Hauptthemas wird der Schluss in wahrhaft grandioser Weise herbeigeführt. — Sagten wir oben, dass die Durchführungspartie, namentlich der Höhepunkt derselben, eine Klippe sei, an welcher Brahms' Neigung zu herben Modulationen und zu verständesmässiger Durcharbeitung mitunter zu scheitern Gefahr laufe: so dürfen wir im Gegensatz hierzu die Schlusspartien durchweg als Glanzpunkte seiner Sätze bezeichnen. Man beobachte die meisten seiner früheren Werke, um zu erkennen, mit welcher Feinheit er hier die Hauptmotive noch einmal zu unerwarteten, ganz wunderbaren Wirkungen zu verwenden versteht. — Wenn wir auf den ganzen ersten Satz zurückblicken, auf den Reichthum selbständiger, ausdrucksvoller, dem Ausdruck nach vollkommen von einander verschiedener Themata, auf die geschickte, ganz ihrem Charakter entsprechende Verbreitung und Entwicklung derselben, auf die Sicherheit thematischer, harmonischer und überhaupt formeller Behandlung, so müssen wir ihn als der Anlage wie der Ausführung, dem Gehalt wie der Form nach bedeutend bezeichnen. Auch der äusserliche Punkt der Instrumentirung zeigt einen Fortschritt gegen früher: die Instrumente treten in mehr geschlossener Weise dem Clavier gegenüber, die einzelnen sind einfacher und mehr ihrer Natur gemäss behandelt, nur selten finden sich auch wieder Figuren denselben zugetheilt, die wir als claviermässig bezeichnen dürfen. Und auch der tiefere poetische Gehalt muss bei tieferem Eindringen ergreifen: wir glauben einen Kampf mit einem unerbittlichen Geschick zu vernehmen, welches uns, indem wir mancherlei Wünsche verfolgen und frei hinausstreben möchten, vor dem Eingreifen des scheinbar Erreichten scheu zurückschrecken lässt.

(Schluss folgt.)

Die Leipziger Concertsaison 1865/66.

S. B. In der folgenden statistischen Zusammenstellung geben wir vorerst ein Bild der Thätigkeit der hiesigen öffentlichen und wichtigeren Musikinstitute, und knüpfen dann einige allgemeine und specielle Bemerkungen an dasselbe an.

I. Gewandhaus.

20 Abonnement-Concerte nebst Pensionfonds- und Armen-Concert. Symphonien: Em. Bach, D. J. Haydn, D, Mittlere-, Fis-moll (Abschieds-) und B. Mozart, Es. Beethoven, Nr. 3, 4, 5, 7, 8, 9. Schubert, C. Schumann, D-moll, B, C, Es. Reinecke, A. — Ouvertüren: Mozart, Zauberflöte. Méhul, »Joseph« und »Gabrielle d'Estrées« (zum 1. Mal). Vogler, Samori. Beethoven, Leonore Nr. 1 und 3, Coriolan, Weihe des Hauses Op. 124. Cherubini, Anacreon, Abenceragen. Weber, Euryanthe, Oberon. Schubert, Alfons und Estrella (zum 1. Mal). Righini, Tigranes. Spohr, Jessonda. Marschner, Vampyr. Mendelssohn, Meeresstille und glückliche Fahrt. Schumann, Genoveva. Gade, Hochland. V. Lachner, Demetrius (zum 1. Mal). Meyerbeer, Struensee. Grützmacher, Concert- (neu); J. Raff, Fest- (neu). Vierling, Hermannsschlacht (neu). — Andere Orchesterwerke: Gluck, Ballettstücke aus Orpheus, dergleichen aus Helena und Paris. Bach, Concert in G. Mozart, Serenade für Blasinstrumente. Beethoven, Egmont-Musik. Cherubini, Entr'act aus Medea. Schubert, Entr'acts zu Rosamunde (zum 1. Mal). Schumann, Ouvertüre, Scherzo und Finale. Fr. Lachner, Suite Nr. 3 F-moll (neu). Esser, Suite F-dur (neu). Gouvy, Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog (neu). — Werke für Chor und Orchester: S. Bach, »Nun ist das Heil« Cantate. Händel, Pfingstchöre aus »Israel«. Schubert, Kyrie aus der Es-Messe. Spohr, Fragmente aus »Jessonda«. Beethoven, Chor-Phantasie. Mendelssohn, Lobgesang, Fragment aus Antigone, Finale aus »Loreley«. Schumann, Manfred. Hiller, Pfingsten. — Andere Chöre von L. Schröter, Mozart, Cherubini, Fr. Schneider, C. Kreutzer, Reinecke (neu). — Arien und Ensemblestücke von J. Ch. Bach, Händel, Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven, Spohr, Weber, Mendelssohn, Cimarosa, Pergolesa, Hasse, Graun, Cherubini, Hérold, Rossini, Glinka. — Lieder von Reichardt, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz, Taubert, Rubinstein, Gerdigiani, Alabieff. — Concerte und Concertstücke; Pianoforte: Beethoven, C-moll, Es, Chorphantasie. Mendelssohn, G-moll. Volkmann (zum 1. Mal), Saint-Saëns (neu). Chopin, E-moll. Violine: Beethoven, D. Spohr, Gesangsscene, D-moll. David, D-moll. Joachim, Ungarisches. Litolff. Violoncell: Molique, Servais. Pianoforte, Violine und Violoncell: Beethoven. Oboe: Mozart (zum 1. Mal). — Clavier-Solostücke von S. Bach, J. Chr. Bach, Friedemann Bach, Galuppi, J. L. Krebs, Händel, Schumann, Liszt, Reinecke (neu), Rubinstein. — Violinstücke von Tartini, Ernst und Vieuxtemps. — Violoncellstücke von de Swert. — Harfenstücke von Parish-Alvars und Pöntz.

8 Abendunterhaltungen für Kammermusik. Streichtrio: Beethoven, Serenade Op. 8. — Streichquartette: Haydn, D, G. Mozart, C. Beethoven, C Op. 59, B Op. 130, Cis-moll Op. 131. Spohr, E-moll. Mendelssohn, Es Op. 44. Schumann, F-dur. — Streichquintette: Mozart, G-moll. Beethoven, C-dur. — Sonaten; Clavier und Violine: Hiller. Clavier und Violoncell: Beethoven, G-moll. Reinecke (neu). — Clavier und Viola da Gamba (Violoncell): S. Bach. — Claviertrios: Haydn, G-dur. Beethoven, gr. B. Schubert, B. Mendelssohn, D-moll. — Violin-Sonate von Leclair. — Für Streich- und Blasinstrumente: Mozart, Divertimento, B. — Clavier-Solostücke von Hiller und Jadassohn.

Als **Solisten** liessen sich im Gewandhause hören:*) Clavier: Frl. A. Zimmermann, Herr Saint-Saëns, Herr Reinecke, Herr Pauer, Herr Labor, Herr Blassmann, Frl. Skiva, Frl. Rauffe, Herr Petersilea, Frl. Krebs. Violine: Die Herren David, Petterson, Grün, Auer, Dreyschock, Barghear. Violoncell: Die Herren Lübeck, Grützmacher und de Swert. Oboe: Herr Lund. Harfe: Herr Pöntz. — Gesang: Frau von Kotschetoff, Frau J. Fliesch, Frl. Scheuerlein, Herr Schild, Frl. Savanny, Herr und Frau Marchesi, Frl. Rothenberger, Frau Pögner, Herr Scharfe, Frau Rudersdorff, Frl. Ubrich, Herr Rebling, Frl. Bernhard, Frau Schlegel-Köster, Herr Sabbath.

II. Musikverein Euterpe.

7 (8) Orchester-Concerte. Symphonien: Beethoven, Nr. 3 und 9. Schubert, C-dur. Schumann, B-dur. Volkmann, D-moll. Jadassohn, G-dur. — Ouvertüren: Cherubini, Anacreon und Medea. Spontini, Olympia. Weber, Jubel-. Schumann, Genoveva. — Andere Orchesterstücke: Händel, Concert D-moll. Wagner, Vorspiel zu Tristan und Isolde. Dreyser, Vorspiel aus Valmoda. — Werke für Chor, Soli und Orchester: Gluck, Orpheus (siehe noch weiter unten »Euterpe und Singeacademie vereinigte). — Concerte und Concertstücke, Pianoforte: Beethoven, G-moll. Moscheles, G-moll. Violine: Beethoven, D. Spohr, Nr. 6 u. 7. Bott, Andante und Capriccio. Violoncell: Goltermann. — Chopin, Henselt, Liszt. Violine: Tartini, Spohr. Flöte: Mozart, Demerssemann. — Arien von Mozart. — Lieder von Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

2 Soiréen für Kammermusik: Streichquartette: keines. Quartett mit Flöte: Mozart. Streichquintett: Mozart, G-moll. Septett: Beethoven. Clavier-Trio: Weber, G-moll. Clavierquintett: Schumann. — Verschie-

*) Das Verzeichniss macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, namentlich in Hinsicht der Kammermusik-Unterhaltungen.

damals in Wien concertirenden Rivalen Clementi zu besiegen. Der ungemeine Erfolg von Mozart's und Clementi's Kunst im Improvisiren von Variationen steigerte diese Mode bis zum Uebermaass, so dass man nach Dittersdorf's Behauptung sicher sein konnte, überall, wo man ein Clavier anschlagen hörte, mit sverkräuselten Thematen regalirt zu werden.s*) Abbé Vogler war einer der berühmtesten Phantasten (hier ist der Ausdruck wohl erlaubt) auf dem Clavier und der Orgel, bekanntlich verwendete er dies Talent mit grosser Charlatanerie am liebsten zu grotesken Tonmalereien. In Paris blendete er ganz besonders durch sein Phantasiren, da, wie er erzählt, in Paris (1783) diese Kunst, trotz der grossen Anzahl tüchtiger Pianisten daselbst, ganz unbekannt war.**)

Nach Mozart war ohne Zweifel Beethoven der erste Meister in der freien Phantasie, noch tiefer, gewaltiger und kühner als sein Vorgänger, wenngleich kaum bezaubernd für das grosse Publicum.***) Später in den Zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts haben Hummel und Moscheles am häufigsten und erfolgreichsten sich im freien Phantasiren (meist über ihnen aufgegebene Themen) producirt und dieses Genre zum zweitenmal förmlich zur Mode erhoben. J. N. Hummel's Bravour, Eleganz und Geistesgegenwart im freien Phantasiren hatte zuerst die allgemeine Bewunderung erregt. Diese mehr für süsse Heimlichkeit oder traulichen Freundeskreis als für die Oeffentlichkeit geeignete Gabe war dem grossen Publicum ein neues Reizmittel; in Hummel's Concerten bildete die freie Phantasie regelmässig den Schluss. Die anderen Claviervirtuosen glaubten nun, ohne engherzige Rücksicht auf ihre Begabung, es ihm nachmachen zu müssen. Mit unleugbarem Beruf und Erfolg haben ausser Hummel unseres Wissens nur Moscheles und C. M. Bocklet die freie Phantasie im Concertsaal geübt. Wir finden in den Wiener Concertprogrammen der zwanziger Jahre (ausser den eben Genannten, Hummel, Moscheles, Bocklet) mit freien Phantasien erscheinen: L. Schunke, den elfjährigen Liszt, C. M. Weber, F. Clement u. A. Die Mode hat sich seit 40 Jahren sehr vermindert und seit etwa 30 fast gänzlich verloren; ein wahrhaft originelles und reiches Talent des Improvisirens ist sehr selten, und der blosse Schwindel wird jetzt leichter durchblickt und strenger beurtheilt! Liszt pflegte in den vierziger Jahren manchmal, wenn er wiederholt gerufen und zur Repetition eines Stückes stürmisch aufgefordert wurde, die Haupt-Motive desselben in freier Improvisation zu verarbeiten. Wenn er gut disponirt war, leistete er in solchen Improvisationen Ausserordentliches. Doch hat er, als gereifter Künstler, eine »freie Phantasie« nur sehr selten auf dem Programm angesetzt. C. Czerny's ausführliche »Kunst auf dem Clavier zu phantasiren«, sollte seiner Zeit noch einem tiefgefühlten Bedürfniss abhelfen. Gegenwärtig ist ebensowenig Nachfrage nach diesen Recepten, als nach den darnach verfertigten Phantasien. (Schluss folgt.)

*) »Hiernach ist ein Herr dabey gewesen«, berichtet der humoristische »Vetter Eipeldauer« von einem Privatconcert (1794), »der hat aufm Klavier phantasirt! Ich hab' bisher immer glaubt, dass nur d' Narren phantasiren.«

**) Cramer, Magazin d. M. I. Jahrgang 2, Hälfte 6. 785.

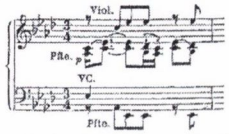
***) In einem Wiener Bericht der Leipziger Allg. M. Ztg. (I. Band S. 572) heisst es von Beethoven: »Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diesen Genuss nirgend in dem Maasse gefunden als bei Beethoven.«

Recensionen.

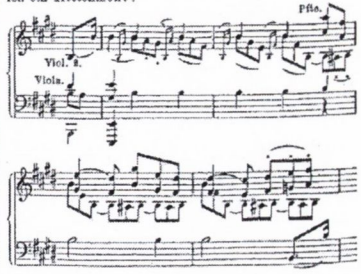
Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 34. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 5 Thlr.

(Schluss.)

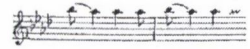
Im zweiten Satze, *Andante un poco Adagio* (As-dur 2/4), kommt das Element süsser Schwärmerei, eines sehnsüchtigen Verlangens, zum Ausdrucke. Derselbe zerfällt in drei Theile, wovon freilich der dritte nur eine Wiederholung des ersten ist. Der erste ist eigentlich nur eine lange, weit ausgesponnene Periode, aus diesem Motiv des Claviers:



gebildet, welches in Abschnitten von je vier Takten, durch Hebung und Hinabsteigen sowie durch die Abschlüsse verschieden, von abgebrochenen Achteln der Instrumente begleitet, in schwelgender Anmuth wie eine unendliche Melodie (hier könnte man diesen Ausdruck anwenden) sich ausdehnt. Der lange und schön vorbereitete Schluss führt mit einer unerwarteten anharmonischen Rückung nach E-dur, der Tonart des Zwischensatzes. Nach kurzer Vorbereitung erklingt in den Mittelinstrumenten ein Triolenmotiv:

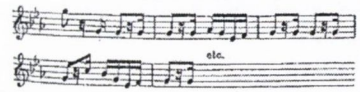


welchem das Clavier mit einem langsameren Motiv antwortet, von ruhig-seligem Ausdruck; dasselbe wird nach einem Abschlusse auf der Dominante in versetzter Lage wiederholt, durch die Achtelbewegung des Claviermotivs, welche nach der Molltonart hinüberschwebt, fortgesetzt (*sempre poco accelerando*) und zu einem vollen, frohen Abschluss auf E-dur geführt; der Componist macht hier von der Verbindung von Triolen und Achteln, die er überhaupt liebt, wieder einen schönen Gebrauch. — Nun folgt ein eigenthümlicher Rückgang. Nachklingende Accorde des Claviers deuten die begleitende Bewegung des ersten Themas wieder an, während die Instrumente die punktirte Figur des Auftakts zu dem Zwischenthema wiederholt anstimmen, und mit derselben in sonderbaren Nonensprüngen zur Anfangstonart zurückleiten; offen gestehen wir, dass wir uns mit denselben nicht befreunden können und die kleine Uebergangspartie (12 Takte) nicht glücklich finden. Sehr schön ist wieder, nachdem das Motiv des ersten Themas zweimal in G-dur und G-moll angedeutet worden ist, der rasche Aufschwung der ersten Violine, welcher nach As-dur zurückführt. In der Wiederholung des ersten Theils folgt nun keine formelle Veränderung, nur geht das Thema sehr bald in die Instrumente über und die ganze Behandlung wird voller und reicher. In dem lang ausgeführten Schlusse erscheint das angeführte punktirte Motiv wieder; derselbe ist harmonisch interessant und erhält namentlich durch die Behandlung einer ganz einfachen Figur:



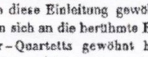
eine eigenthümliche Färbung von Innigkeit und Wärme. Ganz vernehmlich werden wir hier wieder auf die spät-Beethoven'sche Weise hingewiesen.

Ein phantastisches, ganz von hergebrachter Form abweichendes Stück ist das nun folgende Scherzo (Allegro C-moll 2/4). Es hat drei getrennte Bestandtheile, die sich, in demselben Rhythmus natürlich, immerfort ablösen. Nachdem das Cello *pizz.* den Rhythmus angedeutet, bringen Violine und Bratsche in Octaven ein synecopirtes Motiv, unstät und ruhelos hineilend, mit herber harmonischer Begleitung, auf der Dominante ohne Terz schliessend. Es folgt (2/4) ein etwas festeres, doch auch unruhiges Motiv:

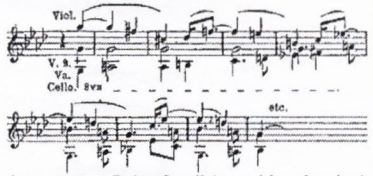


welches ebenfalls, unsicher und fragend, nach 9 Takten mit dem Dominantaccorde aufhört. Nach kurzer Pause setzt in G-dur in grösster Fülle und Kraft eine glänzende Melodie, wie einen Siegesruf begleitend, ein (ihr Hauptmotiv war in dem Schlusse der punktirten Bewegung schon angedeutet), welche nach zweimaligem Auftreten glänzend abschliesst. Nun folgt das erste Motiv (welches schon zu einem herb-kräftigen Anhange des eben genannten Motivs benutzt worden war) wieder wie zu Anfang, führt aber vermittelst anderer Harmonien zu *D* als Dominante von G-moll; das sich anschliessende 2/4-Motiv erscheint in ganzer Kraft von allen Instrumenten gespielt, wird dann zu einer fugirten Verarbeitung mit einer contrapunktischen Begleitung in Achteln benutzt, welche mit der Dominante von Es-moll schliesst, und wieder folgt das rauschende Siegesthema in Es-dur. Das nun wiederkehrende erste Thema tritt diesmal nicht in Syncopen, sondern mit dem Takte fest und kräftig auf, an Fülle und Kraft sich immer steigernd; ein mächtiger Abschluss, wild und herb klingend, wird mit dem 2/4-Motiv herbeigeführt. Ein Kampf von Unruhe, Heftigkeit und siegesgewissem Stolze wird uns in diesem Stücke mit fast dramatischer Lebendigkeit vorgeführt — wir müssen nur, ehe wir eine vollkommene Darstellung des Stücks gehört haben, zweifeln, ob die Fülle des Stoffs und das Verlassen der hergebrachten Form der Wirkung desselben günstig ist. — In dem nicht entsprechend langen Trio (C-dur) kommt eine contrastirende, wir möchten sagen weiblich-sanfte Stimmung zum Ausdruck. Das Clavier ergeht sich in ruhig friedlichen harmonischen Gängen voll süssen Ausdrucks, namentlich in der Modulation; nur das Cello bringt in der Tiefe eine etwas bewegtere Begleitung hinzu. Die melodische Periode wird von den Instrumenten aufgenommen. Den Anfang des zweiten Theils bildet eine kurze Periode in 2/4-Takt, gebundene Figuren, welche aufsteigen, und contrapunktische Achtelbegleitung. Zur Wiederholung des Themas klingt das *B* im Bass besonders hübsch; auch wird die Wiederkehr des syncopirten Anfangmotivs mit Feinheit angedeutet. Vielleicht dürfte man wünschen, dass das Trio etwas weiter ausgeführt wäre; namentlich scheint uns der Anfang des zweiten Theiles im Verhältniss zum Uebrigen nicht bedeutend genug. Nur möchten wir die, welche etwa hier und anderwärts an einem gewissen Uebermaass des Stoffs Anstoss nahmen wollten, aufmerksam machen auf die Klarheit der Gegenüberstellung aller Motive und Perioden, auf die vollkommene Symmetrie in den einzelnen Abschnitten, auf die sorgsame rhythmische Gliederung, auf die Abwesenheit jeder Phrase und jeder verschwimmenden Unbestimmtheit. Der Stoff strömt dem Componisten reichlich zu, und wenngleich es vielleicht der Wirkung mancher seiner Sätze günstiger wäre, wenn er weniger gäbe, als er zu geben hat, so wird doch niemand sich der Beobachtung verschliessen können, dass er das Gegebene mit bewusster Meisterschaft beherrscht und gestaltet. Und man nenne uns den zweiten lebenden Componisten, bei dem man nur entfernt versucht wäre zu sagen: gieb uns weniger, so wird es mehr sein!

Das Finale wird durch ein kurzes *poco sostenuto* (F-moll 2/4) eingeleitet, worin sich mit einem unscheinbaren

Octavenmotiv die Stimmen nach und nach sammeln, um wieder abzubrechen, da sich durch die chromatischen Töne und Verhalte keine rechte Harmonie bilden will; es ist wie ein unsicheres Suchen im Dunkeln, nach dem ungestümen Drange des Scherzos ist alles verstummt und nichts übrig geblieben, als das Gefühl der Ohnmacht und der Nothwendigkeit der Ergebung. In dem von dem ausgehaltenen *Des* (als kleine None zu F-moll) absteigenden, an Schumann erinnernden Gange erhält dies Gefühl einen schmerzlichen Ausdruck. Am Schluss wird, nachdem das Octavenmotiv noch einmal erklungen ist, das Motiv des Allegros schon leise angedeutet. Man wird sich an diese Einleitung gewöhnen müssen — ähnlich wie man sich an die berühmte Einleitung des Mozart'schen C dur-Quartetts gewöhnt hat. — Das folgende *Allegro non troppo* (3/4) beginnt mit einem bestimmt und ruhig einherschreitenden Thema des Cellos, welches in seiner rhythmischen Bewegung uns an den letzten Satz des 4händigen Duos von Franz Schubert erinnerte, nur viel dunkler gefärbt ist. Dasselbe wird vom Clavier übernommen, es kommen abwechselnde Figuren, und in F-dur scheint ein sanft einschlummernder Schluss sich vorzubereiten, aus dem wir durch heftige Stösse mit dem Hauptmotive  aufgeweckt werden.

Nach einer durch Sechszehntelfiguren, die zum Motive hinzutreten, heftig bewegten Periode erfolgt ein Schluss auf *G*, und in etwas gesteigertem Tempo setzen die Instrumente ein zweites Thema ein:



dessen Tonart offenbar C-moll ist, welches aber durch die wieder frei eintretenden Vorhalte, das sichtliche Vermeiden der eigentlichen harmonischen Töne, wie durch seine ganze Bewegung einen Eindruck unwilligen Zögerns hervorbringt, der durch die Versetzungen und Modulationen noch verstärkt wird — wir müssen unserer Ueberzeugung gemäss hinzufügen, nicht in musikalisch schöner Form. Es scheint uns besonders ungünstig zu sein, dass dieses seiner Natur nach harmonisch nicht ganz bestimmte Thema im Folgenden zur Verarbeitung mit benutzt wird, was grossen Theilen des letzten Satzes etwas Unklares, harmonisch Herbes giebt. Das Thema geht in eine heftige Triolenbewegung über, welche, mit syncopirten Figuren verbunden, einen lang ausgeführten, stürmischen Schluss herbeiführt, in welchem sich nur zuletzt die Achtelbewegung des Themas wieder ankündigt. Schön ist eine kleine aus dieser Achtelbewegung gebildete Coda, dunkel und trübe gefärbt; schön auch der zögernde Wiedereintritt des ersten Themas; man fühlt den Ausdruck einer unerbittlichen Nothwendigkeit, der man gern, aber vergeblich ausweichen möchte. Mit kleinen Modificationen kehrt der anfängliche Verlauf wieder, das zweite Thema mit seinen Anhängen in F-moll, die Schlusspartie; die kleine Coda diesmal in verändertem, ganz ruhigem Charakter, so dass man nur an der Harmonie die Uebereinstimmung erkennt. Die immer leiser verhallenden Töne, die zurückhaltende Bewegung, ohne dass ein eigentlicher harmonischer Abschluss erreicht ist, spannt unsere Ewartung auf's Höchste, und höchst genial und phantastisch entwickelt sich ein Presto (4/4) in Cis-moll mit einem hastig erregten Thema, welches bei genauerem Aufmerken als aus dem ersten Thema entstanden sich darstellt, wenn es auch rhythmisch und harmonisch von demselben gänzlich verschieden sich zeigt. Nach 8 Takten schliesst es auf H-moll, nach weiteren acht auf A-moll, jedesmal durch gebundene Gänge des Claviers vermittelt; die Violinen steigen in höchste Lage bis *b* (wir glauben, nicht mit günstiger Klangwirkung), wo sich plötzlich die Modulation nach F-moll vollzieht; die Instrumente steigen in voller Kraft hinab, und das neue Thema tritt in der Grundtonart ein, und führt, durch verschiedene Tonarten modulirend, einen kräftigen Schluss herbei — und hier, meinen wir, hätte das Ganze schliessen können. Dass mit diesem neuen Motiv das oben abgedruckte zweite Thema verbunden zu neuer Verarbeitung benutzt wird, woraus sich, der eigenthümlichen harmonischen Beschaffenheit desselben zufolge, natürlich noch mancherlei kühne harmonische Verbindungen entwickeln und wobei viel thematische Kunst aufgeboten wird, um endlich in heftigster Aufwallung zum Schlusse zu gelangen — das kann nicht zur günstigen Wirkung des Stücks beitragen, es vollendet den schwankenden, einheitslosen Charakter des letzten Satzes, den man in dem so fest auftretenden ersten Thema gar nicht erwartet. Nirgendwo so sehr wie hier fühlten wir uns zu der Forderung des Masshaltens veranlasst, nirgends steht das Uebermaass des Stoffs wie der Verarbeitung einer bestimmten Wirkung so entgegen; wir können uns nicht denken — so grosse Ueberwindung es uns kostet es auszusprechen — dass dieser Satz einen befriedigenden, wirklich künstlerischen Eindruck hinterlassen könne.

Man wird Beschreibungen von Tonwerken, wie die vorhergehende, zu ausführlich finden, und das wird, wir fürchten es, Manchen abhalten sie zu lesen. Indessen haben dieselben ihren grossen und berechtigten Vortheil darin, dass solchen, welche ein Werk nur durch Studium kennen zu lernen Gelegenheit haben, dieses Studium erleichtert wird von Jemanden, der dasselbe für sich durchgemacht hat; und nur ein solcher, der Beschreibung und Tonstück zugleich und vergleichend durchnimmt, wird im Stande und berechtigt sein zu sagen, in wieweit unser Urtheil zutreffend, in wieweit es zu enthusiastisch oder vielleicht hin und wieder nicht hinlänglich gerecht sei. Nur das Urtheil solcher, die sich nicht dem oberflächlichen Eindrucke hingeben oder gar der Meinung des Haufens anschliessen, sondern die sich einer ausgeprägten Künstlerindividualität mit Interesse nähern und auf sie eingehen, kann für uns von Bedeutung sein; nur von ihnen werden wir lernen können, inwieweit wir mit dem Gesagten und noch zu Sagenden Recht haben oder nicht. Die technische Arbeit, die formelle Gestaltung, die contrapunktische, harmonische, rhythmische Behandlung — alles das sind Dinge, über die bei Brahms gar nicht zu reden ist; der oberflächlichste Blick auf irgend eine Seite zeigt ihn als fertigen und sichern Meister in all diesen Dingen. Aber wir finden darüber hinaus das, was dem schaffenden Künstler eigen ist, einen Reichthum origineller Gedanken, die ihm ungesucht in grösserer Menge zuströmen, als er sie gerade nothwendig braucht; Gedanken voll des verschiedenartigsten Ausdrucks, jeder Stimmung entsprechend und in passenden Contrasten einander gegenübergestellt. Sie lassen unverkennbar eine ganz selbständige Anlage hervortreten; jeder Gedanke sagt etwas Bestimmtes in fester, knapper Form, und jeder Satz bildet ein Ganzes, welchem man kein Stückwerk anmerkt, welches aus einem Gusse entstanden ist. Das schliesst nicht aus, dass wir Anschlüsse, ja auch Anklänge an Frühere wahrnehmen; hier hat er einmal das vor den meisten Gleichzeitigen voraus, dass es nicht die Weisen eines Einzelnen sind, die er reproducirt, dass er nicht Schumann'sch etc. schreibt, sondern von Allen sich geistig berührt zeigt, ohne dass seine Selbständigkeit dabei gelitten hätte; und von besonderem Interesse ist hier eine nicht zu verkennende Verwandtschaft seines musikalischen Denkens mit der Eigenthümlichkeit der spät-Beethoven'schen und daneben der Franz Schubert'schen Weise. Alles das haben wir auch bei früheren Gelegenheiten gesagt; wir wiederholen es, da Brahms inzwischen mehrfach und keineswegs immer mit der auch schon dem künstlerischen Streben gebührenden Anerkennung besprochen worden ist, und um daher gerade jetzt eine wirklich eingehende gründliche Prüfung auch von anderer Seite hervorzurufen, die uns zeigen würde, ob unsere Meinung richtig oder nur in welchen Punkten sie unrichtig sei. Denn wir können es weder für gewissenhaft halten, wenn ein Kritiker ohne eigene Prüfung auf die Stimmung des Publicums hin absprechend urtheilt, noch für angemessen und würdig, wenn die momentane Unlust eines Orchesters dem Dirigenten einen willkommenen Anlass bietet, ein ihm unbequemes Werk zurückzulegen. Wie von den menschlichen Dingen überhaupt, so gilt auch von Künstlern und Kunstwerken das bekannte Wort: wir sollen sie weder beklagen noch verlachen, sondern sie zu verstehen trachten.

Die Leipziger Concertsaison 1865/66.

(Schluss.)

Das Musikleben einer Stadt, die wie Leipzig als Vorort lange Zeit gegolten hat und sicherlich diesen Rang behaupten könnte, wenn immer die Sache der Kunst über den Personen stände, muss danach beurtheilt werden, welche Musik-Gattungen und welche Meister daselbst die stärkste Pflege finden. Leipzig hat als Nicht-Residenz immer das voraus gehabt, dass in seinen Mauern nicht die Oper, sondern das Concert den Vorrang behauptete, weshalb wir es auch für wohlthätig halten, dass die Musiker zunächst von der Stadt und ihren Institutionen, nicht vom Theater-Director abhängen. Nur diesem Umstande ist es zu verdanken, dass wir so viele Concerte mit Orchester haben. Freilich könnte man mit Recht sagen, dass in mancher Hinsicht ein etwas Weniger ein Mehr bedeuten würde, insofern nämlich bei der raschen Folge von Concerten eine gehörige Vorbereitung der Programmé und der Ausführung oft ausser dem Bereich der Möglichkeit liegt. Und hierunter leidet gerade jenes Institut am meisten, welches sonst mit Recht den stolzen Namen »Concertinstitut« führt und dem dadurch von vornherein die Suprematie verliehen ist. Es dürfte indess sehr schwer halten, an der historisch begründeten Anordnung unserer Abonnement-Concerte nach dieser Seite etwas zu ändern, und bei persönlichen Wohlverhältnissen, welche ein tüchtiges Zusammenwirken möglich machen, dann wenn wir im Besitz eines grösseren Saales wären, welcher gestattete, öfters Chor- und Orchester-, also oratorische Werke zur Aufführung zu bringen, würde unter den gegebenen Verhältnissen immerhin ein sehr zufriedenstellendes Musikleben möglich sein. Durch die Herstellung eines grossen Saales namentlich würde unser erstes Institut sowohl den Wunsch vieler jetzt ausgeschlossenen Musikfreunde befriedigen, als einen stärkeren Chor organisiren und verwenden können, zugleich jenen häufigen kleinlichen Programmen entgehen, wo das Unbedeutende das Uebergewicht hat und sogar nicht selten den Genuss des Bedeutenden beeinträchtigt, und endlich auf die natürlichste Weise dem Parteiwesen und dem Treiben allzu ehrgeiziger Aufkömmlinge die nothwendige Grenze setzen. *)

Ein Blick auf das oben mitgetheilte Repertoire unserer Concertanstalten zeigt sogleich ein Missverhältniss auf: wir haben zuviel von romantischer und Virtuosenmusik, zu wenig von erhabener Chormusik. Von den alten Italienern hat man diesen Winter gar nichts, von Händel nur ein Fragment aus »Israel vernommen! S. Bach war vertreten durch die jährlich wiederholte Matthäuspassion, deren Wiedergabe überdies vielfach ungenügend, ja in einigen Punkten dem Schleudrian verfallen ist, so dass von verständigen Musikfreunden nicht selten der Wunsch ausgesprochen wird, das Werk möchte lieber einmal ein paar Jahre ruhen gelassen und dann von Grund auf neu einstudirt werden; — dann durch die Johannespassion und eine einzige aus einem Satze bestehende Cantate. Es will uns das für eine Stadt wie Leipzig, wo Bach gelebt und gewirkt hat, herzlich wenig erscheinen; namentlich will es uns nicht zu Sinne, dass man nicht daran denkt, das Publicum mit den weggelassenen Arien der Matthäuspassion wenigstens bei anderer Gelegenheit bekannt zu machen, ganz zu schweigen von der künstlerisch dankbaren Aufgabe, die herrlichsten der vielen herrlichen Cantaten, nach unsern heutigen Bedürf-

*) Einer unserer Mitbürger und Directoren des Gewandhauses, einer der reichsten hiesigen Banquiers, hatte einen Vorschlag zur Herstellung eines grossen Concertsaales gemacht und bedeutende Mittel aus Eigenem dazu in Aussicht gestellt. Dieser dankenswerthe Plan scheint aber, unglaublicher Weise, nicht nur keine Unterstützung, sondern sogar lebhaften Widerspruch und jede Art von Gegenwirkung gefunden zu haben, dann es ist wieder ganz stille davon geworden!

ANZEIGER.

[465] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Neue Klavierwerke
von
Stephen Heller.

Op. 125.	Zwei Impromptus. Cmoll und Cis moll	2 75
Op. 130.	33 Variationen über ein Thema von L. van Beethoven. Cmoll	4 —
Op. 124.	Drei Ständchen. As dur, Gmoll und A moll	4 —
Op. 126.	Im Walde. Sechs Charakterstücke. Dritte Reihe. Heft 9 und 10	3 —
Op. 127.	Zwei Tarantellen. E moll und G dur	2 50
Op. 129.	Drei Etuden. As dur, F moll und A moll	3 —
Op. 140.	Voyage autour de ma chambre	2 25
Op. 144.	Vier Barcarolen. Fis moll, H dur, F moll und G moll	3 50
Op. 142.	Variationen über ein Thema von R. Schumann	2 75
Op. 143.	Vierte Sonate. B moll	2 75
Op. 144.	Zwei Capricen über Themas von Mendelssohn. No. 1. Fingalshöhle und No. 2. Elfenmarsch aus dem Sommernachtstraum	3 50
Op. 145.	Ein Heft Walzer	2 50

[466] **Musik-Instrumenten- und Saiten-Fabrik**
C. A. Schuster in Markneukirchen.

[467] Soeben erschien in meinem Verlage:

WALZER
für das
Pianoforte zu vier Händen
von
Johannes Brahms.
Op. 39.
Instructive Ausgabe in etwas leichterer Bearbeitung
von
J. Carl Eschmann.
Pr. 4 M. 50 Pf.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[468] Soeben erschien:

Glück im Traum.
Salonstück
für Pianoforte
von
M. Czersky.
Op. 64. Pr. 1 Mark.

La Graziella.
Polka-Mazurka
für das
Pianoforte
von
Al. Czersky.
Op. 63. Pr. 1 Mark.
LEIPZIG. Verlag von **C. F. KAHNT,**
K. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[469] In meinem Verlage sind soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwölf grosse Concerte
für Streichinstrumente
von
G. F. Händel.
Op. 6.
Vollständige Orchesterstimmen 22 Mark netto.

	Preis	
Violino I concertino	ℳ 3. 60.	netto.
Violino II concertino	– 3. 60.	–
Violino I ripieno	– 5. 40.	–
Violino II ripieno	– 5. —.	–
Viola	– 3. —.	–
Violoncello (e Cembalo I.)	– 3. 60.	–
Contrabasso (e Cembalo II.)	– 2. 50.	–

Diese Stimmen enthalten auf das Genauste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Die vollständige Partitur
dieser zwölf Concerte
(Band 30 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft)
ist durch die Verlagshandlung für 16 Mark netto zu beziehen.
Mitte Juli 1878.
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[470] In meinem Verlage ist erschienen:

JERY und BÄTELY
Oper
von
Ingeborg von Bronsart.
Clavierauszug mit Text Mark 7,50 netto.
LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[471] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Fünf Lieder
für
eine Mezzosopran- oder Baritonstimme
mit Pianofortebegleitung
componirt von
Carl Attenhofer.
Op. 26.
Complet Pr. 3 Mark.
Einzeln:
No. 1. »An meiner Thüre, du blühender Zweig«, Gedicht aus dem »Rattenfänger von Hameln« von *Jul. Wolf*. Pr. 80 ₰
No. 2. Jagerlied: »Ein Jager ging zu birschen«, aus dem »Wilden Jäger« von *Jul. Wolf*. Pr. 80 ₰
No. 3. Der Mond scheint durch den grünen Wald: »Im Grase thaufs«, aus dem »Wilden Jäger« von *Jul. Wolf*. Pr. 80 ₰
No. 4. Vergissmeinnicht: »Blaublümlein spiegelten sich im Bache«, aus dem »Wilden Jäger« von *Jul. Wolf*. Pr. 80 ₰
No. 5. Unter dem Lindenbaum: »Es war dort unter dem Lindenbaum« (im Volkston) von *A. Strodtmann*. Pr. 80 ₰
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Juli 1878. **Nr. 30.** XIII. Jahrgang.

Inhalt: Streichquartette von Johannes Brahms (Zwei Quartette Op. 51, No. 1 und 2; Quartett Op. 67). (Schluss.) — Ueber einige Mängel der musikalischen Verhältnisse Berlins. — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Instrumentalia, Polyhymnia etc. [Compositionen von Albert Wolfermann, Richard Wherrit; L. Meenen: Nouvelle Méthode d'Orgue expressif. L'organiste des Salons]). (Schluss.) — Die Concerte der Saison in Paris. Erster Artikel. (Schluss.) — Anzeiger.

Streichquartette von Johannes Brahms.

Zwei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet. Op. 51. Partitur. No. 1. C-moll M. 4,50. No. 2. A-moll M. 4,50. Berlin, Simrock. 1873.

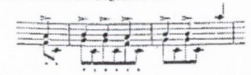
Quartett in B-dur No. 3 für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Professor Th. W. Engelmann in Utrecht zugeeignet. Op. 67. Partitur Pr. M. 4,50. Berlin, Simrock. 1876.

(Schluss.)

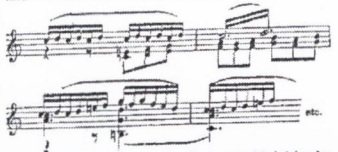
Dasselbe sagen wir endlich auch von dem dritten, längere Zeit später erschienenen Quartette in B Op. 67. Die Grundstimmung desselben ist eine ganz andere; es scheint heller, befriedigten Momenten seine Entstehung zu verdanken; nichts begegnet uns hier von dem trüben Drucke, der lähmenden Unzufriedenheit, der heftigen Leidenschaft; mit kleinen Nüancen ist hier alles hell, lebendig, wir möchten sagen dem Genusse der frohen Gegenwart hingegeben und nicht durch Wünsche und Befürchtungen beirrt. Dabei ist dieses Werk, wie wenige neuerdings hervorgetretene, durchsichtig in der formellen und harmonischen Gestaltung; es kommen alle Voraussetzungen zusammen, um demselben Verständniss und lebendigen Eindruck auf den unbefangenen Zuhörer zu sichern.

Ein musterer Motiv im $^{6}/_{8}$-Takt beginnt den ersten Satz (B-dur, *Vivace*) und liegt demselben bei aller Mannigfaltigkeit stetig zu Grunde

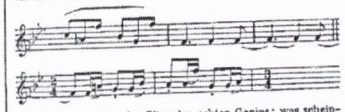
Die Periode wird von allen Instrumenten wiederholt, es folgt eine Fortsetzung, die in gleicher Weise verstärkt wiederkehrt. Nun tritt in veränderstem Rhythmus (*tempo rubato*) und verändertem Ausdrucke ein Gegensatz auf



ebenfalls in zwei zweitaktigen Perioden, von denen jede in verstärkter Kraft wiederholt wird, worauf dann der zweitheilige Rhythmus wieder einsetzt und in B abschliesst. Der Wiederholung des Anfangsthemas gesellen sich nun lebhafte Gänge, zu welchen jenes gewissermassen die Grundlage bildet; es wird in kurzer Folge durch Es-moll, durch Ges-dur, B-moll nach F moducirt; die lebhaften Figuren schliessen glänzend (*unisono*), die Bewegung bleibt in der ersten Geige und gestaltet sich zu feinen, anmuthigen Melismen, zu welchen die Mitteinstrumente mit der Bewegung des Themas einsetzen:

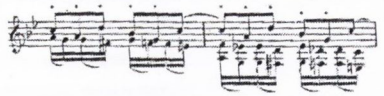


Diese ganze Stelle ist von anmuthiger, das Gemüth belebender Wirkung. Die Periode wiederholt sich in der Molltonart und höchst überraschend und kunstvoll werden sowohl das Motiv als die begleitenden harmonischen Gänge in umgekehrter Bewegung gebracht; sie geht dann in trüber gefärbte, unruhige Mollgänge aus, die endlich, wie wenn sie noch etwas nicht Gefundenes erwarteten, auf *F* zwei Takte Halt machen. Da schliesst sich unerwartet, aber für das Gefühl verständlich und motivirt, ein reizendes neues Motiv im $^{2}/_{4}$-Takt an, welches, nachdem die $^{6}/_{8}$-Bewegung noch einmal dazwischen getreten, für den Rest des ersten Theiles zum herrschenden wird:



Das ist wieder einer der Züge des echten Genies; was scheinbar verschiedenartig und unzusammenhängend erscheint, überrascht den Eindringenden durch innere Wahrheit und Feinheit der Motivirung. Der Componist führt uns den Unterschied des treibenden, strebenden $^{6}/_{8}$ und des beharrenden, in sich zufriedenen $^{2}/_{4}$-Rhythmus lebhaft ins Gemüth; wir meinen plötzlich die heitere Freude des beruhigten Gemüthes, welches an seinem Ziele ist und froh aufathmet, mitzuempfinden. Aber freilich führt diese Beruhigung noch nicht zu vollkommenem

Abschlusse; sie verliert sich in ungewisse Ahnungen — da macht sich Brahms Modulationsgeschick wieder geltend — die Sechszehntelbewegung des $^3/_4$-Taktes wird zu einem kurzen Durchführungssatze verarbeitet und ergeht sich dann in einer längeren Fortsetzung, die Ruhe sucht und nicht zu finden scheint, bis ihr durch Hinzutreten des Sechsachtelmotivs



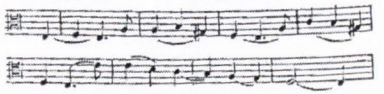
eine erneuerte, feste Richtung gegeben wird, die denn auch durch consequentes Festhalten sich Bahn bricht und durchdringt. Damit schliesst der erste Theil, oder vielmehr er führt ohne eigentlichen Abschluss zur Wiederholung oder zur Durchführung im zweiten.

Der Durchführungssatz ist in diesem Satze einfacher und loser gestaltet und dadurch in seiner Entwicklung übersichtlicher und durchsichtiger wie in vielen anderen. Es tritt als wesentlich bestimmend ein neues Motiv ein, welches in einer trüben, unruhig suchenden und nicht an den gewünschten Abschluss gelangenden, gebundenen Weise, wie ein dunkler Wolkenschatten, über das heitere Bild hinrauscht. Die anfänglichen Motive ziehen sich unsicher zurück, verlieren sich, nachdem jene Periode sich wiederholt hat, in eine harmonisch sehr reizvoll behandelte Periode in Fis-dur, wo die anfangs abgestossenen Figuren in gebundener Bewegung einen kleinen Satz von reizendem Wohllaute durchführen, die aber doch, wenn wir den Zusammenhang nicht aus dem Auge verlieren, die Empfindung erregt, wie wenn sich alles Streben, aller Wille für den Augenblick zurückzöge in eine süsse Träumerei von unmöglichen Dingen. Mit dem Eintritt des uns bekannten $^3/_4$-Motivs, ebenfalls noch in Fis-dur, rafft sich das Gemüth allmälig wieder auf, in schnellen Harmoniewechseln und in kurzen Rhythmen, in welchen das $^3/_4$-Motiv imitirend verarbeitet wird, werden wir zu jenem Höhepunkt der Durchführung gebracht, den wir auch sonst bei Brahms in diesen Abschnitten finden, und welche den Conflict der in den verschiedenen Motiven sich darstellenden verschiedenen Stimmungen in seiner ganzen Schärfe und zu leidenschaftlichem Ausbruche zugespitzt erscheinen lässt. Brahms versteht es, auch in diesen Steilen, welche manchen, der den Ausdruck über die Schönheit setzt, zu gewagten Experimenten verleiten könnte, uns das Gefühl zu lassen, dass wir Musik, schöne Musik hören, die keines Programmes bedarf.

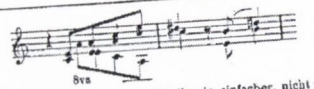
Diese lebendige, ja das Gemüth aufregende Periode schliesst in der Dominante von G-moll; in dieser Tonart setzt dann noch einmal das neue, halb traurig, halb unzufrieden klingende Thema der Durchführung wieder ein — natürlich sucht sich das Gemüth auch aus solchem Sturme wieder zu retten — und leitet langsam, hingebend und resignirend, in die Anfangstonart wieder zurück, in welcher dann das muthvollere $^6/_8$-Motiv wieder anhebt. Die Wiederholung enthält, wie zu erwarten, neue, feinsinnige und charakteristische Züge, besonders in der Harmonie; dann macht sich auch in der Kraft und Fertigkeit der Bewegung eine Steigerung bemerkbar, die besonders gegen den Schluss in der rhythmischen Verdoppelung des Themas, von synkopirter Bewegung begleitet, sich geltend macht. Mit dem Tone froher, muthiger Erhebung schliesst der Satz.

Der zweite Satz (*Andante* C, F-dur) erzählt wieder von viel innerem Glück; eine edle, gesangreiche Melodie von innigstem Ausdrucke, eingeleitet durch zwei Takte, welche einen aufwärts verlangenden Gang derselben von den tieferen Instrumenten andeuten lassen, begleitet von vollstimmigen, sanft bewegten Harmonien, und von jener unendlich, sich gar nicht genug thuenden Ausdehnung und Fülle, wobei Modulation in verwandte Tonarten (F-dur — As-dur) den Ausdruck wunderbar hebt, nimmt das Gefühl vollständig gefangen. Nachdem in einer langen (selbstverständlich durch Abschnitte unterscheidbaren) Periode von 24 Takten der Gesang ausgeklungen, leiten die beiden Einleitungstakte — welche wie ein Rahmen jenes Hauptthema einschliessen — nach D-moll, und hier bringt der Componist eine kurze, mit kräftigen Accorden einsetzende Zwischenperiode, der sich dann in gebundenen Gängen eine Art zweites Thema anschliesst; hier wendet sich das Gefühl mehr nach Innen und giebt sich einer Träumerei hin, die nicht ganz frei ist von einzelnen trüberen Wendungen. Die Periode wiederholt sich, dann führen gebundene Sechszehntelgänge jene Träumerei weiter, immer mehr grübelnd, die festen rhythmischen Abschnitte durchbrechend und ganz frei sich ergehend — es tritt auf einmal auf ganz kurze Zeit der $^5/_4$-Takt ein — auch in der Modulation mannigfache Wendungen durchmachend, bis sich bei stärkerer Bewegung Rhythmus und Tonart wieder befestigen und ein, gleichsam abwartender Abschluss auf der Dominante von D-moll eintritt. Dann erklingen — das ganz in sich versunkene Gemüth scheint leise, allmälig an jenen anfänglichen Ausbruch hoher Glücksstimmung sich zu erinnern — die Motive derselbe leise und zart in D-dur, aber gehellt in einzelne kleine Abschnitte, welche zwischen Violine und Violoncell wechseln, auch gebrochen durch synkopirte Figuren; ein Abschnitt von feinsiniger Conception und entzückend schöner Wirkung. Aus den Schlusswendungen der Hauptmelodie, die sich hier zusammenhängend wiederholen, entwickelt sich dann in vollen Accorden das Hauptthema wieder, und der volle Strom berauschender Harmonie zieht nochmals an unserem Ohre vorüber und entlässt uns, nach reizend erfundenen, bald leise absetzenden, bald zu ganzer Tonfülle sich wieder erhebenden Anhängen, und schliesslich mit dem aufwärts strebenden Motive leise verklingend, mit dem Eindrucke herrlichsten Wohllautes und innigsten Ausdruckes.

Auf dieses von Schönheit gesättigte *Adagio* folgt ein dritter Satz von fremdartig charakteristischem Ausdrucke (*Agitato*, $^3/_4$ D-moll), in welchem die Bratsche ein charakteristisches Thema im Walzerrhythmus (einigermaassen an die von Brahms früher herausgegebenen Walzer erinnernd) in weitem Umfange durchführt; dasselbe wird durch selbständige Figuren der übrigen Instrumente begleitet, dann von der ersten Violine variirt wieder gebracht. Noch eigenthümlicher ist der zweite Theil des Themas, in G beginnend und nach C leitend; mit wirksamem *tempo rubato*, begleitet von vollstimmigen Accorden. Die Freiheit, welche der Componist hinsichtlich des Tempos lässt (langsamer, allmälig wieder rascher), erhöht den phantastischen Charakter des Stückes; ebenso die oft ganz fremdartig anmuthende Harmonie. Bei der Wiederholung wird das Thema, statt von contrastirenden Figuren, von Triolen der Violine begleitet. Ganz leise verklingt das Stück in D-dur. Das Trio steht in A-moll; es bildet keinen Gegensatz, sondern eher eine Fortsetzung des vorigen und trägt einen ganz ähnlichen Charakter, nur etwas weicher, nicht so wild phantastisch. Auch hier führt die Bratsche die Hauptmelodie

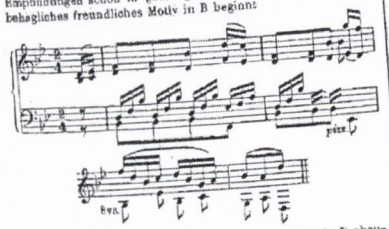


zu einer ebenfalls selbständig geformten Begleitung der übrigen Instrumente, welche in den sieben Takten vor Eintritt der Hauptmelodie schon angedeutet wird:

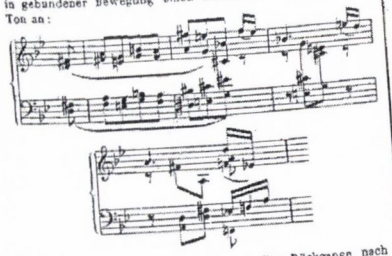


Die Melodie wird in ihren zwei Theilen in einfacher, nicht weiter ausgeführter Form gebracht, um dann alsbald wieder in das phantasievolle Treiben des Menuettsatzes zurückzuführen; nach dem Schlusse des letzteren folgt dann noch eine kurze Coda, in welcher das Moll dem Dur, die punktirten Figuren ruhiger gleichmässiger Bewegung Raum geben und in ahnungsvollem Dämmerscheine die phantastischen Tanzrhythmen verklingen.

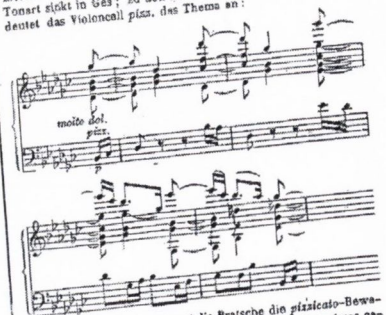
Der letzte Satz, *Poco Allegretto con Variazioni*, B-dur $^2/_4$, versetzt uns, wenn wir uns prosaisch ausdrücken dürfen, wieder auf den Boden der Realität; er athmet in dem kurzen Verlaufe des Themas und auch in der Gestaltung der Variationen Zufriedenheit, ruhiges Hinnehmen des Wirklichen; ein Höheres und Besseres macht sich zwar in leiser Ahnung bemerklich, kann aber das Gemüth nicht dauernd beunruhigen, welches immer wieder zu dem sicher erreichten ergeben und froh sich zurückwendet. In dem kurzen Verlaufe des Themas sind diese Empfindungen schon in gedrängter Form ausgesprochen; ein behagliches freundliches Motiv in B beginnt



um schon mit seiner Fortsetzung im vierten Takte in B abzuschliessen. Diese Tonart nimmt der zweite Theil auf und schlägt in gebundener Bewegung einen überraschend sehnsüchtigen Ton an:

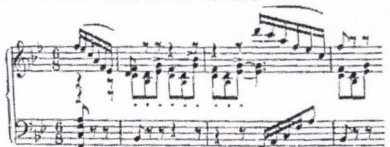


der dann mit dem überraschend schnellen Rückgange nach B-dur in das Thema und dessen freundlich friedlichen Ton zurückleitet und mit den beiden Hauptakten desselben schliesst. In kürzester Form Beginn, reiche volle Entwicklung und Abschluss, dabei in einem rhythmischen und harmonischen Ebenmasse, wie es schöner kaum gedacht werden kann; das vermag nur der wahrhaft berufene Meister. Uebrigens gemahnt uns dieser Variationensatz — wenn es überhaupt gestattet ist Parallelen aufzusuchen und einer gewisse Verwandtschaft der Ideen nachzugehen — seiner Stellung, dem Zuschnitt des Themas und einzelnen Zügen nach etwas an den ganz entsprechenden Satz am Schlusse des Beethoven'schen sogenannten Harfenquartetts. — In der ersten Variation führt die Bratsche, zu *pizzicato*-Begleitung der übrigen Instrumente, eine Sechszehntelbewegung durch; in der zweiten tritt auch wieder zuerst die Bratsche selbständig auf, nach welcher dann die Geige das Motiv übernimmt; die Begleitung und ganze Bewegung erfolgt in gebundenen Figuren. Eine lebhaftere Bewegung kommt durch die dritte Variation in das Stück, wo die erste Violine in Triolenbewegung das Thema variirt, und die übrigen Instrumente mit Accorden, wobei in besonders frappirender Weise das vierte Achtel besonders betont wird, begleiten. Durch Imitation nehmen im zweiten Theile auch die übrigen Instrumente an der Triolenbewegung Theil. Diese drei Variationen bilden eine Gruppe, in welcher der Inhalt des Themas gleichsam illustrirt, eindringlicher gemacht, ausgeschmückt, aber die Grundstimmung nicht eigentlich verlassen wird. In den drei folgenden, ebenfalls innerlich zusammenhängenden Variationen, tritt ein trüberer, in sich gekehrter, schliesslich ganz der Träumerei hingegebener Ton ein. In B-moll setzen Violine und Violoncell *unisono* leise gebundene Gänge ein, deren Abschluss vollere Harmonie begleitet, und zu deren Wiederholung in der Begleitung Trielen auftreten; hier bekommt jene Stelle des zweiten Theiles eine träumerisch-sehnsüchtige Farbe von unnachahmlichem Reize. Diese süsse, in sich versunkene Träumerei finden in den wunderbar reizenden Harmonien und den feinsinnigen Stimmführungen der beiden folgenden Variationen einen noch gesättigteren Ausdruck; Brahms ist ja Meister in der Behandlung dieses eigenthümlich bestrickenden clair-obscur. Die fünfte geht in Des; Sechszehntelgänge werden mit Triolenbewegung verbunden — die Erinnerung an eine der Variationen bei Beethoven steigt hier unwillkürlich auf, ohne dass von einem Anklange in den Motiven gesprochen werden könnte. — Noch tiefer versinkt das Gemüth in träumerische Rückerinnerungen in der folgenden sechsten; die Tonart sinkt in Ges; zu den Accorden der oberen Instrumente deutet das Violoncell *pizz.* das Thema an:

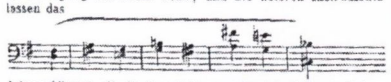


Im zweiten Theile übernimmt die Bratsche die *pizzicato*-Begleitung in weiten Intervallen, die Accorde zeigen eine etwas gesteigerte Bewegung, schliesslich aber wiegt uns der Componist ganz in süsse Träumerei ein, worin wir alles um uns her vergessen. Damit ist diese Gruppe einheitlich abgeschlossen; mit

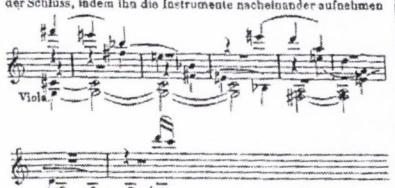
einem Schlage werden wir wieder zur Besinnung, zu frischem Aufraffen gebracht, und mit einem überraschend feinen und sprechenden Zuge bewirkt dies der Componist dadurch, dass er das frische und treibende Anfangsmotiv des ersten Satzes als Motiv zu der neuen Variation verwendet



und nun zur Grundlage aller ferneren Entwicklung macht. So tritt die poetische Idee des Ganzen, soweit sie sich in Worte fassen lässt, in die Erscheinung, und wir gewinnen das Gefühl eines erlangten Resultates, voller Befriedigung, in eifrigem, muthigem Wollen auf dem Grunde innerer Harmonie und Ruhe. Noch führt uns der Componist durch kleine, nun freilich nicht mehr ernstliche Schwierigkeiten. Die Erinnerung an den Inhalt des ersten Satzes lässt auch die trüberen gebundenen Wendungen wieder auftauchen (Variation 8), ohne jedoch das Gemüth tiefer zu trüben; auf einem Trugschlusse in Ges erhebt sich leise das Variationenmotiv in kleinen Absätzen wieder, und dann wird in mächtiger Steigung bis zur höchsten Höhe, gehoben durch die Triolenbewegung, die Haupttonart wieder erreicht und alles strebt nun in sicherer bewussten Weise, in vollem Tone dem Abschlusse zu. Noch einmal lässt der Tondichter Halt machen; der kurze Ausdruck sehnsüchtigen Verlangens im zweiten Theile des Themas soll auch hier noch einmal voll und ganz auskliogen. Noch einmal ergeht sich die Violine in weiten, ziellosen Gängen, zu welchen das Hauptmotiv nur leise angedeutet wird; dann bleibt sie in synkopirter Bewegung auf einem Tone, und die tieferen Instrumente lassen das



leise erklingen, die Violine giebt es synkopirt wieder und dann verklingt, nachdenklich gleichsam und in aufgelöstem Rhythmus der Schluss, indem ihn die Instrumente nacheinander aufnehmen



aber damit ist er auch vergessen, und schnell wird das Thema der Variationen wieder aufgenommen, von den Triolen des früheren begleitet, und führt kurz und bestimmt zum Abschlusse. —

Die ausführliche Beschreibung, die wir von den drei Brahms'schen Quartetten zu geben versuchten, wie wir das auch früher mehrfach von anderen seiner Compositionen zu thun gewohnt waren, wollte den inneren Zusammenhang, die seelische Entwicklung, die Einheit nachzuweisen suchen. Auf die technische Behandlung sind wir dabei eingegangen, soweit dies obigem Zwecke diente, wissen aber wohl, dass bei einem Meister der formellen Technik und der contrapunktischen Kunst sich hierüber noch viel Instructives würde sagen, freilich besser noch beim Vortrage besprechen lassen. Auch die Frage, wie die Anforderungen, die Brahms stellt, sich zu der Technik der Instrumente stellen, haben wir hier nicht weiter zu behandeln; es genügt zu bemerken, dass Brahms den Vortrag seiner Compositionen nicht von Dilettanten erwartet, sondern von Spielern, die ihr Instrument technisch und künstlerisch vollständig beherrschen. Für uns ist es wesentlich, wiederum zu constatiren, wie mit Selbständigkeit und Schönheit der Erfindung, mit Reichthum und Kunst der Gestaltung, mit tiefster Empfindung und sprechendstem Ausdruck im Einzelnen sich jener mit Worten nicht recht erreichbare poetische Hauch, der uns in der ganzen Entwicklung ein Seelengemälde von eindrucksvoller Wahrheit erkennen lässt, verbindet, jene schöpferische Kraft, die den Tondichter macht, und die uns in Brahms immer wieder den erkennen lässt, der, was auch die Zukunftsmusiker sagen mögen, am entschiedensten unter den lebenden Componisten in den Fusstapfen Beethoven's und der grossen Meister der Vergangenheit wandelt.

Ueber einige Mängel der musikalischen Verhältnisse Berlins.

Ein unlängst erschienenes Büchlein, welches den Titel führt:

Die Musik in der Familie und die musikalische Erziehung der Jugend. Ein Buch für Eltern und Lehrer von **Aloys Hennes,** Verfasser der »Klavierunterrichtsbriefe«. Berlin 1878. Selbstverlag des Verfassers. Leipzig, C. A. Haendel. (50 Seiten kl. 8. Pr. 1 Mark.)

und seinem eigentlichen Inhalte nach den Clavierunterricht behandelt, berührt dabei so Vieles, was für Berliner Verhältnisse charakteristisch ist, dass wir es aus demselben hervorheben, um so mehr, weil der Verfasser die Sache mit einer nicht gewöhnlichen Unbefangenheit ansieht.

Die genannte Grossstadt hat zwei wenig beneidenswerthe Eigenthümlichkeiten: die, dass ihre musikalischen Zustände fast spiessbürgerlich kleinstädtisch sind, und daneben die andere, dass die dortigen kritischen Organe dieses nicht erkennen, sondern von einem grossen Vollkommenheitsdünkel erfüllt sind. Die einleitenden Worte S. 1—3, in welchen der Verfasser auf die Verbreitung der Musik in den letzten 60 bis 70 Jahren hinweist, sind ebenfalls nur von Berlin aus begreiflich, aber doch selbst für diese Stadt nicht ganz zutreffend, denn schon vor 80 Jahren hatte die dortige »Singakademie« eine so grosse Bedeutung erlangt, dass sie das Vorbild wurde für neu entstehende Gesangvereine im übrigen Deutschland. Diese Akademie ist noch heute das erste Concertinstitut, oder richtiger die vornehmste Localität für Concertaufführungen in Berlin; also hat jene Stadt hierin keinen Fortschritt aufzuweisen. Man kann sogar sagen, sie sei zurück gegangen, denn die genannte Singakademie als Concertinstitut oder als musikalische Körperschaft hat ihren maassgebenden Einfluss längst eingebüsst. Ob dieses — wie die Gegner sagen — daher rührt, dass jene Akademie in einer rückgängigen Richtung vereinseitigt und verknöchert ist, oder ob es — wie die Anhänger behaupten — seinen Grund lediglich darin hat, dass das ganze übrige Musiktreiben verirrt und nur allein in der Berliner Singakademie der Hort der wahren Musik zu erblicken ist, können wir hier unerörtert lassen, weil die angegebene Sachlage dadurch nicht geändert wird. Denn ob nun hier die Schuld liegt oder dort, oder an beiden Orten — die Thatsache steht fest, dass jene Akademie nicht mehr der Mittelpunkt des Berliner musikalischen Lebens ist und dass sich auch ein neues Centrum noch nicht gefunden oder noch nicht genügend heraus gebildet hat.

Das Kennzeichen der gegenwärtigen musikalischen Praxis Berlins ist die Zersplitterung, zum guten Theile sogar die Verfeindung der Kräfte: was dieses sagen will, braucht hier nicht weiter auseinander gesetzt zu werden. Wir theilen aber die Aeusserungen des Verfassers hierüber mit, da sie, wie gesagt, auf Sachkenntniss beruhen und einen unbefangenen Blick bekunden. Er schreibt in seinem 15. Abschnitte:

»Geht man von dem Gesichtspunkte aus, dass je grösser eine Stadt, sie auch desto grössere Musikaufführungen dem allgemeinen Publikum gegen geringe Geldopfer zu bieten die Pflicht haben sollte, so erscheint die Hauptstadt des deutschen Reiches mit ihrem Concertwesen auf keineswegs hoher Stufe. — Wohl hat man in Berlin jeden Abend Gelegenheit, Orchestermusik der verschiedensten Gattung in vorzüglichster Aufführung zu hören, aber man muss sich dabei ein Glas Bier gefallen lassen, darf den Cigarrenrauch nicht übel nehmen, die herumflankirenden Kellner nicht stören und bei etwaigem Tellerzeklapper nicht aus der Haut fahren. Ein einziges Tonwerk ohne solche Störung zu geniessen, ist geradezu unmöglich, und noch weniger kann von einem Vertiefen in die Schönheiten jener Wanderwelt die Rede sein, denn einen freundlichen Nachbar, der plötzlich an den Werth der materiellen Genüsse dieses Lebens erinnert, findet man immer. Was man aber hierbei erzielen kann, ist: ein reiches Repertoir von nebenbei gehörten Sachen, um bei Gelegenheit dreist mitsprechen zu können.

»So ist alles, was von grossartigen und luxuriös ausgestatteten Sälen in den letzten Jahren in Berlin gebaut wurde, nur für den Bierconsum berechnet. Wer nennt mir aber einen einzigen Concertsaal, in welchem es möglich wäre, ein Händel'sches Oratorium mit solcher Besetzung aufzuführen, wie es (ohne an London zu denken) in den rheinischen Städten der Fall ist?*) — Und ferner, wie viele Personen werden in Berlin sein, die von der weltberühmten neunten Symphonie von Beethoven mehr kennen, als nur die drei ersten Sätze? —

»Während man in London, wo sonst Alles theurer ist als in Deutschland, auch schon für 1 Schilling = 1 Mark die Concerte eines Joachim, eines Rubinstein, einer Clara Schumann und überhaupt jedes Concert auf ganz respectablem Platze geniessen kann, muss man in Berlin das Doppelte und Dreifache zahlen, und ausserdem bei besonders Gelegenheiten frühzeitig Schritte thun, um sich einen von den 800 Plätzen der »Singakademie« zu sichern. Jene höhere Gattung der Oratoriummusik, welche am meisten zur Veredlung der Menschheit beiträgt, kann man in Berlin erstens nur in der bescheidenen Form kennen lernen, wie sie von hundert andern deutschen Städten geboten wird, und zweitens müssen 999 Personen von Tausend wegen des beschränkten Raumes gänzlich darauf verzichten. Säle für Concerte mit obligater Biervertilgung in Hülle und Fülle, und kein Concertsaal für eine würdige Aufführung eines Oratoriums! — Alles Grosse und Schöne, 'was das königliche Opernhaus, die täglichen Instrumentalconcerte von Bilse**) und die vielen Virtuosenconcerte in der Singakademie und den andern noch kleinern Sälen bieten, ist nicht zu vergleichen mit dem Eindruck, den ein Oratorium von Händel oder Mendelssohn hervorbringt, wenn Massen auftreten, jede einzelne Chorstimme hundertfach besetzt ist, und das Publikum in tausendfacher Vertretung zu andächtsvoller Begeisterung hingerissen wird.***)

»Je mehr aber in einer solchen Stadt das grosse Publikum Gelegenheit findet, die niedrige Gattung von Musik bis hinab zum Tingeltangel kennen zu lernen, desto mehr sollte man bestrebt sein, durch grosse populäre Concerte, welche Tausenden zugänglich gemacht werden, den Sinn für das Ernste und Erhabene zu wecken, denn nur hierdurch würde sich ein gewisses Gleichgewicht herstellen lassen. Wenn es wahr ist, wie vielfach behauptet wird, dass in London im grossen Publikum mehr ernstes Streben in musikalischen Dingen herrscht, als in Berlin,**) so hat dieses sicher nur darin seinen Grund, dass durch viele grosse Säle dort auch dem weniger Bemittelten die Möglichkeit geboten ist, sich den Genuss einer grossartigen Oratorien-Aufführung zu verschaffen.***) — We

*) Dass der grosse und prachtvolle Concertsaal der »Reichshallen« trotz der schönen Orgel hierzu nicht geeignet ist, wird Jeder bestätigen, der das Treiben und eigenthümliche Concertwesen in den untern Räumen dieses Gebäudes kennen gelernt hat. Ausserdem ist durch die Weisheit der Baumeister für oben kein anderer Eingang geschaffen worden, als für unten. Alle müssen dieselbe Strasse wandeln, gleichviel ob Dame im Concertkleid, oder Proletarier in der Bluse. Und nun die spöttischen und verletzenden Bemerkungen, wenn die letztern sich aufstellen, um über die ersteren Musterung zu halten. — Ein paar Versuche mit grossen Vocalconcerten hahen genügt, um die Unbrauchbarkeit dieses Saales darzuthun.

**) Den Werth derselben zu documentiren, sei erwähnt, dass alle Instrumentalwerke der neuern Zeit, z. B. von Rich. Wagner, Raff, Volkmann, St. Saëns u. s. w. nur durch Bilse in Berlin bekannt geworden sind. Die Orchester-Soireen der königl. Kapelle im Concertsaale des Opernhauses gehen selten über Mendelssohn hinaus. Wenn Letzteres auch einige Mal der Fall gewesen ist, so war nur der vorher constatirte grossartige Erfolg bei Bilse die Veranlassung dazu. Ohne Bilse wäre daher auch heute noch manches grosse Instrumentalwerk in Berlin nicht bekannt.

***) In Berlin eine königliche Hochschule für Musik und ausserdem die Kullak'sche Akademie und das Stern'sche Conservatorium in seinen Mauern besitzt, die alle drei aus weiter Ferne Schüler heranziehen, so erscheint die Sache um so bedauernswerther. Während das Conservatorium in Cöln z. B. seinen Schülern in den berühmten Gürzenichconcerten Gelegenheit bietet, allen grossartigen Musikaufführungen beizuwohnen, weil Platz für 3000 Personen vorhanden ist, müssen in Berlin (selbst wenn ebenso grossartige Aufführungen in der Singakademie möglich wären) die Schüler jener drei Anstalten darauf verzichten, weil eben nur 800 Plätze vorhanden sind, die aber zur Deckung der enormen Kosten für den Verkauf bestimmt bleiben müssen.

****) Wenn man bedenkt, dass mit den 40 Eisenbahnen täglich mehrere Tausend Fremde in Berlin ankommen, die ein ganz bedeutendes Contingent für das Opernhaus und die Bilse'schen Concerte liefern, und ferner, dass alle Versuche, welche mit andern Orchesterconcerten und einer zweiten Oper (Wiltersdorff) gemacht wurden, sich bis jetzt noch nicht als erfolgreich bewiesen haben, so dürfte im Hinblick auf die Million Einwohner hieraus schon hervorgehen, dass von Haus aus das Interesse für gediegene Musik in Berlin ein sehr geringes ist, zumal auch die Concerte in der Singakademie, wenn nicht Gesangvereine mit ihrem eigenen Publikum auftreten, [und selbst bei bedeutenden Künstlern] empfindliche Lücken zeigen. Für den, der Gelegenheit hatte, die grossen und prachtvollen Concertsäle in andern Städten Deutschlands kennen zu lernen, genügt übrigens schon der blosse Anblick des Singakademiesaales, um die etwas mitgebrachten Erwartungen herabzustimmen.

*****) Zu bedauern ist es, dass während der Gründerperiode, wo so vieles Mögliche und Unmögliche in Berlin geschaffen wurde, kein derartiger Concertsaal entstanden ist. Wie hätte ein solcher Verwendung finden können, sowohl im Winter zu grossen populären Concerten, als im Sommer zu festlichen Versammlungen, Kantatenaufführungen u. s. w. — Aber freilich gehören hierzu Männer, die nicht nur über Musik sprechen, sondern auch für Musik empfinden. — Ist doch das Bilse'sche Ballhaus« gebaut worden, »Concerthaus« stand, ist, als »Ballhaus« gebaut worden, »Concerthaus« auch nur — als »Ballhaus« berühmt geworden. — Ein weiterer Uebelstand ist, dass in dem einzigen Saale der Singakademie zu viele Concerte stattfinden. Aber auch das ist nur eine Folge des ersteren Uebelstandes. Wäre ein grosser Saal vorhanden, so könnten sich mehrere concertirende Künstler vereinigen, hierdurch dem Publikum mehr bieten und ausserdem durch kleine Eintrittspreise um so sicherer das grosse Publikum heranziehen. Nur hierdurch würden grosse Einnahmen erzielt werden. So aber hofft jeder Concertgeber im Hinblick auf die enormen Kosten und im Hinblick auf die Grösse der Stadt, durch die Mitwirkung eines oder zweier befreundeten Collegen einen gefüllten Saal zu erlangen. Das ist aber meistens bittere Täuschung. Der Saal kann schliesslich nur durch Freibillete ein respectabeles Aussehen erhalten, denn für die fast täglich in der Singakademie stattfindenden Concerte ist das Publikum, welches

Töne öfters in verschiedenen Octaven liegen, theils weil ein zusammentreffen auf gleicher Stufe nur wie zufällig bald mit diesem, bald mit jenem Instrument erfolgt, das Ohr also an keine stetige Combination gewöhnt wird. Man hört die Posaunen immer sehr selbstbewusst mitsprechen, obgleich sie nichts neues oder bedeutendes zu sagen haben, und diese Redseligkeit wirkt störend, entweder an sich, oder durch Abschwächung anderer Instrumental-effecte. (Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Neue Kammermusik-Werke von Johannes Brahms.

(Verlag von Simrock in Bonn.)

1) Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 38. Pr! 6 Frcs.

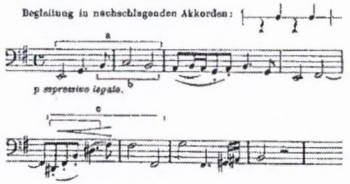
S. B. In aller Musik, die als solche für sich wirken, interessiren und auf die Dauer gefallen soll, die nicht blos bestimmt ist andere Künste zu illustriren, kommt es auf den Reichthum der Beziehungen des einzelnen zum ganzen an, auf das organische des Baues und gleichsam des Wachsthums; umsomehr, als das Musikwerk in der That sich vor unsern Ohren aufbaut, nicht auf einmal übersichtlich vor uns steht. Am blossen sinnlichen Wohllaut sich zu ergötzen, setzt keine besondere Capacität voraus: das interessante geistvolle Musikwerk aber setzt in der That etwas voraus, was nicht jedem gegeben ist, nämlich die Fähigkeit, die Töne im einzelnen oder in ihrer augenblicklichen Zusammenwirkung aufzufassen, dann aber ihre Zusammengehörigkeit im Verlauf des Stücks zu verstehen; mit andern Worten: die Entwicklung aus dem Keim oder wenigen verwandten Keimen zu verfolgen. Mag bei dem Laien nur ein unbewusstes Ahnen zum süssen Genuss verhelfen, der Künstler und gebildete Kunstfreund will ihn sich zum Bewusstsein bringen; wo es für ihn keine Entwicklung zu verfolgen giebt, da stumpft sich sein Interesse an dem Tonwerke bald ab, und in je breiterer Uppigkeit die übrigen mehr äusserlichen Mittel verwendet sind, desto eher langweilt ihn eine solche Musik. Das Geheimniss der Meister und des immer grösseren Wellenkreises, den sie schlagen, liegt, ausser in ihrem feinen Formensinn, der Originalität ihres besonderen Wesens, ihrer originellen Gedanken, hauptsächlich in jener Kraft: aus wenigem immer herrlicheres hervorgehen zu machen, mit bekannten Worten: in ihrer Kunst der thematischen Arbeit — die aber freilich etwas anderes ist als jene mechanische Künstelei, die nicht selten für obige Kunst ausgegeben wird. Frei und absichtslos muss sie, wenn sie sich als echt erweisen will, aus der Phantasie entspringen scheinen, und nicht blos den Verstand in Anspruch nehmen, sondern zugleich dem Schönheitssinn fortwährend neue Nahrung bieten. — Ein weiteres Geheimniss der Meister liegt in ihrer Kunst des mannigfaltigen Periodenbaues. Der Schönheitssinn fordert bei grösseren Formen einen Reichthum von kürzeren und längeren Perioden, und in diesen einen grossen Zug, der den Hörer fesselt und festhält bis ans Ende des Stücks. Aehnlich wie den gesunden ein Weg, in einem Stück gemacht, lange nicht so ermüdet als ein Weg mit häufigem stehenbleiben oder ausruhn, so kann ein langes Musikstück fortwährend den Hörer fesseln, während selbst ein kürzeres bei vielen Absätzen ermüdet.

Obiger Satz ist uns wieder einmal recht klar geworden durch das Stück, das wir eben recensiren wollen, und hat es unsere Theilnahme eben desshalb in immer höherem Grad in Anspruch genommen. Wir sind dadurch in der längst gehegten Ansicht bestärkt worden, dass Brahms gerade in diesem Punkte als Meister gelten muss, gegenüber so vielen, die nur musikalisch experimentiren, aber weder mannigfache Erfindungskraft, noch die Kunst thematischer Arbeit, noch genügende Kraft für längere Musikstücke besitzen — Eigenschaften, die für Instrumentalmusik die allerwichtigsten sind. Mag man dann bei Brahms immerhin über Schroffheiten und Härten klagen — die wir selbst nicht abläugnen —, mag es immerhin sein, dass der Kreis derer, die seine Musik zu würdigen wissen, gegenüber dem Publicum der anerkannt «classischen» Meister noch ein kleiner ist — er muss immer grösser werden vermöge der Erfahrung, dass das innerlich tüchtige allmälig zum Sieg gelangt!

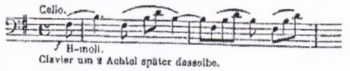
Obige Punkte lassen sich darlegen und die Schönheit eines Werks, sofern sie durch jene bedingt ist, lässt sich nachweisen. Die Schönheit selbst ist unfassbar, unnachweisbar, denn sie ist metaphysischer Natur, sie greift, indem sie in die Tiefen des Herzens und der Phantasie steigt, zugleich über das sinnliche hinaus. Daher auch die Geschmacksverschiedenheit, indem der eine über den sinnlichen Wohllaut und ebenso sinnlichen Rhythmus in Extase географ, wo der andere sich einfach langweilt; und dieser wieder in dem geistigen Element der Harmonien und der Polyphonie schwelgen kann, wo der erste nichts hört als Dissonanzen. Die «Schönheit» der Brahms'schen Sonate beweisen zu wollen, hüten wir uns daher weislich, vielmehr kann es sich für uns nur darum handeln, jene Merkmale darzulegen, welche dieser Sonate das Lob geistiger Bedeutsamkeit, innern Reichthums, persönlichen Gehalts als wirklich verdient einbringen müssen.

Unsere Sonate besteht aus drei Sätzen: *Allegro non troppo* E-moll 4/4, *Allegretto quasi Menuetto* A-moll 3/4, *Allegro* E-moll 4/4. Betrachten wir den ersten Satz. Zunächst in Bezug auf seinen modulatorisch-architektonischen Bau. Ein einfaches Thema, dessen Vordersatz von 8 Takten in E-moll beginnt, mit H-moll-dur schliesst, tritt im Cello auf. Es möge sogleich hier stehen:

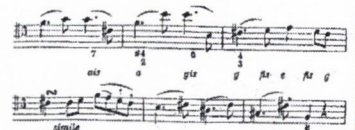
Begleitung in nachschlagenden Akkorden:



Ein von G-dur ausgehender, zur Dominante der Hauptionart führender Nachsatz von 12 Takten knüpft sich daran. Hierauf das Thema im Clavier mit neuer Weiterführung — 13 Takte. In C-dur dann das Thema im Cello mit abermals neuer Weiterführung, und einer selbständigen Athielriolenbegleitung des Claviers; dieser Satz bildet ein zusammenhängendes Stück von 20 Takten, welches nach sehr kühnen Modulationen (die Rückung von C-moll zur Dominante von H-moll, Seite 3, vorletztes und letztes System scheint uns zu weit ausgreifend) mit dem 21. Takt sich auf *Fis* feststellt, um noch weiteren 4 Takten ein neues Thema in H-moll einzuleiten:

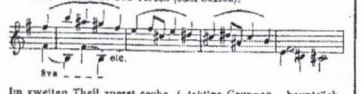


Clavier um 2 Achtel später dasselbe.



Dasselbe nimmt die Aufmerksamkeit durch 20 Takte allein in Anspruch; dann folgt eine mehr melodische Partie in H-dur, die in 12 Takten (vielleicht für das Bedürfniss eines melodischen Gegensatzes zum vorigen etwas wenig) zur Reprise führt:

Mel. in Oktaven und Terzen (oder Sexten).

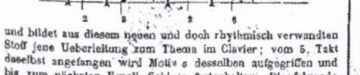


Im zweiten Theil zuerst sechs 4-taktige Gruppen, hauptsächlich aus den vier ersten Takten des Themas gebildet und in immer reicherer Modulation sich ausbreitend; mit dem 24. Takt folgt ein *fortissimo*, das rhythmische Motiv aus dem Thema:

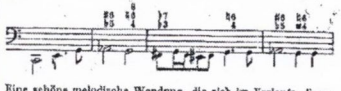
immerfort verschiedentlich wiederholend — 12 Takte, worauf das zweite Thema in E-moll auftritt, und in 15 Takten über B und G-moll und die Dominante von C nach der Dominante von A-moll führt, wo das dritte Thema im Cello anklingt, um 8 Takte später auf H als Dominanten-Orgelpunkt von E-moll sich deutlicher auszusprechen — 12 Takte, durch eine Erweiterung 13 — dann tritt das erste Thema in der Tonika ein und der Satz entwickelt sich, parallel dem ersten Theil, mit neuen Zusätzen und Modulationen weiter. Wo der erste Theil schloss, knüpft sich nochmals das erste Thema in jenen Formen an, wie sie hauptsächlich im Durchführungstheile vorkamen; an der Hand derselben und anderen vorgekommenen thematischen Figuren sinkt der Satz in Ruhe zurück und schliesst verhallend in E-dur — 30 Takte.

Hieraus ergiebt sich für uns jene erwünschte Mannigfaltigkeit der periodischen Gestaltung, die es eben verschmäht 8 Takte an 8 Takte zu reihn, sondern mit Freiheit und mit grossen Zügen ein nirgend stockendes Ganzes zur Erscheinung kommen lässt, und namentlich jene Oekonomie aufweist, die die hauptsächlichen grossen Stellen, wo der Affect eine besondere Steigerung erfährt, durch einfache periodisch geschlossene Formen vorbereitet erscheinen lässt.

Nun ist aber noch das zu betrachten, was sich innerhalb des gegebenen Rahmens vollzieht, wie uns aus dem andern thematisch hervorgeht. Das erste Thema haben wir oben mitgetheilt. Im 9. Takt übersetzt das Cello den Rhythmus der ersten zwei Takte in stufenweise Melodik:

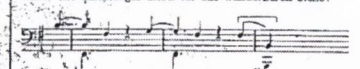


und bildet aus diesem neuen und doch rhythmisch verwandten Stoff jene Ueberleitung zum Thema im Clavier; vom 5. Takt daselbst angefangen wird Motiv *a* desselben aufgegriffen und bis zum nächsten E-moll-Schluss festgehalten. Die folgende Thema-Verwendung in C-dur bringt ein harmonisch neues Element in die Sache, das später noch bedeutsamer hervortritt: der übermässige Sextakkord *as c es fis* in der C dur-Tonart:

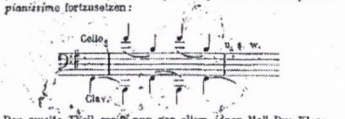


Eine schöne melodische Wendung, die sich im Verlaufe dieser Partie entwickelt:

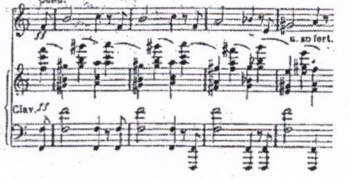
giebt wieder den Stoff zur folgenden Ueberleitung her. Auf der Dominante *Fis* fest stehen bleibend, muss wieder Motiv *c* dazu dienen zum zweiten Thema in H-moll zu gelangen, das im Gegensatz zu dem ruhigen Hauptthema durch eine gewisse Zerrissenheit (schnell folgende Imitation und heftiger Vortrag im *forte*) ein dämonisches Colorit erhält (siehe oben), sich aber dann in ausdrucksvolle, mehr melodische Gänge auflöst und endlich zu dumpf grollenden, anders imitirenden Partien führt. Die Schlussfigur dieser für uns wunderbaren Stelle:



ähnlich die ligirten Noten, greift dann die linke Hand des Claviers und ein Viertel später das Cello auf, um zu der folgenden Cantilene in H-dur (siehe oben) das originellste Wechselspiel im *pianissimo* fortzusetzen:



Der zweite Theil, greift nun vor allem jenen Moll-Dur-Klang, der schon im ersten Theil in das Thema hinein gelungen, auf, und giebt ihm durch wechselnde Tonarten erhöhte Bedeutung; und bei alledem spielt jene zwei-Viertelfigur bald in Quinten bald in Octaven ihr Spiel weiter, erst leise und wie nebensächlich, dann mehr hervortretend, um endlich (S. 6, Takt 2), wie von wüthendem Orkan gepeitscht, in vollen Akkorden der rechten Hand des Claviers, später im Cello, zu dem thematischen Motiv *b* aus dem ersten Thema den wildesten Gegensatz zu liefern, den man denken kann, wobei es begreiflich ohne scharfe Dissonanzen nicht abgeht:

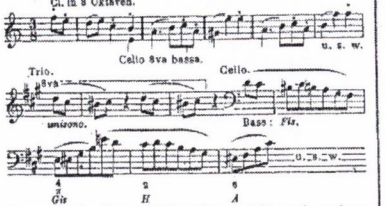


Aus dem weiteren wollen wir nur noch auf die Begleitung zum wieder aufgenommenen Hauptthema (Seite 8) aufmerksam machen, welche aus den vorhergegangenen Achteltriolen wie von selbst hervorgeht, und dann in der ruhigeren Form das Thema des Cello stetig begleitet.

Ueber die beiden andern Sätze können wir uns kürzer fassen, weil ihr Inhalt, wenn auch z. Th. sehr kunstvoll, doch nicht so vielgestaltig ist als der des ersten Satzes.

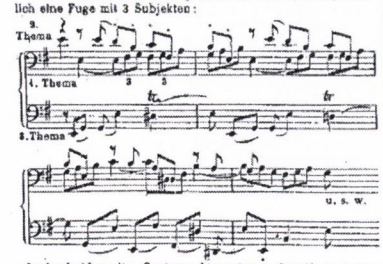
Das *Allegretto quasi Menuetto* (A-moll, $^6/_4$) zeichnet sich durch grosse Einheitlichkeit des thematischen Stoffs aus, da selbst das Trio (Fis-moll) aus einer neuen Verwendung des im Hauptsatze als Einleitungs- oder Bindeglied vorkommenden Motivs gebildet ist.

Hauptsatz.



Das melodische Element ist hier, wie man sieht, von besonderer Lieblichkeit und Grazie, und dieser Charakter beherrscht dann auch das ganze Stück, ungeachtet einiger ernster werdenden Stellen. Wenn es uns erlaubt ist, einige kleine Bedenken auszusprechen, so würden diese erstens eine harmonische Folge des zweiten Theils (Takt 17—24) betreffen, wo die Modulation sich etwas gezwungen und widerhaarig bewegt, indem statt des erwarteten C-dur: D-moll, und statt F-dur: G-moll auftritt. Zweitens möchten wir einen leisen Zweifel aussprechen, ob die Behandlungsart des Trio, wo Cello und Clavier beständig dieselbe Melodie in Octaven spielen, trotz des an sich reizenden Effects des singenden Cello mit variirend umschreibender Clavierfigur, gattungsgemäss sei, ob nicht eine abwechselnde Uebernahme von Haupt- und Nebenstimmen vorzuziehen gewesen wäre. Davon abgesehen ist uns das Stück durch seinen Gedankeninhalt und dessen Verwendung äusserst lieb geworden.

Das Finale ist ein contrapunktisches Meisterstück, nämlich eine Fuge mit 3 Subjekten:



also im dreidoppelten Contrapunkt gearbeitet. Das Clavier bringt zuerst im Basse das erste Thema, worauf das Cello im 5. Takt antwortet, von der linken Hand des Claviers mit dem zweiten Thema (natürlich in der Quinte) begleitet; darauf folgt die rechte Hand mit dem ersten Thema, das Cello hat das zweite, die linke Hand des Claviers das dritte Thema u. s. w. Als eine eigenthümliche Neuerung wird dem Kenner auffallen, dass die Beantwortung des Moll-Themas in der Moll-Durtonart geschieht. Die drei Themen werden nun den ganzen Satz hindurch auf die mannigfachste und kunstvollste Weise ausgebeutet, mitunter in ziemlich kühnen Combinationen (wie z. B. der Orgelpunkt auf der Dominante e p t i m e Seite 17 unten u. s. w., der sich in jedem Takt auflöst um mit merkwürdiger Consequenz gleich wieder zu kommen. Dann die enharmonischen Rückungen von Cis-dur über F-moll nach C-dur, von hier über E-moll nach H-dur u. s. w. S. 20, Syst. 3). — Alle Bogführungen, Gegenbewegungen u. s. w. hier anzuführen, würde zu weitläufig sein. Der Componist leistet hierin wahrhaft erstaunliches. Doch fehlt es auch nicht an melodischen Momenten, welche ins rechte Licht zu setzen die Spieler verstehen müssen. Dass übrigens das ganze Stück nicht wie eine Schularbeit erscheint, sondern die freieste künstlerische und phantastische Gestaltung annimmt, wollen wir hier, obgleich es beinahe unnöthig scheint, noch besonders bemerken. Lebhaft, schwungvoll, originell und in einem Guss strömmt es dahin, und muss Jeden mit fortreissen, der nicht etwa in süsslicher Melodik allein seinen Genuss sucht und findet.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Kammermusik.

Folgende ehrenwerthe und sehr originelle Gesellschaft haben die hochgehenden Wogen der Saison auf unserm Redactionstisch zusammengetrieben:

Nicolas Afanasieff. *Le Wolga. Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Couronné par la Société musicale russe l'année 1860.* Leipzig, B. Senff.

Johannes Brahms. Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 40. Bonn, Simrock.

Wilhelm Hill. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 42. Frankfurt a. M., Henkel.

Emil Krause. Drei kleine Novelletten für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 43. Leipzig, Geissler.

Carl Reinecke. Sonate (Nr. 3) für Pianoforte und Violoncell. Op. 89. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Adolph Schlösser. Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Op. 108. Leipzig, Hofmeister.

Wilh. Taubert. Sonate für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). Op. 150. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

G. H. Witte. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 5. Vom kgl. Musik-Institut in Florenz im August 1865 preisgekrönt. Bremen, Praeger und Meier.

Mit allen den genannten Mitgliedern dieser Gesellschaft soll diese Zeitung ihre Leser genauer bekannt machen! Für heute und an diesem Platze können wir nur das allergemeinste zu ihrer Charakterisirung sagen; es gilt nicht in ihr inneres einzudringen, sondern nur, nach den äussern Merkmalen ihres Stils ungefähr die Sprache zu bezeichnen, in der sie reden. Wir nannten die Gesellschaft oben eine originelle, weil sich darin die lustigsten Gegensätze vorfinden. Offenbar den englischen Conversationston spricht Schlösser. Sein Trio bewegt sich in den elegantesten Formen, die vor 20 bis 30 Jahren in den grossen deutschen Hauptstädten Mode waren, die aber jetzt hauptsächlich in London als salongemäss gelten. Es ist das *juste milieu* einer Ausdrucksweise, die nirgends in die Tiefe geht, aber durch Tonschwall imponirt und nirgends weder den guten Anstand verletzt, noch mehr zu denken giebt, als man allenfalls im Salon verdauen kann. — Daneben aber steht einer, den wir schlechterdings gar nicht verstehen: er spricht russisch oder auch chinesisch — wir wissen's nicht, denn solche Klänge, wie die, welche Herr Afanasieff zu hören giebt, haben wir nie vernommen. Seine Manieren verrathen jedoch, dass er den letzten Beethoven, oder noch richtiger die Zukunftsmusik in's Russische oder Chinesische übersetzt hat; von Beethoven hat er eigentlich bloss das rhapsodische Wesen der Fuge Op. 133 abgeguckt, dagegen alles was an Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tonart, Form, Contrapunkt erinnert, vollkommen abgestreift. Er schreitet fast nackt, wie ein Wilder einher, und giebt Töne von sich, die Niemand verstehen kann. Wir rathen jedem Musikfreund, sich diesen seltsamen Wilden ja anzusehen, niemand wird es bereuen, vielmehr eine colossale Erheiterung mit fortnehmen. — Auf der andern Seite eine höchst interessante Persönlichkeit, die in allen wirklich musikalischen Kreisen lebhaft besprochen wird, bald in enthusiastischem Ton, bald verurtheilend, zuweilen auch sinnig gute und bedenkliche Eigenschaften erwägend, mit einem Worte so, wie man wirklich bedeutende Leute bespricht, die dem Enthusiasmus und der üblen Nachrede gleich stark ausgesetzt sind: Brahms mit seinem Horn-Trio. Wir machen kein Hehl daraus, dass uns von der ganzen sehrenswerthen und originellen Gesellschaft diese die anziehendste und bedeutendste Persönlichkeit scheint, deren Sprache tiefsinnig und poetisch, zu Herzen gehend, zuweilen auch etwas barock und keinesfalls für den Alltagmenschen sofort verständlich ist. — Zwei noch wenig bekannte Persönlichkeiten, deren Sprache gebildete und begabte Leute verräth, und deren Geben jedenfalls einer näheren Betrachtung werth sind, stellen wir in W. Hill und G. H. Witte vor. Der erstere ist mit dem Frankfurter wohlbekannten Oratorien-Sänger nahe verwandt und wurde uns als ein sehr hoffnungsvolles Talent empfohlen, der andere, ein geborner Holländer, der in Leipzig seine letzten Studien gemacht hat und hier lebt, ist von einem italienischen Comitée preisgekrönt worden — Eigenschaften und Verdienste, die ihm unsere Aufmerksamkeit selbstverständlich zuwenden müssen. — Gar stattlich nehmen sich endlich die beiden wohlbekannten deutschen Kapellmeister Reinecke und Taubert mit ihren Op. 89 und 150 aus. Man verneigt sich billig tief vor ihnen, die es zu so hoher Opuszahl gebracht, und ist im Voraus sicher, dass sie mit sehr geschickt gemachten Novitäten sich einfinden, die nach keiner Seite hin zu wünschen übrig lassen, weder zopfiges noch zukünftlerisches enthalten, sondern mit feinstem Geschmack diejenigen ausgewählten Töne, die gerade jetzt in den besten Zirkeln in der Mode sind. Reinecke erscheint uns nur zuerst ein wenig, indem er so Schumann'sche Miene annahm, dass er ihm zum verwechseln ähnlich sah.

Das wäre also die Gesellschaft. Doch halt! beinahe hätten wir Herrn Emil Krause aufzuführen vergessen, der mit seinen kleinen Novelletten ganz bescheiden abseits stand. Er spricht auch gar zu wenig, mitunter etwas ungelenk und kurzathmig; fast scheint es, dass die hohe Gesellschaft ihn etwas ängstlich gemacht habe, und er nicht gleich wusste, zu welcher der hier repräsentirten Parteien er sich schlagen solle.

Wir bemerken hier für die betreffenden Herren Componisten und Verleger, dass uns ausser jenen eingesandten Musikalien, die wir bereits an betreffende Herren Referenten versandt haben, noch zugegangen sind: 1) Lieder, Balladen u. dgl. für eine Singstimme (über hundert) von Fr. Abt, Th. Bergmann, B. Bibl, O. Boick, C. Bürgel, G. A. Heinze, W. Hill, C. B. Isaleib, R. Krause, L. Liebe, J. Muck, E. F. Richter, H. Schläger, H. M. Schletterer, R. Schumann (nachgelassen), C. Schuppert, W. Sellinger, W. Taubert, J. Tausch, Th. Twietmeyer, H. Wilhelmsen. 2) Sammlungen einstimmiger Lieder: von Erk und Nathusius, Museum und Volkslieder Album. 3) Sammlungen mehrstimmiger Gesänge: Myrthe und Cypresse, Schul-Liederkranz, Heilkon. 4) Werke für gemischten Chor (mit und ohne Begleitung), von C. Greith, W. Hirsch, R. Hol, C. Kuntze, J. Muck. 5) Männerchöre (ebenso), von A. Brüner, A. Bruckner, J. Faisst, F. X. Lieb, C. Mayrberger, H. Neeb, C. Santner, J. Schnabel, E. Schultz, R. Weinwurm, S. A. Zimmermann. 6) Frauenchöre von C. Greith. 7) Werke für Orgel von C. Brandstätter, C. Gerber, G. Merkel. 8) Stücke für Violine und Pianoforte von M. J. Novacek und Siebmann. Endlich 9) Bearbeitungen und Arrangements von Werken von S. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Vierling. — Diese Einsendungen sollen, wofern sie nicht remittirt werden, in der obigen Rubrik oder in den »Recensionen« besprochen werden.

D. Red.

Berichte.*)

Berlin. *R. W.* Seit meinem letzten Klageschrei über unser Opernrepertoire ist wenigstens insofern eine Besserung eingetreten, als die Zauberflöte mehrfach gegeben wurde, und zwar zuerst wieder am 4. December zur Feier der dreihundertsten Aufführung auf unserer Hofbühne. Neue Decorationen und Costüme, sowie die theilweis neue Besetzung machen die stets gern gehörte Oper jetzt zum Zug- und Kassenstück. Für den musikalisch gebildeten Hörer ist die Aufführung ladess schon deshalb von besonderem Interesse, weil die drei Damen und Genien vorzüglich, zum Theil mit Sängerinnen besetzt sind, wie sie anderwärts nicht einmal für erste Partieen geboten werden. Frau Harriers ist überdies die beste Pamina, Krause der vortrefflichste Papageno, den ich je gehört. Dass freilich anstatt der einfachen Erneuerung der berühmten Schinkel'schen Decorationen grossentheils andere Compositionen mit Benutzung Schinkel'scher Motive gemalt sind, kommt mir fast vor, als ob man die Mozart'sche Partitur zum Theil beibehalten und dies und das Stück nach Mozart'schen Motiven von irgend einem geschickten Kapellmeister hätte umcomponiren lassen. Ich kann dies nur für ein gänzliches verkennen des Werthes jener unübertroffenen Schinkel'schen Entwürfe halten. Seit dem 42. Mal 1794 zählten wir hier am 4. December d. J. die dreihundertste Aufführung der Zauberflöte. Ob wir's in abermals 78 Jahren bis zur sechshundertsten bringen werden, erscheint mir noch sehr zweifelhaft, wenn nicht in Zukunft die jährliche Anzahl von Vorstellungen eine viel grössere wird, als es in den letzten vierzig Jahren der Fall gewesen ist. — Als ein Gewinn für das Berliner Musikleben erscheint mir die Uebersiedelung zweier tüchtiger Musiker hierher, nämlich der Herren Bernhard Scholz und Adolph Jensen. In beiden gewinnt Berlin tüchtige, solide Clavierspieler und begabte Componisten. Allerdings ist die Production der genannten eine äusserst verschiedenartige, dennoch aber jede in ihrer Art beachtenswerth. Der Ideenreichere ist wohl Adolph Jensen, dafür aber überragt ihn Bernhard Scholz, der Herausgeber des Dehn'schen Werkes über den Contrapunkt, bei weitem an technischer Gewandtheit und Fähigkeit, aus vorhandenen Motiven ein rundes und stylvolles ganze zu bilden. Beide ergänzen sich in ihren Leistungen und werden vielleicht hier, wo sich ihnen so vielfache Gelegenheit bietet, gutes zu hören, ebenso auch über ihre eigenen Werke nach dem Hören zu urtheilen und das Urtheil anderer darüber kennen zu lernen, ihr schönes Talent zu höherer Vollendung ausbilden, als es an vielen andern Orten möglich wäre. — In den letzten Tagen hat uns auch der liederreiche Stockhausen wieder mit einem Concerte erfreut, und zwar diesmal unter Assistenz des Violinisten Herrn Auer aus Hamburg und des Cellisten Herrn Albrecht aus Petersburg, sowie der Herren Scholz, Rehbaum und Wendt von hier. Unser Publicum scheint jedoch noch nicht allgemein mit Stockhausen Frieden geschlossen zu haben, denn es war nicht eben zahlreich erschienen. Unter anderem kam auch ein mir bereits bekanntes Clavierquintett von Scholz zur Aufführung, eine höchst achtenswerthe Composition, der nur etwas selbständigere Themata und etwas weniger Polyphonie zu wünschen wäre. Letzteres ist gewiss ein heutigen Tags selten ausgesprochener Wunsch; aber man kann auch in der polyphonen Behandlung der Stimmen zu viel thun. Herr Albrecht wirkte nur in einem Trio und in dem Quintett in anerkennenswerther Weise mit, ohne selbständig hervorzutreten; Herr Auer dagegen zeigte sich in einem Adagio von Spohr und Paganinischen Variationen als ein Violinist ersten Ranges.

Frankfurt a. O. *H. L.* Am 21. d. M. kam in der Unterkirche die von uns in einem früheren Berichte signalisirte Aufführung des Dettinger Tedeum von Händel durch den Älteren Musikverein unter Leitung des Stadt-Musikdirectors Hrn. Oeriting zu Stande. Der Ertrag war für die hinterbliebenen der im letzten Kriege gefallenen hiesigen Orts bestimmt. Zweifelsohne hätte der Verein mehr im Interesse des wohlthätigen Zweckes gehandelt, wenn er, wie ursprünglich intendirt war, den Tag des Friedensfestes zur Aufführung gewählt hätte. Jetzt aber kam das Tedeum so recht eigentlich *post festum*, und dieser Umstand und die Ungunst der Witterung, welche den Aufenthalt in der Kirche nicht eben angenehm machte, erklären die den früheren Erfolgen des Vereins gegenüber unerhört geringe Theilnahme des Publicums.

Aber freilich waren die gebotenen Genüsse auch nicht eben bedeutend. Die Leistungen des Chores zeugten von eifrigem und mitunter erfolgreichem Studium, doch das Orchester war seiner Aufgabe gewachsen, allein beide, Chor und Orchester, waren einander so fremd, dass eine einheitliche Wirkung nur in einzelnen Momenten erzielt wurde. Der Chor, in welchem das schöne Geschlecht, wir meinen die Oberstimmen, entschieden Uebergewicht hatte, zeigte trotzdem oder vielleicht gerade darum eine seltsame Schüchternheit und kam nicht dazu, sich dem Orchester gegenüber geltend zu machen. In diesem waren es die übrigens meisterhaft gehandhabten Trompeten und die Pauken, welche das grosse Wort führten. Zu letzterem giebt freilich die Partitur gewissermassen Veranlassung. Bekanntlich hat Händel das schon im J. g. Utrechter Tedeum von ihm bearbeiteten Text zur Feier des von Georg II. bei Dettingen erfochtenen Sieges im Jahre 1743 nochmals componirt. Jenes zum

*) Ausser den folgenden sind uns noch sehr dankenswerthe Mittheilungen aus Wien, Stuttgart, Frankfurt a. M., Coblenz, Münster, Hamburg und Rostock zugekommen, welche wir für diesmal zurücklegen mussten. Dieselben folgen in den nächsten Nummern.

D. Red.

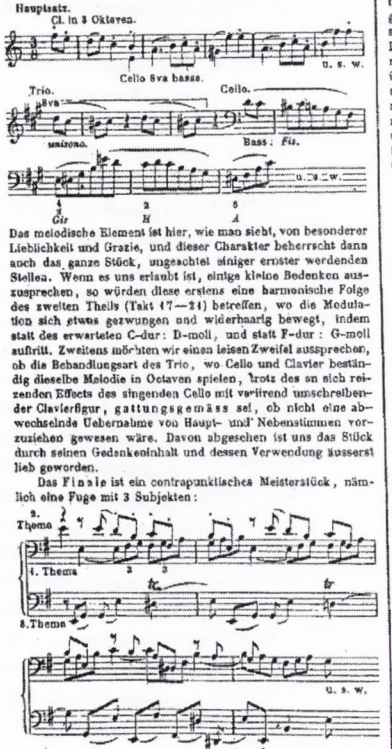
Aus dem weiteren wollen wir nur noch auf die Begleitung zum wieder aufgenommenen Hauptthema (Seite 8) aufmerksam machen, welche aus den vorhergegangenen Achteltriolen wie von selbst hervorgeht, und dann in der ruhigeren Form des Thema des Cello stetig begleitet.

Ueber die beiden andern Sätze können wir uns kürzer fassen, weil ihr Inhalt, wenn auch z. Th. sehr kunstvoll, doch nicht so vielgestaltig ist als der des ersten Satzes.

Das *Allegretto quasi Menuetto* (A-moll, $^2/_4$) zeichnet sich durch grosse Einheitlichkeit des, thematischen Stoffs aus, da selbst das Trio (Fis-moll) aus einer neuen Verwendung des im Hauptsatze als Einleitungs- oder Bindeglied vorkommenden Motivs gebildet ist:

Das melodische Element ist hier, wie man sieht, von besonderer Lieblichkeit und Grazie, und dieser Charakter beherrscht dann auch das ganze Stück, ungeachtet einiger ernster werdenden Stellen. Wenn es uns erlaubt ist, einige kleine Bedenken auszusprechen, so würden diese ersteus eine harmonische Folge des zweiten Theils (Takt 17—24) betreffen, wo die Modulation sich etwas gezwungen und widerhaarig bewegt, indem statt des erwarteten C-dur: D-moll, und statt F-dur: G-moll auftritt. Zweitens möchten wir einen leisen Zweifel aussprechen, ob die Behandlungsart des Trio, wo Cello und Clavier beständig dieselbe Melodie in Octaven spielen, trotz des an sich reizenden Effects des singenden Cello mit variirend umschreibender Clavierfigur, gattungsgemäss sei, ob nicht eine abwechselnde Uebernahme von Haupt- und Nebenstimmen vorzuziehen gewesen wäre. Davon abgesehen ist uns das Stück durch seinen Gedankeninhalt und dessen Verwendung äusserst lieb geworden.

Das Finale ist ein contrapunktisches Meisterstück, nämlich eine Fuge mit 3 Subjekten:



also im dreidoppelten Contrapunkt gearbeitet. Das Clavier bringt zuerst im Bass das erste Thema, worauf das Cello im 5. Takt antwortet, von der linken Hand des Claviers mit dem zweiten Thema (natürlich in der Quinte) begleitet; darauf folgt die rechte Hand mit dem ersten Thema, das Cello hat das zweite, die linke Hand des Claviers das dritte Thema u. s. w. Als eine eigenthümliche Neuerung wird dem Kenner auffallen, dass die Beantwortung des Moll-Themas in der Moll-Durtonart geschieht. Die drei Themen werden nun den ganzen Satz hindurch auf die mannigfachste und kunstvollste Weise ausgebeutet, mitunter in ziemlich kühnen Combinationen (wie z. B. der Orgelpunkt auf der Dominants eptime Seite 17 unten u. s. w., der sich in jedem Takt auflöst um mit merkwürdiger Consequenz gleich wieder zu kommen. Dann die enharmonischen Rückungen von Cis-dur über F-moll nach C-dur, von hier über E-moll nach H-dur u./s. w. S. 20, Syst. 3). — Alle Engführungen, Gegenbewegungen u. s. w. hier aufzuführen, würde zu weitläufig sein. Der Componist leistet hierin wahrhaft erstaunliches. Doch fehlt es auch nicht an melodischen Momenten, welche ins rechte Licht zu setzen die Spieler verstehen müssen. Dass übrigens das ganze Stück nicht wie eine Schularbeit erscheint, sondern die freieste künstlerische und phantastische Gestaltung annimmt, wollen wir hier, obgleich es beinahe unnöthig scheint, noch besonders bemerken. Lebhaft, schwungvoll, originell und in einem Guss strömmt es dahin, und muss Jeden mit fortreissen, der nicht etwa in süsslicher Melodik allein seinen Genuss sucht und findet.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Kammermusik.

Folgende ehrenwerthe und sehr originelle Gesellschaft haben die hochgehenden Wogen der Saison auf unsern Redactionstisch zusammengetragen:

Nicolas Afanasieff. *Le Weiga. Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Couronné par la Société musicale russe l'année 1860.* Leipzig, B. Senff.

Johannes Brahms. Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 40. Bonn, Simrock.

Wilhelm Hill. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 42. Frankfurt a. M., Henkel.

Emil Krause. Drei kleine Novelletten für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 15. Leipzig, Geissler.

Carl Reinecke. Sonate (Nr. 3) für Pianoforte und Violoncell. Op. 89. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Adolph Schlösser. Trio für Clavier, Violine und Violoncell. Op. 128. Leipzig, Hofmeister.

Wilh. Taubert. Sonate für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). Op. 150. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

G. H. Witte. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 8. Vom kgl. Musik-Institut in Florenz im August 1865 preisgekrönt. Bremen, Praeger und Maier.

Mit allen den genannten Mitgliedern dieser Gesellschaft soll diese Zeitung ihre Leser genauer bekannt machen! Für heute und an diesem Platze können wir nur das allerallgemeinste zu ihrer Charakteristirung sagen; es gilt nicht in ihr inneres einzudringen, sondern nur, nach den äusseren Merkmalen ihres Stils ungefähr die Sprache zu bezeichnen, in der sie reden. Wir nannten die Gesellschaft oben eine originelle, weil sich darin die lustigsten Gegensätze vorfinden. Offenbar den anglischen Conversationston spricht Schlösser. Sein Trio bewegt sich in den eleganten Formen, die vor 20 bis 30 Jahren in den grossen deutschen Hauptstädten Mode waren, die aber jetzt hauptsächlich in London als salongemäss gelten. Es ist das *juste milieu* einer Ausdrucksweise, die nirgends in die Tiefe geht, aber durch Tonschwall imponirt und nirgends weder den guten Anstand verletzt, noch mehr zu denken giebt, als man allenfalls im Salon vordauen kann. — Daneben aber sieht einer, den wir schlechterdings gar nicht verstehen: er spricht russisch oder auch chinesisch — wir wissen's nicht, denn solche Klänge, wie die, welche Herr Afanasieff zu hören giebt, haben wir nie vernommen. Seine Manieren verrathen jedoch, dass er den letzten Beethoven, oder noch richtiger die Zukunftsmusik in's Russische oder Chinesische übersetzt hat; von Beethoven hat er eigentlich bloss das rhapsodische Wesen der Fuge Op. 133 abgeguckt, dagegen alles was an Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tonart, Form, Contrapunkt erinnert, vollkommen abgestreift. Er schreitet fast nackt, wie ein Wilder einher, und giebt Töne von sich, die Niemand verstehen kann. Wir rathen jedem Musikfreund, sich diesen seltsamen Wilden ja anzusehen, niemand wird es bereuen, vielmehr eine colossale Erheiterung mit fortnehmen. — Auf der andern Seite eine höchst interessante Persönlichkeit, die in allen wirklich musikalischen Kreisen lebhaft besprochen wird, bald in enthusiastischem Ton, bald verurtheilend, bald ernst und sinnig guter und bedenkliche Eigenschaften erwägend, mit einem Worte so, wie man wirklich bedeutende Leute bespricht, die dem Enthusiasmus und der üblen Nachrede gleich stark ausgesetzt sind: Brahms mit seinem Horn-Trio. Wir machen kein Hehl daraus, dass uns von der ganzen ehrenwerthen und originellen Gesellschaft diese die anziehendste und bedeutendste Persönlichkeit scheint, deren Sprache tiefsinnig und poetisch, zu Herzen gehend, zuweilen auch etwas barock und keinesfalls für den Alltagsmenschen sofort verständlich ist. — Zwei noch wenig bekannte Persönlichkeiten, deren Sprache gebildete und begabte Leute verrath, und deren Gehen jedenfalls einer näheren Betrachtung werth sind, stellen wir in W. Hill und G. H. Witte vor. Der erstere ist mit dem Frankfurter wohlbekannten Oratorien-Sänger nahe verwandt und wurde uns als ein sehr hoffnungsvolles Talent empfohlen, der andere, ein geborner Holländer, der in Leipzig seine letzten Studien gemacht hat und hier lebt, ist von einem italienischen Comitée preisgekrönt worden — Eigenschaften und Verdienste, die ihm unsere Aufmerksamkeit selbstverständlich zuwenden müssen. — Gar stattlich nehmen sich endlich die beiden wohlbekannten deutschen Kapellmeister Reinecke und Taubert mit ihren Op. 89 und 150 aus. Man verneigt sich billig tief vor ihnen, die es zu so hoher Opuszahl gebracht, und ist im Voraus sicher, dass sie mit sehr geschickt gemachten Novitäten sich einfinden, die nach keiner Seite hin zu wünschen übrig lassen, weder zopfiges noch zukunftlerisches enthalten, sondern mit feinstem Geschmack diejenigen ausgewählten Töne, die gerade jetzt in den besten Zirkeln in der Mode sind. Reinecke erschreckte uns nur zuerst ein wenig, indem er so Schumann'sche Miene annahm, dass er ihm zum verwechseln ähnlich sah.

Das wäre also die Gesellschaft. Doch halt! beinahe hätten wir Herrn Emil Krause aufzuführen vergessen, der mit seinen kleinen Novelletten ganz bescheiden abseits stand. Er spricht auch gar zu wenig, mitunter, etwas ungelenk und kurzathmig; fast scheint es, dass die hohe Gesellschaft ihn etwas ängstlich gemacht habe, und er nicht gleich wusste, zu welcher der hier repräsentirten Parteien er sich schlagen solle.

Wir bemerken hier für die betreffenden Herren Componisten und Verleger, dass uns ausser jenen eingesandten Musikalien, die wir bereits an betreffende Herren Referenten versandt haben, noch zugegangen sind: 1) Lieder, Balladen u. dgl. für eine Singstimme (über hundert) von Fr. Abt, Th. Bergmann, R. Bibl, O. Bolck, C. Bürgel, G. A. Heinze, W. Hill, O. B. Isleib, E. Krause, L. Liebe, J. Muck, E. F. Richter, H. Schläger, H. M. Schletterer, R. Schumann (nachgelassen), G. Schuppert, W. Solinger, W. Taubert, J. Tausch, Th. Twietmeyer, H. Wilhelmsen. 2) Sammlungen einstimmiger Lieder: von Erk und Nathanius, Museum und Volkslieder Album. 3) Sammlungen mehrstimmiger Gesänge: Myrthe und Cyprosse, Schul-Liederkranz, Heilkon. 4) Werke für gemischten Chor (mit und ohne Begleitung), von C. Greith, W. Hirsch, R. Hol, C. Kuntze, J. Muck. 5) Männerchöre (ebenso), von A. Brüuer, A. Bruckner, J. Faisst, F. X. Lieb, C. Mayrberger, H. Neeb, C. Santner, J. Schnabel, E. Schultz, R. Weinwurm, S. A. Zimmermann. 6) Frauenchöre von C. Greith. 7) Werke für Orgel von C. Brandstätter, C. Gertler, G. Merkel. 8) Stücke für Violine und Pianoforte von M. J. Novacek und Siebmann. Endlich 9) Bearbeitungen und Arrangements von Werken von S. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Vierling. — Diese Einsendungen sollen, wofern sie nicht remittirt werden, in der obigen Rubrik oder in den allecontoneus besprochen werden. D. Red.

Berichte.*)

Berlin. *R. W.* Seit meinem letzten Klagegschrei über unser Opernrepertoire ist wenigstens insofern eine Besserung eingetreten, als die Zauberflöte mehrfach gegeben wurde, und zwar zuerst wieder am 4. December zur Feier der dreihundertsten Aufführung auf unserer Hofbühne. Neue Decorationen und Costüme, sowie die theilweis neue Besetzung machen die stets gern gehörte Oper jetzt zum Zug- und Kassenstück. Für den musikalisch gebildeten Hörer ist die Aufführung indess schon deshalb von besonderem Interesse, weil die drei Damen und Genien vorzüglich, zum Theil mit Sängerinnen besetzt sind, wie sie anderwärts nicht einmal für erste Partieen geboten werden. Frau Harriers ist überdies die beste Pamina, Krause der vortrefflichste Papageno, den ich je gehört. Dass freilich anstatt der einfachen Draperieen der berühmten Schinkel'schen Decorationen grossentheils andere Compositionen mit Benutzung Schinkel'scher Motive gemalt sind, kommt mir fast vor, als ob man die Mozart'sche Partitur zum Theil beibehalten und dies und das Stück nach Mozart'schen Motiven von irgend einem geschickten Kapellmeister hätte umcomponiren lassen. Ich kann dies nur für ein gänzliches verkennen des Werthes jener unübertroffenen Schinkel'schen Entwürfe halten. Seit dem 12. Mai 1794 zählen wir hier am 4. December d. J. die dreihundertste Aufführung der Zauberflöte. Ob wir's in abermals 72 Jahren bis zur sechshundertsten bringen werden, erscheint mir noch sehr zweifelhaft, wenn nicht in Zukunft die jährliche Anzahl von Vorstellungen eine viel grössere wird, als es in den letzten vierzig Jahren der Fall gewesen ist. — Als ein Gewinn für das Berliner Musikleben erscheint mir die Uebersiedelung zweier tüchtiger Musiker hierher, nämlich der Herren Bernhard Scholz und Adolph Jensen. In beiden gewinnt Berlin tüchtige, solide Clavierspieler und begabte Componisten. Allerdings ist die Production der genannten eine äusserst verschiedenartige, dennoch aber jede in ihrer Art beachtenswerth. Der Ideenreichere ist wohl Adolph Jensen, dafür aber überragt ihn Bernhard Scholz, der Herausgeber des Dehn'schen Werkes über den Contrapunkt, bei weitem an technischer Gewandtheit und Fähigkeit, aus vorhandenen Motiven ein rundes und stylvolles ganze zu bilden. Beide ergänzen sich in ihren Leistungen und werden vielleicht hier, wo sich ihnen so vielfache Gelegenheit bietet, gutes zu hören, ebenso auch über ihre eigenen Werke nach dem Hören zu urtheilen und das Urtheil anderer darüber kennen zu lernen, ihr schönes Talent zu höherer Vollendung ausbilden, als es an vielen andern Orten möglich wäre. — In den letzten Tagen hat uns auch der liederreiche Stockhausen wieder mit einem Concerte erfreut, und zwar diesmal unter Assistenz des Violinisten Herrn Auer aus Hamburg und des Cellisten Herrn Albrecht aus Petersburg, sowie der Herren Scholz, Rehbaum und Wendt von hier. Unser Publicum scheint jedoch noch nicht allgemein mit Stockhausen Frieden geschlossen zu haben; denn es war nicht eben zahlreich erschienen. Unter anderem kam auch ein mir bereits bekanntes Clavierquintett von Scholz zur Aufführung, eine höchst achtenswerthe Composition, der nur etwas selbständigere Themata und etwas weniger Polyphonie zu wünschen wäre. Letzteres ist gewiss ein heutigen Tags selten ausgesprochener Wunsch; aber man kann auch in der polyphonen Behandlung der Stimmen zu viel thun. Herr Albrecht wirkte nur in einem Trio und in dem Quintett in anerkennenswerther Weise mit, ohne selbständig hervorzutreten; Herr Auer dagegen zeigte sich in einem Adagio von Spohr und Paganinischen Variationen als ein Violinist ersten Ranges.

Frankfurt a. O. *H. L.* Am 21. d. M. kam in der Unterkirche die von uns in einem früheren Berichte signalisirte Aufführung des Dettinger Tedeum von Händel durch den älteren Musikverein unter Leitung des Stadt-Musikdirectors Hrn. Oertling zu Stande. Der Ertrag war für die hinterbliebenen der im letzten Kriege gefallenen hiesigen Orts bestimmt. Zweifelsohne hätte der Verein mehr im Interesse des wohlthätigen Zweckes gehandelt, wenn er, wie ursprünglich intendirt war, den Tag des Friedensfestes zur Aufführung gewählt hätte. Jetzt aber kam das Tedeum so recht eigentlich *post festum*, und dieser Umstand und die Ungunst der Witterung, welche den Aufenthalt in der Kirche nicht eben angenehm macht, erklären die den früheren Erfolgen des Vereins gegenüber unerhört geringe Theilnahme des Publicums.

Aber freilich waren die gebotenen Genüsse auch nicht eben bedeutend. Die Leistungen des Chores zeugten von eifrigem und mitunter erfolgreichem Studium, auch das Orchester war seiner Aufgabe gewachsen, allein beide, Chor und Orchester, waren einander so fremd, dass eine einheitliche Wirkung nur in einzelnen Momenten erzielt wurde. Der Chor, in welchem das schöne Geschlecht, wie meinen die Oberstimmen, entschieden Uebergewicht hatte, zeigte trotzdem oder vielleicht gerade darum eine seltsame Schüchternheit und kam nicht dazu, sich dem Orchester gegenüber geltend zu machen. In diesem waren es die übrigens meisterhaft gehandhabten Trompeten und die Pauken, welche das grosse Wort führten. Zu letzterem giebt freilich die Partitur gewissermassen Veranlassung. Bekanntlich hat Händel den schon im s. g. Utrechter Tedeum von ihm bearbeiteten Text zur Feier des von Georg II. bei Dettingen erfochtenen Sieges im Jahre 1743 nochmals componirt. Jenes zum

*) Ausser den folgenden sind uns noch sehr dankenswerthe Mittheilungen aus Wien, Stuttgart, Frankfurt a. M., Coblenz, Münster, Hamburg und Rostock zugekommen, welche wir für diesmal zurücklegen mussten. Dieselben folgen in den nächsten Nummern. D. Red.