

Schumannisch. Das weiche Thema — ein echter müder, resignierter und edler Schumann aus der letzten „Ermattungszeit“ — stammt aus den Bunten Blättern op. 99 Nr. 4 (Albumblatt Nr. 1). Brahms schreibt darüber sechzehn Variationen, die er schon durch ihre Widmung an Clara Schumann als Gedenkgabe, Toten- und Dankopfer für den geliebten Meister aufgefaßt sehen will. Schumann selbst kommt wiederholt zu Wort: außer im Thema noch in der neunten Variation (h-moll) mit einem Zitat aus Nr. 5 der Albumblätter, in den Schlußtakt der folgenden Variation (D-dur) mit einem fast wörtlichen Anklang an Clara Wiecks Thema aus Robert Schumanns Impromptu op. 5 in rhythmischer Verkürzung als hineingeheimnißte Mittelstimme. Im Technischen nach Form und kontrapunktischer Durcharbeitung zeigen diese Variationen gegenüber denen der Klaviersonaten einen außerordentlichen Fortschritt. Brahms behandelt die Ober- und Unterstimme als selbständiges Thema. Die zweite und zehnte, namentlich aber die sechzehnte Variation, in der die Oberstimme nur noch schluchzende synkopierte Seufzer zum müde und gebrochen dahinschleichenden Baß zu sehen hat, sind ausgesprochene Baßvariationen. Die zehnte Variation ist zudem ein kleines Kunststück in der Art der alten Niederländer: die Oberstimme bringt den Baß, der Baß diese Oberstimme in der Umkehrung. Das Nordische liegt vornehmlich in den bewegten Variationen; die Schlußkadenz der vierten Variation könnte von Grieg sein.

Einfacher in Inhalt und Satz geben sich die durchweg freien vierhändigen Schumann-Variationen op. 23. Das Thema ist des toten Meisters „letzter Gedanke“; es ist jenes, von dem der geistig Umnachtende in der Nacht des 17. Februar 1854 wählte, daß Schubert und Mendelssohn es ihm zugetragen hätten. Niemand wird sich dieser erschütternden Vorgeschichte beim Studium der Brahms'schen Variationen entziehen können. Der Meister musikalischer Resignation war ganz der Mann, das Thema in ihnen in verklärter Wehmut immer wieder mitfühlend von einer neuen Seite zu beleuchten; am ergreifendsten da, wo er es in der letzten Variation einem Trauermarsch zugesellt. Von Schubert hat das Thema freilich nichts; desto mehr von Mendelssohn und — in seiner weichen und edlen Resignation — von Schumann selbst. Brahms hat diesen Doppelcharakter in seinen Variationen sehr

fein gewahrt — und doch sind sie Brahmsisch von der ersten Variation an. Am Brahmsischsten vielleicht in den engmaschigen polyphonen Netz der zweiten und vierten, die untereinander wieder so verschieden sind, wie fest gesammelte Tatenfreude und fahle Herbst- und Todesahnung. Bei aller einheitlichen Geschlossenheit der Grundstimmung ist es wieder gerade diese Mannigfaltigkeit und scharf durchdachte Gegensätzlichkeit in Stimmung und Charakter der einzelnen Variationen, die den geborenen Meister dieser Kunstform kündigt. Es sind alles freie Charaktervariationen, und es ist alles um und für den geliebten Meister geschrieben. Es fehlt nicht an kräftigen, trotzig kampfbereiten Nummern, wie der sechsten und neunten. Im ganzen aber herrscht die Weichheit vor, und gerade die, das weichste und liebevollste Totenopfer darbringenden Variationen wie die in schwärmerischen Terzen und Sexten dahingleitende dritte, wie die so recht aus vollem Herzen singende fünfte mit ihren Naturhornklängen, wie die klanglich schon ganz und gar Brahmsische, im Seitensatz Beethovenisch und zart romantisch gefärbte siebente greifen am innigsten an unser Herz. Die abschließende Trauermarsch-Variation nimmt im Seitensatz einen hoffnungsfreudigen Aufschwung, führt Schumanns Thema poesievoll in anderer Beleuchtung und Harmonisation noch einmal ein und endet in sanfter und resignierter Klage: „Er ist dahin; Friede sei mit ihm“.

Die Doppelgruppe der D-dur-Variationen op. 21 tritt im öffentlichen Musikleben selbst in unserer Zeit eines hochgesteigerten Brahmskultus fast völlig in den Hintergrund. Man wäre versucht, der bedauerlichen Ideenlosigkeit unserer Pianistenwelt, die zum weitest größten Teile leider ihr Leben lang sich auf die Vorführung der paar großen, auf der Akademie erlernten „Standwerke“ beschränkt, die Schuld für ihre Vernachlässigung zuzuschreiben. Bei näherer Prüfung ergibt sich freilich ein anderer Grund: diese beiden Variationen gehören nicht nur zu Brahms Herbst, sondern auch zu denjenigen seiner Schöpfungen, in denen der konstruierende und zergliedernde Kunstverstand das entscheidende Wort spricht. Das zeigt sich schon im ungewöhnlichen Periodenbau der Themen selbst. Das eigene ist neun- statt achttaktig, und das ungarische mischt $\frac{3}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takt, Vier- und Fünftaktigkeit. Beides mußte gerade einen Brahms als „erschwerendes Moment“ zur Variierung reizen.

In den harmonisch sehr interessanten Variationen über ein eigenes Thema stecken noch allerhand sinnige und weiche Schumann-Anklänge. So in der ersten Variation, deren beiden Perioden jedesmal die linke Hand allein eröffnet, an des heimgegangenen Meisters Fis-dur-Romanze; so im innig empfundenen und zart ausklingenden Finale an sein wunderherrliches Liebeslied „Du meine Seele, du mein Herz“. Im übrigen herrscht von der Mitte ab mehr der Kopf, denn das Herz. Dem altniederländischen Kunststück der zehnten Variation in op. 9 entspricht der Spiegelkanon, der Canone in motu contrario in der fünften: die Melodie der Unterstimme ist das Spiegelbild, die Umkehrung derjenigen der Oberstimme. Der junge Brahms selbst lugt sichtlich aus den bewegten und vielfach heftig und mißmutig aufbegehrenden Variationen, aus der ruhig synkopierenden dritten und der kirchlich und Bachisch gebundenen vierten, am deutlichsten aber aus der meisterlich zergliedernden und auflösenden thematisch-motivischen Kleinarbeit des Ganzen heraus. Die ungarischen Variationen sind weit mehr als ihre Schwester ein in der Hauptsache metrisch und rhythmisch fesselndes „Spiel des Geistes“, noch mehr reines Studienwerk wie jene und infolgedessen ungleich herber und widerhaariger. Manches fesselt als deutliche Vorahnung des späteren Brahms. Die Kunst der Steigerung durch „rhythmische Verkürzung“ in der Figuration — erst Triolen, erst Sechszehntel, dann Zweiunddreißigstel — der zehnten bis dreizehnten Variation findet sich ganz ähnlich im D-dur-Mittelsatz der F-dur-Romanze aus op. 118 angewandt, und das bis zum jauchzenden Wiedereintritt des Themas gesteigerte Czardásfinale mit seinem stählernen Rhythmus und seinem lieblich-herben, ruhigeren B-dur-Mittelsatz läßt bereits den Meister der „Ungarischen Tänze“ erwarten.

Die dritte Gruppe der großen Händelvariationen mit Schlußfuge in B-dur op. 24 bildet die strahlende Krone aller Brahmschen Variationenwerke. Das Thema stammt aus Händels Leçons (Schlußthema der kleinen B-dur-Suite). Der alte Meister hat darüber nur fünf bescheidene Variationen geschrieben; der junge schreibt fünf- undzwanzig und, ganz in Händels Art und Geist, eine krönende große Fuge. Aber sein Werk hat auch im übrigen Händelschen Geist: Kraft, Feuer, Glanz, Frische und mächtigen Zug und Schwung. Es ist ein

gesprochenes Konzertstück von großer und nie versagender äußerer Wirkung. Wie in jedem echten Variationenwerk wird das, alles zierlich verschnörkelnde Arabeskenwesen seiner Zeit hinter die Kraft und Naivität des großen Meisters idyllischer Pastorales versteckende kernig-frohgelante Charakterthema von allen Seiten in Charaktervariationen beleuchtet. Seelisch und klanglich. Das klanglich Neue und Eigene liegt am klarsten in „orchestralen Klavierklängen“ auf der Hand. Es ist wahrhaftig nicht schwer, aus der anmutig bewegten und gebundenen zweiten (Triolen-)Variation Holzbläser, aus der siebenten ein schmetterndes Hornquartett, aus den Fanfaren der ostinaten Grundstimme in der achten Trompeten, aus der sinnig schwärmenden elften ein weiches Klarinettensolo, aus der zwölften ein Flötensolo, aus der dreizehnten die Streichinstrumente in tiefer Lage mit wuchtigen Doppelgriff-Pizzikatis der Bässe, aus dem naiven Siziliano der neunzehnten den Chor der Holzbläser, aus der tief-elegischen und chromatischen zwanzigsten das volle Streichorchester, die zarten, in der Mittelstimme durchklingenden Glöckchen in der gleich jenem Siziliano naiv-pastoral gefärbten zweiundzwanzigsten oder den ungarischen Ton des pathetischen Lasso in der dreizehnten (b-moll) herauszuhören. Händelschen Ton schlägt nur die kräftig-heiter markierte erste Variation an; von der zweiten ab redet ausschließlich Brahms. Im Aufbau der Variationen wird man besonders die unaufdringliche, aber sehr feine und wohlberechnete innere und äußere Kontrastierung nach Tempo, Tonart und technischer Grundformel füglich bewundern. Die wenigen moll-Variationen (Nr. 5, 6, 13 [b-moll], 21 [g-moll]) sind überaus geschickt und gleichmäßig in das Ganze verteilt. Technisch-pianistisch repräsentieren diese Variationen den Typus des jüngeren Brahms. Die Gelehrsamkeit ist in eine einzige — die kanonische Nr. 6 in b-moll — zusammengedrängt. Von der dreiundzwanzigsten ab beginnt in schillerndem Moll-Dur und auf der Dominant der rhythmisch und dynamisch immer atemversetzender und stürmischer gesteigerte gewaltige Anlauf zur großen Schlußfuge, deren Führer (Dux) die ersten vier Noten des Händelschen Themas b c d es durch Sechszehntel-Zwischennoten „ausziert“. Die eminente kontrapunktische Kunst, die auch das schwerste Geschütz — Umkehrung, Vergrößerung des Themas und Verbindung von beidem — ins Gefecht

führt, die selbstverständliche Natürlichkeit und logische Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung ist Bachisch, ihr Charakter und ihr Satz Brahmsisch. Wie in den fünfundzwanzig Variationen die Kunst der inneren und äußeren Kontrastierung, so bleibt bei dieser imposanten Meisterfuge vielleicht am meisten die Kunst zu bewundern, mit der Brahms es versteht, den Hörer bei ganz langsamer innerer Steigerung bis zur letzten Note streng beim Thema zu halten, das sich in seiner lapidaren Kürze und plastischen Bildkraft dem Gedächtnis sofort einprägt, und den scheinbar auf der Dominant F-dur sich festsetzenden Schluß bis in den drittletzten Takt mit um so überraschenderer Wirkung hinauszuschieben.

Brahms' Händelvariationen haben lange unter dem unfruchtbaren Vergleich mit Beethovens Klaviervariationen mit Schlußfuge über das Finalthema der Eroicasymphonie oder mit dem gar nicht erstrebten Charakter Händels zu leiden gehabt und, so unglaublich uns das heute scheint, den Weg ihres Ruhmes und Erfolges nur sehr langsam gemacht. Heute bedeuten sie uns wohl unbestritten das Brahms'sche Variationenwerk für Klavier schlechthin.

Die vierte Gruppe umfaßt das technisch-methodische Studienwerk der dreißig Variationen über ein 12-taktiges Thema von Paganini in a-moll op. 35 (2 Hefte), das in sich selbst wieder die Variation eines kurzen eintaktigen Motivs in $\frac{2}{4}$ -Takt ist. Mit dem Wort Paganini und mit dem Begriff des technisch-methodischen Studienwerkes ist sein Charakter und sein Stil bestimmt: auf beides hat die Absicht rein virtuoser, technisch-manueller Problemstellungen größeren Einfluß wie der rein musikalische Gehalt und seelische Tiefgang. Jede Variation erschöpft ein technisches Problem; die eine Doppelgriffketten in gleichzeitigen Sexten und Terzen beider Hände, die andere Überschlagen der Hände, diese Trillerketten, jene ungewöhnliche Spannungen, die eine gibt rhythmische Nüsse durch Verkoppelung von $\frac{2}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt zu knacken, die andere stellt Oktaven mit Glissandi heraus, und so ins Unendliche weiter. Kurz: der kleine kapriziöse Paganini in „Schumanns“ Karneval ist hier zu einem riesigen „höllischen Kerl“ gesteigert. In noch viel ausschließlicherem Grade wie op. 21 ist op. 35 ein „Spiel des Geistes“. Ganz kommen aber Herz und Gemüt doch auch in ihm nicht zu kurz. Am meisten klingt wenigstens in den gehalteneren

Nummern bei aller klanglichen Herbheit ein tieferer Herzenston durch; am überraschendsten da, wo (II, 4) der entzückende langsame A-dur-Walzer „Es gibt nur a Kaiserstadt, es gibt nur a Wien“ zu singen scheint. Als Ganzes ist die Wirkung des Werkes im Konzertsaal unter den Händen von Klaviervirtuosen allerersten Ranges — nur sie sind ihm technisch gewachsen — etwa die gleiche, wie die des Beethovenschen Studienwerkes der dreiunddreißig Variationen über einen Walzer von Diabelli: mehr verblüffend und bewundernswert in der immer geistvollen und überraschenden Fassung der technischen „Brillanten“, als durch ihr echtes Feuer erwärmend.

In den Sammlungen mit zweihändigen lyrischen Stücken (Intermezzi, Fantasien, Capriccios, Balladen, Rhapsodien, Romanzen) der op. 76 (zwei Hefte), 116 (zwei Hefte), 117, 118, 119 hat der Meister unvergleichlich viel weniger Hebbelsche, als Theodor Stormsche Stimmungen in die Formen der Kleinkunst für Klavier gefaßt. Hanslick hat diese Beiträge zum Klaviercharakterstück, die nur im op. 76 dem Ende der siebziger, in allen übrigen Heften aber dem Anfang der neunziger Jahre angehören, Monologe genannt. Damit ist einmal ihr ganz und gar persönlich-subjektiver, dann ihr innerlicher, versonnener und die Sinnigkeit, Anmut, Schwärmerei, Resignation und Elegie zum überwiegenden Teile durchaus vorziehender Charakter gekennzeichnet. Je späterer Brahms, desto intimer und weltabgewandter werden diese Stücke. Der Form nach Spätblüten Mendelssohnscher, Schumannscher, Kirchnerscher, Jensenscher oder Hellerscher Klavierpoesien in kleinen Formen, erscheinen sie in der Empfindung und in der, dem Schweren, Ernstesten zugeneigten Lebensauffassung seelisch unendlich vertieft und geistig gesteigert.

Eine schärfere Gattungsbestimmung ist unmöglich. Zunächst: auch ihre Titel helfen da zu nichts. Die Intermezzi sind ganz und gar keine „Zwischenspiele“ zwischen andern Stücken; die Capriccios verleugnen den von Mendelssohn her gewohnten neckisch-anmutigen Capriciencharakter der Romantik in jeder Weise; die einzige Rhapsodie in Es-dur aus op. 119 hat mit dem wirklich rhapsodischen Lisztschen Typus nicht das geringste gemein, und nur die eine Ballade und die eine Romanze aus op. 118 entsprechen im ganzen

unsren gewohnten Vorstellungen von diesen Gattungen. Nur soviel läßt sich sagen, daß alle gärende Leidenschaft, alle norddeutsche unwirsche, üble Laune und Heftigkeit, alles, von dem die Liebeslieder-Walzer singen: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten!“ in den Capriccios braust und stürmt, daß die Intermezzi vorwiegend der Sinnigkeit, Anmut und Resignation gewidmet sind, daß die Fantasien (op. 116) nur als Sammeltitle für zwei Hefte mit Intermezzos und Capriccios gelten, daß die Rhapsodie und Ballade aus op. 118 pathetisch-heroisch, die Romanze aus demselben Heft lyrisch-idyllisch geartet ist. Die Gattung der Intermezzi und Capriccios ist Brahms ganz und gar eigentümlich. In den Intermezzis versenkt er sich sinnend und träumend in sein Inneres, in den Capriccios setzt er sich leidenschaftlich mit der Außenwelt auseinander. Die Brahmschen Intermezzi sind durchweg herrliche, tief zu den verborgenen Quellen des Gefühlslebens hinabsteigende Stücke, die von einer wunderbar beruhigenden und sich bei näherem Eindringen mehr und mehr erschließenden Tiefe und Intensität der Empfindung beseelt sind und in ihrem weichen Wohllaut des Klanges das Märlein vom herben und spröden Brahms aufs schönste Lügen strafen. Einzig die im Hauptsatz hocheerregte g-moll-Ballade aus op. 118 und die festlich-prunkende, wuchtige und tatenstolze Es-dur-Rhapsodie aus op. 119 sind die pathetisch-heroischen, männlich-kraftstrotzenden und mit den Balladen und Rhapsodien op. 10 und 79 zusammenzuhaltenden Beiträge zu dieser Galerie sanfter, anmutiger oder leidender Frauengestalten. Alle diese Stücke sind durchaus intimer Natur und daher vor allem ideale Hausmusik. Nach poetischen „Programmen“ wird man vergebens suchen. Nur der ersten Nummer der drei Intermezzi op. 117 in Es-dur sind die Worte eines schottischen Volksliedes (Lady Anne Bothwells Lament)

„Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn“

in Herders Übertragung vorangesetzt. Brahms hat diese drei tief-resignierten und dunkel abgedämpften Stücke bezeichnenderweise einmal zu Freund Rudolf von der Leyen die „drei Wiegenlieder seiner Schmerzen“ genannt. Doch sie sind wieder voneinander so verschieden, wie die vielen übrigen Stücke. Alle diese Brahmschen „Lyrischen Stücke“ sind auch darin echte Charakterstücke, daß

ein jedes von ihnen einen ganz bestimmten Charakter, eine besondere Individualität darstellt.

Ich fasse das einzelne im ganzen zusammen. Zunächst wenden wir uns zu den verhältnismäßig wenigen Nummern dieser Sammlungen, die mehr Hebbelschen als Stormschen Geistes voll sind. Das sind zunächst fast alle sieben Capriccios. Sie sind recht eigentlich Brahms' „Nachtstücke“ im romantischen, Schumannschen Sinn. Durch das unheimlich und unruhig bewegte Capriccio in fis-moll (op. 76, Nr. 1) fegt und weint der Herbstwind auf Hebbelisch mondbeleuchtetem, einsamen Kirchhof; das in cis-moll, Nr. 5 der gleichen Sammlung, „sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell“, zeigt schon in seinem Metrum — zwei Achtel synkopisch gegen drei — die schweren inneren und äußeren Hemmungen, die sich seinem schwerblütig vorwärtsdrängenden Helden im Lebenskampf entgegenstellen; das in C-dur des gleichen Werkes (Nr. 8) aber mit seinem wundervollem, wie in heißem Glücks- und Dankesgefühl sich hebenden und senkenden Schluß (*più Adagio*) wendet sich von Hebbel ab zu wärmeren und lebensfreudigeren Kreisen und bildet — freilich nicht in dem dichtgesponnenen und verhäkelten Netz seines auf Arpeggienformen und gebrochenen Akkorden gegründeten Satzes — den Übergang zum populärsten und meistgespielten Capriccio dieses op. 76, der zweiten, pikant ungarisch gefärbten Nummer in h-moll. Den aufgeregten Elegienton leidenschaftlichster Erregung und empörten Unmuts des Brahms'schen Capriccio wahren auch die drei Capriccios der Fantasien op. 116, das trotzige und ungebärdige in d-moll (Nr. 1) mit seinem harten Szorfatis auf dem leichten Taktteil des letzten der drei Achtel, das hocherregte in g-moll (Nr. 3) mit seinem breit akkordisch und kraftvoll hingelagerten Es-dur-Mittelteil (*un poco meno Allegro*) und das ihm im Charakter eng verwandte in d-moll (Nr. 7) mit seinem zarten und phantastischen, Schumannisch synkopierenden Mittelsatz.

Aus Theodor Storms weich und elegisch gestimmter lyrischer Welt sind alle achtzehn Brahms'schen Intermezzi geboren. Sie sind der eigentlichsste, echtste und auch ihrer Zahl nach stärkste Gefühlskern all dieser vielen kleinen Brahms'schen Charakterstücke. Zunächst eine Gruppe der sinnigen Anmut und kleinemalerischen Zierlichkeit. Dahin gehören aus op. 76 das Intermezzo in As-dur (Nr. 3) und

B-dur (Nr. 4) aus dem ersten und das in A-dur (Nr. 6) aus dem zweiten Heft. Die dritte Nummer, hell und licht in den Diskant verlegt, ist eine entzückende Serenade zur Laute; die linke Hand begleitet zupfend und arpeggierend, die rechte schwärmt und schmachtet synkopisch. Der vierten mit der synkopisch gebundenen ostinaten Mittelstimme auf es im Alt und dem im romantischen Moll-Dur schillernden Terzen-Seitensatz ist ein gut Teil Wehmut und Unruhe beigemischt. Die sechste ist ganz sanfte Schwärmerei, ganz stilles Glück und zartes, sehnsüchtiges Verlangen, und auch das fis-moll des Mittelsatzes vermag keine ernstlichere Trübung herbeizuführen. Von entzückender Schönheit ist der immer ruhiger, leiser und süßer verdämmernde Schluß mit seiner heimlichen Subdominantwirkung: solche zart-romantische Codas hat nach Schumann nur noch Brahms geschrieben. Dann eine zweite, ungleich größere Gruppe der stillen Elegie, der resigniert unter Tränen lächelnden, sanften und sinnigen Grazie. Zu ihr gehört der ganze übrige Rest an Intermezzi. Schon dadurch wird der einschneidende innere Unterschied zwischen jenem ersten Heft mit lyrischen Stücken op. 76 und den fast zwei Jahrzehnte späteren op. 116—119 sofort jedem klar. Wenn man mit Recht diese spät-Brahmsschen „Kinder des Herbstes, goldene saftige Früchte voll reifer, starker Süße“ genannt hat, so deutet das vor allem auf ihren meist tiefresignierten, müden und weltschmerzlich-pessimistischen Grundton hin. In den Intermezzi klingt er natürlich am feinsten und ergreifendsten durch. Die „stillen Herbstbilder“ überwiegen. Zu ihnen rechne ich aus den Fantasien op. 116 das Intermezzo in a-moll (Nr. 2) mit seinem süß und sanft in der Höhe wie aus Nachtigallenbrust klagenden Mittelsatz, das in E-dur (Nr. 4) mit seinem eigentümlich lockeren und wie improvisatorisch aus einem Triolenmotiv herauswachsenden thematischen Gefüge und seinem lind und sanft beruhigenden Seitensatz, das in e-moll (Nr. 5), dessen pausenddurchwirkter Satz nun das äußere Notenbild seiner schluchzenden und seufzenden Schwermut ist, und endlich das zweite in E-dur (Nr. 6), ein ganz langsames stilisiertes Menuett, dessen zart gedämpfte sinnige Grazie durch die stark chromatisierende Mittelstimme sofort in die Sphäre süßer Wehmut gerückt erscheint. Ganz und gar zu den stillen Herbstbildern gehören die drei Intermezzi op. 117. Das „schottische Wiegen-

lied“ (Nr. 1), eines der geliebtesten und gespieltesten Klavierstücke unseres Meisters, scheint im sanften Hauptsatz mit seiner im Alt versteckten Melodie nur stilles Mutterglück zu atmen; allein seine häufigen sinnenden Zögerungen, und vor allem das beklommene Wechselgespräch seines dunkel gedämpften es-moll-Mittelsatzes (Più Adagio) verrät den geheimen und ahnenden Schmerz der Seele. Die zweite Nummer dieser Sammlung in b-moll stellt den Menschen (Mittelsatz in Des-dur) in den fahl und flüchtig dahinwirbelnden Herbstwind hinein. Dieser innerlich unruhige und unrastige Hauptsatz, der sich in weitgriffigen Arpeggienformen auslebt, ist thematisch kaum irgendwo zu fassen; erst in der Coda (Più Adagio) verdichtet sich das geister- und schattenhafte Stück in der Wiederholung des Seitensatzes zu einer jener tief und intensiv beseelten, ergreifenden Lebensklage, an denen die Brahms'sche Kunst so reich ist. Die dritte Nummer vollends (cis-moll) schreitet in starrem Schmerz und im Rhythmus eines stilisierten Trauermarsches dahin, und auch der in punktierten Rhythmen synkopierte A-dur-Mittelsatz (più moto ed espressivo) bringt in seiner sehnenden und drängenden Unruhe keinen helleren Zug in dies düstere Bild. Von den Intermezzi des op. 118 gehört die zweite (A-dur) und sechste (es-moll) Nummer in diese Gruppe. Das A-dur-Intermezzo ist der edlen und ruhevollen melodischen Schönheit seines Hauptsatzes und dem im zweiten Teil zum Fis-dur-Kanon in Vierteln gewandelten, zart-elegischen fis-moll-Mittelsatz — den man mit dem ganz ähnlichen in gleicher Tonart in Nr. 6 des op. 76 zusammenhalten wird — eines der herrlichsten Hauptstücke Brahms'scher Klaviermusik kleinerer Form. Die sechste Nummer möchte man „Römische Elegie“ überschreiben: sie ist ganz Todesahnung, Vergänglichkeit, Herbststimmung und damit an die Seite der Intermezzi in b-moll (Nr. 2) und cis-moll (Nr. 3) aus op. 117 zu stellen. Von ersterem hat sie die unheimlich rauschenden Arpeggiengänge, die der kalte Wind in den Kronen der herbstlich sich entblätternden Bäume harft; von letzterem die todestraurige Kirchhofsstimmung ihres Hauptsatzes, Detlev von Liliencrons „Gewesen“. Wie herzergreifend klagt das eröffnende, etwa einer Klarinette oder Oboe zuerteilte Solo in der rechten Hand, mit wie unerschöpflich beredten Klagelauten bauen sich die weichen Terzen enggeführt nach oben auf! Doch im Ges-dur-Mittelsatz

steigt die stolze heldische Vergangenheit vor dem Auge des schmerzlich bewegten Wanderers in tragischer Größe auf... Diese innere Linie schwermutsvoller Resignation führen die Intermezzi des op. 119 in zwei Stücken, in der ganz in ein unendlich zartes Mondscheingespinnst gebrochener übermäßiger Dreiklänge aufgelösten ersten (Adagio, h-moll) und in der in unruhigem Herzschlag pochenden und aufgeregten drängenden zweiten Nummer (e-moll) mit der berückenden, thematisch durch rhythmische Umwandlung aus dem Hauptsatz gewonnenen Wiener Ländleridylle ihres E-dur-Mittelsatzes (Andantino grazioso) zu Ende. Bleibt der kleine Rest leidenschaftlich erregter, balladisch oder heiter gestimmter Intermezzi dieser späten Hefte. Da ist der empörte Sinnen- und Herbststurm des Intermezzo in a-moll (op. 118, Nr. 1), da ein engmaschiges und eng verhäkeltes Wechselgespräch in atemlosem Lauf (op. 118, Nr. 4 in f-moll), da ein sinnig, aber auch neckisch (die kleinen „Spritzer“) vergnüglicher Parkspaziergang (op. 119, Nr. 3 in C-dur) um die sprühende und funkelnde Fontäne. Den Ton einer volkstümlichen Ballade oder Sage aber hat Brahms nur einmal, in der grau getönten und auf den ersten Blick gar unscheinbaren siebenten Nummer des op. 76 angeschlagen.

Den Schluß dieses Kronschatzes Brahmsscher lyrischer Stücke macht je eine Ballade (op. 118, Nr. 3 in g-moll), Romanze (op. 118, Nr. 5 in F-dur) und Rhapsodie (op. 119, Nr. 4 in Es-dur). Die männlich-kraftvolle und energisch markierte Ballade mit ihrem, in zart und romantisch gebrochenen Farben abgedämpften, weich schwärmenden H-dur-Mittelsatz ist so eine Art Miniaturausgabe der vier Balladen op. 10. Mit dieser Ballade kehrt dem alternden Meister der nordische Ton des Jünglings noch einmal zurück. Die liebliche Romanze, im Thema im doppelten Kontrapunkt angelegt und im Mittelsatz (Allegretto grazioso) über dem Orgelpunkt des wiegenden D-dur-Dreiklanges im Baß gebaut, ist eine der köstlichsten und freundlichsten Pastoralidyllen des Meisters. Wie in diesem Mittelsatz sein viertaktiges Thema figurativ abgewandelt und in immer lebendigere rhythmische Bewegung gewissermaßen aufgelöst wird, das ist so reizend naiv erdacht und liebenswürdig durchgeführt, daß man den Urkeim dieser Romanze im Hirtenleben des sonnigen Italien suchen möchte! Die Rhapsodie steht den beiden Rhapsodien

des op. 79 an Bedeutung des Inhalts, Wucht der Diktion, wie an Größe und Weite der Form durchaus ebenbürtig zur Seite. Gleich jenen ist sie ein Gruß aus nordischer Heldenzeit: kraftstrotzend, sieghaft, tatenlustig, phantastisch und geheimnisvoll im Mittelsatz und durch und durch romantisch! Der Schluß reckt sich zu drohender Größe auf und dunkelt zu es-moll nach. Für Kleinmalerei und Detailkunst ist in diesem großflächigen Stück kein Raum; einzig in der rhythmischen „Auflösung“ des Hauptthemas bei seiner Wiederkehr im pp lebt der alte Brahms. Was sonst aus diesem Prachtstück Brahmschen großen, pathetischen Stils in der Klaviermusik spricht, ist heiße, ungebärdige und sinnenstarke ewige Jugend.

Über die Nebengruppe der an die Paganinivariationen anschließenden Studien, Übungen und Bearbeitungen für das Pianoforte ist nur wenig zu sagen. Es kennzeichnet abermals die Ideenlosigkeit und Literaturunkenntnis unserer Pianisten, daß sie im Gegensatz zu den Paganinivariationen in Konzertsaal und Unterrichtszimmer so gut wie unbemerkt geblieben sind. Und doch versprechen ihnen ja schon die diesen schikanösen virtuosen Erschwerungen zugrunde gelegten Originale jenen Erfolg des Staunens und der Verblüffung, wenn der musikalische Liebhaber hört, was man aus ihnen noch durch Terzen- und Sextenaufputz (Chopins f-moll-Etüde), Umkehrung (Presto von S. Bach), Übertragung für die linke Hand allein (S. Bachs Chaconne für Violine solo) oder mit neu erfundenen Kontrapunkten der rechten (Webers Rondo) usw. machen kann. Die Idee dieser auf fünf Hefte verteilten gestreichten Studien ist überall dieselbe: absichtliche methodische Erschwerung zu technisch-virtuosem Sonderzweck. Und sie ist so glänzend durchgeführt, daß man sich wundern muß, wenn im virtuoson Dacapo-Teil der modernen Klavierabende immer wieder Tausigs, Schulz-Evlers und Godowskys Konzertparaphrasen und fast nie auch einmal diese Brahmschen Paraphrasen in Form virtuoser Studien auf dem Programm brillieren.

Zu diesen größeren Studien fügen wir noch zwei wertvolle, aus dem Nachlaß herausgegebene *Kadenzen* zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur und eine reizende Bagatelle alter Ballettmusik: die 1871 „für Frau Clara Schumann gesetzt“ und durch ihre klassische Klavierspielkunst damals rasch zu einem beliebten Konzertstück

gewordene Bearbeitung einer lieblichen Gavotte in A-dur aus Glucks „Paris und Helena“, die im Hauptsatz durch Brahmssche Terzen, Sexten und Oktaven, im Trio durch köstliches Filigran noch an Weichheit und Zartheit gewonnen hat.

Die großen volkstümlichen „Treffer“ Brahmsscher Klaviermusik liegen in der vierhändigen Hausmusik: Walzer op. 39 und Ungarische Tänze. Die Walzer aus der Mitte der sechziger Jahre waren eine gewaltige Überraschung für die damalige Musikwelt: der „herbe“, der „strenge und ernste Brahms“ und Walzer — das schienen unvereinbare Begriffe zu sein. Sie sind der erste starke Niederschlag von Wien und der Wiener Luft im Schaffen unseres Meisters und der unmittelbare Vorläufer der vierhändigen Liebeslieder-Walzer und Neuen Liebeslieder-Walzer mit Gesang. Ihre Wiener Herkunft hat Brahms selbst festgestellt: er nennt sie „zwei Hefte kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form“. Die Walzer schlugen mächtig ein: Arrangement auf Arrangement wurde nötig. Hanslick, ihr Pate, hat hübsche und treffende Worte für sie gefunden:

„Welch reizende liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisirt. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affektation, kein raffiniertes, den Totaleindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise groß thun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann.

Gegen Ende des Heftes tönt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probirend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; als Begleitung erdröhnt nicht der ruhige Grundbaß des Straußschen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effectvollsten Abschluß gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum oesterreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmuthig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Theile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet.

Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die Keinem auffallen und Jedermann entzücken.“

Wir fügen noch hinzu: Brahms hat alle Arten und Charaktere von Walzern zum Strauß gebunden. Festlich rauschende (Nr. 1, 13), wohligh mit Johann Strauß sich wiegende (2), Schubertsche „Ländlerische“ (15), sinnige (5, 10), erregt dahinflatternde (9), leidenschaftlich-energische (4), leichtherzig scherzende (6), elegische (3, 7, 12, 16) und in Rhythmus und Melodie ungarisch gefärbte (11, 14). Vielleicht spricht sich aber der ernste Norddeutsche doch am schönsten und eigensten in den elegischen, danach in den sanft und sinnig schwärmenden Nummern aus. Sie sind auch in der musikalischen Arbeit am liebevollsten und feinsten bedacht. Nummern wie die zweite, fünfte und vorletzte sind sogar bei einem Meister des edel stilisierten, volkstümlichen Tanzes nur einmal da. Wir haben vielleicht kein andres Werk von Brahms, in dem der sinnige und nach norddeutscher Art an bürgerlichen häuslichen Freuden sich still und tief erfreuende Mensch sich so warm, offen und einfach gibt, wie in diesen vierhändigen, in allen möglichen Arrangements über die Welt gezogenen Walzern. Man gewinnt mit ihrer Hilfe schnell ein persönliches und liebes Verhältnis zu ihm. Hanslick hat recht: dies Heft ist eine heimliche Huldigung an die Stadt der Schubert, Lanner und Strauß; es steckt, wie wir sahen, manch Ländler- und ungarischer Ton in ihm; allein das beste und volkstümlichste ist doch echter Brahms und weist noch unmittelbar in die Kinder- und Jugendzeit des Komponisten zurück.

Einen noch unvergleichlich viel größeren, ja, bezeichnenderweise für den Geschmack des Publikums den größten Erfolg, der Brahms je mit seiner Kunst zuteil wurde, hatten die vierhändigen *Ungarischen Tänze* (ohne Opuszahl), von denen die beiden ersten Hefte 1869, die beiden letzten 1880 erschienen. Für viele amüsische Menschen bilden sie heute noch das einzige, was sie von Brahms wirklich kennen und lieben. Die Originalmelodien dieser Tänze sind herrenlos Gut von Zigeunerkapellen; die Namen ihrer Komponisten sind längst vergessen, ihre Melodien leben durch Brahms' „Satz“ — er hat ehrlich auf dem Titel das Wort „gesetzt“ betont — unsterblich fort. Erst Brahms' adelnde Kunst hat die Komponisten wieder entdecken helfen. Vorgänger scheinen da: Haydn, Beet-

hoven, Schubert — das vierhändige Divertissement à la hongroise —, Liszt — die Ungarischen Rhapsodien, die Rakoczy-Marsch-Paraphrase. Keiner von ihnen hat uns das Wesentliche, Echte und Eigene der Zigeunermusik in getreuer Übertragung und Wiedergabe so unmittelbar nahe gebracht, wie Brahms. Die ungeheure, ja scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit solcher Übertragungen kann nur der richtig würdigen, der solche ungarische Weisen von echten Zigeunerkapellen vortragen hört. Sie sind reine, fessellos schweifende, chaotisch gärende und aus der tiefsten Musikseele unmittelbar schöpfende Naturmusik von Naturkindern. Es scheint unmöglich, sie in Metrum, Takt und Rhythmus zu spannen, ihre bezaubernde und erfrischende Unkultur, ihre wilde Freiheit, ihre aller Ordnung Hohn sprechende Kühnheit in Kultur, Maß und Ordnung zu wandeln. Brahms ist es in erstaunlichster Weise gelungen. Seine mächtigen Helfer waren: Rhythmus und Harmonie. Mit dem genialen gesunden Instinkt des geborenen Musikers arbeitete er damit überall den individuellen Charakter jeder Weise scharf heraus, und darauf kommt es ja unendlich viel mehr an, als auf philologische Buchstabentreue. Noch erstaunlicher bleibt es, wie er das Wesentliche, Eigene und Echte der Zigeunermusik in seinem Satz gewahrt und gerettet hatte: diese Tänze spielen sich und hören sich an wie originale ungarische Volksmusik. So erfreuen und entzücken sie jeden: den Liebhaber durch ihre Natur, den Kenner durch ihre Kunst.

Ihr Erfolg war ungeheuer, ihre Arrangements waren Legion. Eine unfreiwillige Reklame bereiteten Neid und Mißgunst: Reményi voran, bezichtigten ungarische Komponisten den Meister des „Plagiats“, der widerrechtlichen Aneignung fremden geistigen Eigentums auf Kosten seiner Besitzer. Sie konnten das, rein äußerlich betrachtet, tun, weil nur ganz wenige Melodien dieser Ungarischen Tänze von Brahms selbst herrühren, die meisten ungarischen Originalursprungs sind. Aber abgesehen davon, daß alle großen Meister fremden Melodien durch ihre Bearbeitungen ein neues künstlerisches und ganz selbstverständlich beanspruchtes Bürgerrecht gaben, hat Brahms selbst jedes etwa mögliche Mißverständnis durch zweierlei selbst beseitigt: durch das Fehlen jeder Opuszahl und durch die Worte „für das Piano gesetzt“. Die vom Verlagshause Simrock in einer schneidigen Broschüre „Zur Abwehr. Johannes Brahms

und die Ungarischen Tänze“ (Berlin 1897) — gegen Otto Neitzel und die „Kölnische Zeitung“ — widerlegten Vorwürfe fielen also auf ihre Urheber zurück; Brahms selbst schwieg und ging damit über Reményi und Konsorten vornehm zur Tagesordnung über.

DIE ORGELMUSIK

Mit Ausnahme des einzig schönen und wertvollen Nachlasses der elf Choralvorspiele gehören Brahms' Orgelkompositionen zu den Parerga und Paralipomena des Meisters. Als Orgelkomponist hat Brahms nicht tiefer durchgegriffen. Seine Orgelsachen sind — wie sich dies ja bei diesem klassischen Instrument strenger Polyphonie eigentlich von selbst versteht — durchweg Studien im hohen kontrapunktischen Stil, Muster intimer Klein- und Feinkunst des Orgelstils. Am stärksten tritt dieser Studiencharakter in den beiden kleinen Einzelwerken aus früheren Jahren hervor: der Fuge in a-moll (Beilage zu Nr. 29 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1864) und dem Choralvorspiel und Fuge in a-moll über des alten Hamburgers Johann Rist' Worte „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Beilage zum Musikalischen Wochenblatt 1882). Beide entstammen der Zeit, als Brahms, von Marxsen und Schumann zum Meister gesprochen, noch Jahre lang teils allein, teils im austauschenden Briefwechsel mit Joachim, die strengsten kontrapunktischen Studien trieb. Diese beiden gelegentlichen Stücke sind das einzige, was Brahms' unerbittlich scharfe Selbstkritik von all den vielen Studien der Veröffentlichung wert hielt. Von ihnen ist die as-moll-Fuge das weitaus bedeutendere und wertvollere Stück. Der zweiundzwanzigjährige angehende Orgelspieler hat es bereits 1856 als Schumanns Gast in Düsseldorf geschrieben. Gleich in diesem ersten kontrapunktischen Gesellenstück gibt es etwas besonders Gelehrtes und Ungewöhnliches: der Comes, die Beantwortung des Fugenthemas, erfolgt sofort in der Umkehrung (Inversion). Zarte und sinnige Zwischensätze schieben sich in die strenge Durchführung der Fuge hinein. Das zweite Stück greift seelisch da am tiefsten, wo der Übergang zur Fuge vollzogen wird, deren Thema aus dem

Cantus Firmus des Pedals herauswächst und abermals sogleich in der Umkehrung beantwortet wird.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Brahms für seine 1896 geschaffenen und erst 1902 nach seinem Tode veröffentlichten elf Choralvorspiele einige dieser Studien aus früheren Jahrzehnten mit herübergenommen und vielleicht noch einmal überarbeitet hat. Vielleicht wollte Brahms mit diesen elf Choralvorspielen auch nur eine erste probeweise Auswahl aus der Schatzkammer seiner instrumentalen Kleinkunst gegeben haben. Wenn man diese Choralvorspiele Brahms' „Orgelbüchlein“ genannt hat, so hat man damit zugleich ganz richtig auf ihr Muster und Vorbild gewiesen: Joh. Seb. Bachs Orgelbüchlein. Diese Brahmsschen Choralvorspiele sind in Anlage und Stil durchaus Bachisch, im Satz aber ebenso unverkennbar Brahmssch. Bachisch ist ihre ebenso unaufdringliche wie meisterliche kontrapunktische Kleinarbeit; Bachisch die abgeklärte Lebensreife, der tiefe Lebensernst, der aus ihnen spricht. Man merkt es ihnen schon in ihren praktischen Grundgedanken an, daß sie an der Schwelle des Todes, daß sie teilweise unter Todesahnungen geschrieben wurden und in eine Reihe mit den vier Ernstest Gesängen gestellt werden können: nicht weniger als acht handeln von den „letzten Dingen“, vom Tode, von Jesu Leiden und Sterben, vom Abschied von dieser Welt und dem ewigen Leben in einer anderen; zwei, „O Welt, ich muß dich lassen“ und „Herzlich tut mich verlangen“ sind je zweimal bearbeitet, und nur ein Choralvorspiel — das achte über des alten Michael Praetorius' unsterbliches Chorlied „Es ist ein' Ros' entsprungen“ — versenkt sich in das stille Glück der deutschen Weihnacht. Bachisch endlich ist die mannigfaltige Art und Weise, in der Brahms den Cantus firmus des Chorals bald unten ins Pedal, bald oben in den Sopran legt, die Chormelodie kunstvoll, und hier gern kanonisch oder in Gegenbewegung, von den übrigen Stimmen imitieren läßt, das poesievolle Kunstmittel des Echos in der alten Musik verwendet und mit jeder neuen Choralvariation ein neues, auch rhythmisch und metrisch verschiedenartiges kleines Charakter- und Stimmungsbild gibt.

Der große und feine Kenner alter Musik, der Brahms war, wird aber nicht bei Bach stehen geblieben sein. Er dürfte auch — wir wissen es von seiner Detmolder und zweiten Hamburger Zeit —

die großen vor-Bachischen Meister des Orgelchorals, der Choralvariation und -fantasie, wie den Hallenser Meister der *Tabulatura nova* von 1624, Samuel Scheidt, wie den Nürnberger Meister an St. Sebald, Johann Pachelbel, oder den Thüringer Meister an Erfurts St. Thomas, Johann Gottfried Walther, studiert und die Werke der großen norddeutschen Organistenschule im 17. Jahrhundert, deren zumeist durch den hochbedeutenden holländischen „Organistenmacher“ Sweelinck gebildete Meister vornehmlich in Brahms' Vaterstadt Hamburg saßen (Scheidemann, Reinken, Lübeck, Weckmann, Jac. Praetorius), gekannt haben. Ja, wir dürfen ohne Übertreibung sagen: in Brahms' elf Choralvorspielen feiert die der polyphonen vokalen Meisterkunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts entsprossene, echt protestantische Instrumentalkunst der Choralbearbeitung für die Orgel eine späte und letzte moderne Nachblüte. Dem großen Logiker und kammermusikalischen Goldschmiedearbeiter Brahms mußte diese Kunst in hohem Maße entgegenkommen. Der Wortlaut und Charakter des unterlegten Chorals bestimmte von vornherein den Charakter und die Stimmung der Musik. Für kontrapunktisch-polyphone Klein- und Feinkunst war in den verschiedenartigsten Kombinationen des Chormalmotivs mit verlängerten, verkürzten, umgekehrten, kanonisch imitierenden oder fugierenden Stimmen der weiteste Spielraum gelassen. Der Cantus firmus des Chorals ließ sich in den Baß, in die Mitte, in den Diskant legen oder nach einzelnen Zeilen zerlegen.

Brahms hat diese unzähligen Möglichkeiten nach allen Kräften genutzt. Wenn irgendwo, versagt bei diesen Choralvorspielen das Wort zur Erläuterung. Man muß diese kostbaren Kabinettstücke intimster polyphonisch-kontrapunktischer Kleinkunst selbst bis ins letzte Detail studieren und analysieren, um diese unendlich feine musikalische Meisterkunst wirklich zu würdigen. Denn was hülfte es viel, wenn ich den Herrn Statisticus zu Hilfe rief und trocken registrierte, daß der Choral in denen und jenen Vorspielen im Baß, in denen und jenen im Sopran liegt, daß die fünfte Nummer („Schmücke dich, o liebe Seele“) dreistimmig gehalten ist, daß die fünfte, sechste („O wie selig seid ihr doch“) und neunte Nummer auch dem Umfang nach die am wenigsten schwerwiegenden sind, daß einzig die vierte Nummer („Herzlich tut mich erfreuen“) in

lichtere und hellere Stimmung getaucht ist, daß die dritte Nummer („O Welt, ich muß dich lassen“, I) fünfstimmig und am Schluß sechsstimmig, daß die sechste in ganz einfacher, ruhiger Beschaulichkeit mit dem vollständigen Cantus firmus im Sopran dahinfließt, oder wenn ich versicherte, daß die musikalische „Arbeit“ selbstverständlich in allen Nummern bewunderungswürdig fein und reif ist? Wichtiger und fruchtbarer erscheint es mir, auf das eigentlich neue und „moderne“ Element in diesen Choralvorspielen hinzuweisen: die Feinheit und Mannigfaltigkeit der Stimmung. Sie ist durchweg ernst, denn Brahms hat diese Orgelstücke nach Kalbecks Versicherung im Gedenken und zum Gedächtnis an seine geliebteste und treueste Freundin Clara Schumann geschrieben. Sie sind ein Rückblick und ein Epilog, ein Gruß an die Jugend und ihre musikalischen Ideale und ein Abschied von dieser, trotz allem so schönen Welt. Und dies alles, Rück- und Ausblick, hüllt Brahms in seinen ureigenen zarten und feinen Schleier tiefer norddeutscher Resignation. Erst von diesem Brahmsschen Standpunkt aus wird man diese Choralvorspiele nicht nur verstehen und innig lieben, sondern auch empfinden lernen, was sie von den Orgelchorälen Bachs und der vor-Bachischen Meister innerlich trennt: die ganz subjektive und moderne Kunst der Stimmung, des resignierenden Weltschmerzes. Wer da im einzelnen nachprüft und sieht, wie Brahms z. B. in der zweiten Nummer („Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“) die stützende verminderte Quinte der fein durchbrochenen Begleitung zur zarten Andeutung von Jesu Leiden nutzt, wie er die dritte Nummer („O Welt, ich muß dich lassen“, I) ein gleichzeitig in der Umkehrung gebrachtes seufzendes Achtelmotiv durchziehen oder in der letzten Nummer („O Welt, ich muß dich lassen“, II) die Schlußzeile in ersterbenden Rhythmen ins Nichts verwehen und verklingen läßt, der wird deutlich und tief ergriffen fühlen, was Brahms mit der subjektiv-pessimistischen Resignation seiner tiefen und gemütvollen norddeutschen Gefühlsnatur diesen Choralvorspielen an modernem Stimmungszuwachs gegeben hat.

DIE KAMMERMUSIK

Wie uns der erste Überblick lehrte, wird Brahms' Kammermusik fast völlig durch die zweite Periode (die sechziger Jahre) und die vierte Periode (die achtziger und neunziger Jahre) umgrenzt. Ausgenommen sind davon einzig die in die siebziger Jahre fallenden Streichquartette und das dritte Klavierquartett.

Dem ersten Überblick über Brahms' gesamtes Schaffen folgt hier ein zweiter besonderer über seine Kammermusik, die immer einen entscheidenden und ungemein wichtigen Teil seines Werkes bilden wird. Brahms veröffentlichte an Duos: drei Violinsonaten op. 78 (G-dur), 100 (A-dur), 108 (d-moll) aus den achtziger Jahren, zwei Cellosonaten, die erste op. 38 (e-moll) aus der Mitte der sechziger, die zweite op. 99 (F-dur) aus dem Ende der achtziger Jahre, zwei Klarinettensonaten op. 120 (f-moll, Es-dur) aus den neunziger Jahren; an Trios: drei Klaviertrios op. 8 (H-dur) aus dem Ende der fünfziger, in seiner zweiten Fassung aus dem Anfang der neunziger Jahre, op. 87 (C-dur) und op. 101 (c-moll) aus den achtziger Jahren, ein Trio mit Waldhorn op. 40 (Es-dur) aus den sechziger und eins mit Klarinette op. 114 (a-moll) aus dem Anfang der neunziger Jahre; an Quartetten: drei Streichquartette op. 51 (c-moll, a-moll) und op. 67 (B-dur) aus den siebziger Jahren, drei Klavierquartette op. 25 (g-moll) und op. 26 (A-dur) aus den sechziger und op. 60 (c-moll) aus den siebziger Jahren; an Quintetten: zwei Streichquintette op. 88 (F-dur) aus den achtziger und op. 111 (G-dur) aus dem Anfang der neunziger Jahre, eins mit Klavier op. 34 (f-moll) aus der Mitte der sechziger Jahre, eins mit Klarinette op. 115 (h-moll) vom Anfang der neunziger Jahre; an Sextetten: zwei Streichsextette op. 18 (B-dur) und op. 36 (G-dur) aus den sechziger Jahren. Wir sehen: auch hier zumeist Paare von Zwillingen oder gar Drillingen innerhalb ein und derselben Gattung.

Das ist eine artige Tabulatura, und damit sie Leben wird, müssen wir diese einzelnen Gattungen und 22 Werke in lauter selbständige und persönliche Charaktere verwandeln.

Von den drei Violinsonaten sind die beiden ersten op. 78 (G-dur) und 100 (A-dur) innerlich enger miteinander verwandt. Die erste Sonate, die sog. „Regen-Sonate“, ist eine zart elegisch-wehmutsvoll gefärbte, auf den pastoralen Grundton einer stillen

Beschaulichkeit und sinnigen Heiterkeit gestimmte Instrumentalidylle durchaus intimen Stils und Satzes; ein „Rückblick“ von der Art, wie er bei Brahms zuerst in der Klaviersonate in f-moll vorkommt: ernst, doch mild und verklärt aus Sehnsucht, Schmerz und Wehmut geboren und in allem, auch im Glücksgefühl, sanft verschleiert. Die motivischen Anklänge der „drei d“ im ersten und zweiten Satz verdichten sich endlich im rondomäßigen dritten mit dem vollen, sanft-elegischen g-moll-Thema der Geige und der eintönig und unablässig rinnenden Sechzehntelfigur des Klaviers zum sanft herabfallenden Regen:

Walle Regen, walle nieder,
 Wecke meine alten Lieder,
 Die wir in der Türe sangen,
 Wenn die Tropfen draußen klangen!
 Möchte ihnen wieder lauschen,
 Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
 Meine Seele sanft betauen
 Mit dem frommen Kindergrauen —.

Claus Groth und Johannes Brahms.
 (Regenlied aus op. 59).

Diesem innerlich verhaltenen Rückblick auf Kindheit und Jugend entspricht auch das Adagio. Es ist weich, volkstümlich-schlicht im Thema und in der gelegentlichen Zweistimmigkeit der Geige und voll Waldesduft und sanftem Hörnerklang am Schluß. Im Mittelteil aber — *più andante* — wird das Regenmotiv rhythmisch zum Trauermarsch in Beethovenscher Art stilisiert; ist es der Gedanke an den Rhein, an Schumanns tragischen Tod, der diesen Schumannisch innigen und schlichten Satz hier überschattet? Jedenfalls ist sein Hauptthema ein poetischer Lieblings- und Leitgedanke des Tondichters, da er in den Schlußteil des letzten Satzes noch einmal hineintritt. Zur außerordentlich intimen Anlage in Stil und Satz dieser Sonate kommt eine große und unaufdringlich versteckte Kunst im Detail und eine ganz ungewöhnliche Konzentration und Knappheit der Form. Alles, bis in die Figurationen und Passagen des Klaviers hinein, ist in diesem kammermusikalischen Filigran thematisch fest miteinander verbunden und wie mit silbernem Stift in durchsichtigster Klarheit durchgezeichnet. Alle dunklere Leidenschaft des Moll verdichtet sich in der Durchführung des ersten

Satzes; in allem übrigen schweigt ihre Stimme völlig. Das Schönste kommt ganz zum Schluß im letzten Satz: sein selig schwärmendes Ausklingen in süß-schmerzliche Resignation erinnert in seinem durchklingenden Naturton von Quellenrauschen und Bachesmurmeln unmittelbar an das Ende der dritten Symphonie. In solchen sanft und breit ausklingenden Codas ist Brahms ein unvergleichlicher Meister. Dieser Schluß vornehmlich und die zarte Versonnenheit und anmutige Grazie, die alle drei Sätze dieser ersten Violinsonate gleichmäßig durchzieht, hat wohl hauptsächlich zu ihrem damaligen großen Erfolg mit beigetragen: sie sang sich, hauptsächlich durch Joachims Vermittlung, fast mehr wie alles andere, was Brahms vorher geschaffen, in die Herzen der Menschen ein.

Heute gilt als die schönste Violinsonate des Meisters wohl ziemlich allgemein die zweite, die „Thuner Sonate“ in A-dur op. 100. Sie ist jedenfalls die äußerlich dankbarste und wirkungsvollste, die innerlich überzeugendste, faßlichste und die klanglich entzückendste und intensivste. Die Lebensgeschichte unseres Meisters erzählte uns von dem glücklichsten Sonnenschein am Thuner See im Sommer 1886, der sie entstehen sah. Freund Widmann, in dessen Berner Heim sie gleich der Cellosonate op. 99 und dem Klaviertrio op. 101 zuerst erklang, hat sie in einer artigen Märchenballade „Die Thunersonate“ verherrlicht, deren erste Strophe Ort und Zeit ihrer allgemeinen Stimmung gar hübsch wiedergibt:

Dort, wo die Aare sanft dem See entgleitet
Zur kleinen Stadt hinab, die sie bespült,
Und Schatten mancher gute Baum verbreitet,
Hatt' ich mich tief ins hohe Gras gewühlt
Und schlief und träumt' am hellen Sommertag
So köstlich, wie ich kaum es künden mag.

Mit der Einheitlichkeit des intim durchgezeichneten kammermusikalischen Filigrans in der ersten Violinsonate verbindet sich auch in der zweiten wieder die Einheitlichkeit der glücklich und wohlig schwärmenden Grundstimmung aller drei Sätze. Man hat bei ihrem Erscheinen die zufällige Übereinstimmung der ersten drei Noten des entzückenden Hauptthemas des ersten Satzes mit Walthers Preislied aus Wagners Meistersingern bemerkt und grundlos scharf betont. Sie mag als Symbol für die glückliche und beglückende Frühlings-

stimmung des Werkes gelten. Der zweite, fast kirchlich gebundene langsame Satz in D-dur ist ein großes und herrliches stilisiertes Abendlied mit Aveläuten über den See. Da, wo der Komponist sich in seliges Träumen und Sinnen zu verlieren scheint, rafft er sich plötzlich energisch auf und schaut im d-moll-Alternativ (Vivace), das in ganzen nach der Wiederholung des Hauptsatzes noch zweimal wiederkehrt, rasch noch einmal nach Ungarn herüber — und sich: die Lebensfreude ist flugs wiederhergestellt. Das Köstlichste kommt im Schlußsatz, einem Andante grazioso quasi Allegretto. Diese breit und langatmig dahinströmende, wohlig sich dehnende und glücklich schwärmende Kantilene der Geige wirkt wie goldener Abendschein; sie ist in ihrer gesättigten dunklen Intensität und herzergreifenden Innigkeit von der Art, daß — um Billroths Wort vom Regenlied zu wandeln —, würde sie so gesungen, wie sie sich in unserem geistigen Ohre gestaltet, wir der Tränen nicht würden Herr werden. „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch“ — so singt sie, wie wir aus mancherlei leisen Anklängen dieses Satzes glauben schließen zu dürfen.

Durch ihre Viersätzigkeit, ihre breitere Form und Anlage, ihren großen Stil der Ecksätze und ihren leidenschaftlich-pathetischen Grundcharakter steht die dritte, dem Freunde Hans von Bülow gewidmete Violinsonate in d-moll op. 108 ein wenig außerhalb des Rahmens der Thuner Violinsonaten-Trias. Sie steht zu ihnen als Sonata appassionata etwa, wie die zweite Cellosone in F-dur zur ersten in e-moll. Ihre Krone ist der zweite Satz (Adagio) mit seiner herrlichen, groß empfundenen und weit, über vierundzwanzig Takte gespannten Kantilene der Geige auf der G-dur-Saite. Der erste, ein Allegro alla breve, entspricht dem dritten: hier Leidenschaft in der Ruhe, dort in der Bewegung. Wie in der dritten Symphonie, kommt der dramatische Konflikt erst im Finale (Presto agitato) zum Austrag; was ihm vorangeht, ist nur seine bald ruhig und feierlich, bald leidenschaftlich betonte (erster Satz), bald erhaben selbstvergessene (zweiter Satz), bald in die Form eines echt Brahmschen, trüb im engsten motivischen Kreise sich drehenden Intermezzos — fis-moll, $\frac{2}{4}$ — gekleidete, geheimnisvoll-gedämpfte und fahle (dritter Satz, Scherzo) Vorahnung. Inhalt, Stil und Satz geben noch weit mehr, als die A-dur-Sonate, echtsten Spät-Brahms: mehr

Reflektion als Ursprünglichkeit der Erfindung, knappe, gedrungene Form, herbe Männlichkeit, kräftige, massive Wucht und reiche, teilweise zum Virtuosen gesteigerte Behandlung des Klaviers. Damit ist ihr das Urteil gesprochen: die größte seelische Feinheit, die zarteste Intimität des Stils und Satzes ist den beiden ersten, die größte und im Konzertsaal durchgreifendste Wirkung der dritten Violinsonate zu eigen. Wer da nun erkannt hat, daß nicht der angeblich herbe, sondern der weiche und glücklich schwärmende, der sinnig beschauliche und elegisch resignierende Brahms vielleicht doch der weitaus echtste und wertvollste ist, wird nicht lange im Zweifel sein, welcher dieser drei Violinsonaten er die Palme reicht.

Nicht minder wohl, welcher der beiden Cellosonaten. Die erste, aus der Mitte der sechziger Jahre, in e-moll op. 38, ist die Elegische und Pastorale, die zweite, aus der Mitte der achtziger Jahre, in F-dur op. 99, die Appassionata und Pathétique unter ihnen. Freilich, auch die erste wahrt den elegisch-pastoralen Grundcharakter nicht entfernt so einheitlich, wie die beiden ersten Violinsonaten. Das Finale jedenfalls, eine mit vollendeter Meisterkunst durchgeführte Fuge mit drei Themen von knorriger Männlichkeit, herber Klangwirkung, spitzer, unwirscher Rhythmik und rastlos drängender robuster Kraft aus der Zeit der die großen Händelvariationen für Klavier op. 24 abschließenden Fuge, fällt aus diesem elegisch-pastoralen Rahmen einigermaßen heraus. Um so treuer wahren ihn die beiden ersten Sätze. Einen seelisch wie menschlich so intensiv und innig gefühlsbeseelten, reichen und vollen, einen so innerlich und unmittelbar empfundenen Satz, wie den ersten, hat Brahms kaum je wieder geschrieben. Ganz besonders aber muß die kluge Einsicht gepriesen werden, mit der Brahms das Cello als edles kantables, als Gesangsinstrument im episch-balladisch und ruhig erzählenden Hauptthema, wie in der unruhigeren und drängenderen Sulima-Gestalt des schönen zweiten Themas behandelt, was er ihnen in der hochinteressanten Durchführung an Leidenschaft und Feuer abgewonnen hat. Zwischen erstem und drittem Satz steht das echt Brahmsisch gedämpfte und in seiner sinnigen Heiterkeit zurückhaltende Intermezzo des mittleren in Art einer stilisierten Menuett: ein Gruß des Meisters aus der Zeit der vierhändigen Liebeslieder-Walzer von besonderer thematischer Einheitlichkeit, indem das Trio-

Thema mit umspielender Figuration aus den ersten Noten des Hauptthemas des Menuetts abgeleitet wird.

Die zweite Cellosonate in F-dur op. 99 wahrt den leidenschaftlich-pathetischen Stil bis in die tief schmerzliche Klage des Adagio affettuoso hinein; sie steht auch ihrer Viersätzigkeit zur ersten etwa wie die dritte Violinsonate (d-moll) zu den beiden ersten. Alle Leidenschaft stürmt und drängt in den beiden Ecksätzen und in dem unruhig gärenden und gespenstisch flackernden Scherzo des stürmischen Allegro passionato; bis zur Plastik der Gebärde anschaulich in den hocheerregten „Ausrufen“ und „Anrufen“ des Cello über fassungslos schäumendem und wogendem Tremolo des Klaviers im Hauptthema des ersten Satzes. Der langsame Satz wählt die scheinbar weit entlegene Tonart fis-moll. Scheinbar: denn fis ist durch enharmonische Verwechslung (=ges) die Unterdominant von des, und dies die Unterterz von f. Dieser Satz rechnet sichtlich mit der Eigenart des großen Cellisten Hausmann: er ist überaus klanggesättigt und groß im Stil. Als Ganzes reicht die zweite Cellosonate — wie immer da, wo der Pathetiker Brahms statt des Elegikers zu uns spricht — an die erste wohl nicht ganz heran. So hat sie auch deren großen treuen Verehrerkreis bis heute nicht finden können.

Die beiden Sonaten für Klarinette und Klavier in Es-dur und f-moll op. 120 sind ebenso wie das Klarinetten trio in a-moll op. 114 und das Klarinettenquintett in h-moll op. 115 goldene und durch den künstlerischen Verkehr mit Richard Mühlfeld in Meiningen inspirierte Herbstfrüchte des alternden Meisters. Brahms' späte Liebe zur Klarinette war eine sehr tiefe. Ferdinand Schumann erzählt, daß Brahms der Klarinette eine bessere klangliche Anpassung an das Klavier zuschrieb, als den, einen ganz anderen Toncharakter besitzenden Streichinstrumenten, und daß er ihrer viel reicheren Pflege als Soloinstrument und in der Kammermusik wie bisher das Wort redete. Wir Heutigen müssen uns an den ebenso lieblichen und vollen, als „offenen“ und körnigen Schalmeyenklang der Klarinette als Soloinstrument erst langsam hineinhören. Ist uns das gelungen — und das ist eigentlich gar nicht so leicht, da wir bei der Klarinette wie beim Horn, Brahms' erster Liebe unter den Bläsern, immer zuerst an das Orchesterinstrument

und den Orchestermusiker denken —, so werden wir die ganz eigenen und intimen Reize dieser beiden Klarinettensonaten weit besser würdigen. Sie liegen bei der Es-dur-Sonate im liebenswürdig-schwärmerischen und weichen ersten Satz und in den reizenden Variationen des mittleren Satzes, in der f-moll-Sonate in der entzückenden, sinnig-beschaulichen und naiv-bukolischen Pastoralidylle des Allegretto grazioso. Ja, vielleicht ist dieser unendlich liebliche und anmutige Satz doch wohl überhaupt die Krone beider Sonaten. Das Andante dieser f-moll-Sonate erinnert in seiner sanften Resignation und Schwermut an den langsamen Satz des Klarinettenquintetts. Die dem bukolisch-idyllischen und lyrischen Charakter der Klarinette weniger zuträgliche pathetische Leidenschaft ist mit klugem Bedacht beträchtlich aufgespart. In der Es-dur-Sonate lebt sie sich nur kurz in dem es-moll-Scherzo (mit Trio) des Allegro appassionato aus, das in seiner bedeutenden und anspruchsvollen Haltung beinahe aus dem Rahmen des Ganzen etwas herausfällt; in der f-moll-Sonate im hochpathetischen und komplizierten Allegro appassionato des ersten Satzes. Ich ziehe ihnen die Schlußsätze, namentlich den rhythmisch gar frisch und schalkhaft mit den „drei F“ seines Hauptthemas (halbe Noten) spielenden rondoartigen der f-moll-Sonate und die freien Variationen des Finalsatzes der Es-dur-Sonate weit vor.

In der Reihe der drei Klaviertrios nimmt das erste in H-dur op. 8 einen besonderen Platz ein. Es ist ein Jugendwerk, ein Bekenntnis des Jünglings mit allen unersetzlichen Schönheiten und Vorzügen, mit allen formalen Schwächen der Jugend. Der reife Brahms hat die letzteren wohl weit stärker empfunden als die ersten. So gab er, durch Hanslicks Tadel einer „unausgereiften Künstlerschaft“ wohl noch mit dazu bestimmt, dem Trio von 1859 noch 1891 eine neue, von Grund aus durch- und umgearbeitete Fassung. Unberührt läßt diese zunächst die eigentümliche und charakteristische Tonartenfolge der einzelnen Sätze. In H-dur steht einzig der erste und dritte (Adagio) Satz; der zweite und letzte stehen in h-moll. Das gibt einen sehr bedeutenden düsteren und fahlen herbstlichen Einschlag. Unangetastet läßt die neue Fassung weiterhin das Scherzo mit Trio mit Ausnahme des neuen knappen und wunderbar eigenartigen Schlusses. Im ersten Satz entfernt

sie sofort den früheren Seitensatz und beseitigt die namentlich im alten fugierten Durchführungsteil fühlbaren Längen und Imitationen. Sie ersetzt sie durch eine regelmäßige, in ihrer motivischen und rhythmischen Verhäkelung und polyphonischen Kleinarbeit des späteren, gereiften Brahms zum breiten und klaren jugendlichen homophonischen Gefühlsstrom des alten Hauptsatzes in eigentümlichen und dem Kenner wohl bemerkbaren Gegensatz tretende neue, außerordentlich kunstreiche Durchführung. Die drei Themen des alten Satzes sind auf zwei reduziert, aus zwei Durchführungsteilen ist einer geworden, seine Fugierung verschwunden, die Rückleitung zur Wiederholung des Hauptsatzes (Reprise) mit jener außergewöhnlichen Kunst so unmerklich und überraschend vollzogen, wie erst der reife Brahms sie besaß. So hat Heinrich von Herzogenberg ganz recht, wenn er Brahms gesteht: „Die Anpassungskraft des älteren an den jüngeren Brahms in dem zweiten, dritten und vierten Satz des Trios ist geradezu erstaunlich; im ersten kann ich des Eindrucks nicht Herr werden, als sei's eine Kompagniarbeit zweier innerlich nicht mehr ganz gleicher Meister. Das liegt wohl an mir, der ich dem lieblichen E-dur-Sätzchen immer noch eine Scheide-träne nachweine.“ Der langsame Satz (Adagio) ist stark durchgearbeitet, sein Schubertzitat („Das Meer erglänzte weit hinaus“) und seine herrliche Coda beseitigt. Der dunklere Farben annehmende, unruhig fragende, stockende und wieder vorwärtsdrängende Mittelteil ward auf das gehörige Maß edler Zurückhaltung gebracht und ein zu ihm überleitender neuer gesangvoller Seitensatz in gis-moll von echt Brahmscher, fast slawisch weicher Schwermut eingefügt, dessen Träger das Cello ist. Das doppio movimento der alten Ausgabe ist getilgt. Am stärksten ist das Finale, der dramatische Höhepunkt des Werkes, in Mitleidenschaft gezogen: die wunderbare, breit dahinströmende Fis-dur-Kantilene des Cello ist gestrichen und dafür ein neues, derb und in rüstigem Wanderschnitt ausgreifendes Seitenthema in D-dur eingesetzt, das vom eigentlichen Brahms nur wenig sagt. Heute liegen die Dinge so, daß man im öffentlichen Musikleben durchaus diese späte, neue Fassung vorzieht. So wenig wir für diese Gewohnheit alle Gründe gelten lassen können, so selbstverständlich muß sie uns als Grundlage unserer Betrachtung dienen.


Wie in den frühen großen Klaviersonaten, nimmt der junge Tondichter des H-dur-Trio halb unbewußt, halb aber durchaus bewußt und bestimmt den Ausgang von Beethoven. Beethovenisch ist der lange Atem der vielen herrlichen und — wie etwa das hinreißend schöne und sich uns sofort tief ins Herz hinein singende, zuerst wohligh vom Cello angestimmte Hauptthema des ersten Satzes — der ganz unmittelbar und packend aus dem Vollen eines reich bewegten Innern strömenden Melodien in allen Hauptthemen dieses Werkes. Beethovenisch ist die Höhe und Weite der formellen Anlage und die ausgreifende Energie der Entwicklungen und Durchführungen. Beethovenisch ist in seiner engen formalen und inhaltlichen Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz in Beethovens G-dur-Klavierkonzert das schwermütig versonnene Adagio; hier wie dort hören wir in wechselseitiger Aussprache zwischen Klavier und Streichern die im Mittelsatz zu tieferen Erregungen gesteigerte weiche und stille Klage einer edlen Seele. Beethovenisch endlich ist das heimlich und gespenstisch wie der entsprechende Satz in Beethovens c-moll-Symphonie dahintappende h-moll-Scherzo. Dazu das rührende, fast symbolische Beethovenzitat aus dem Liederkreise an die ferne Geliebte („Nimm sie hin denn, diese Lieder“) im zweiten, vom Cello in Fis-dur angestimmten Thema des letzten Satzes in der ersten, alten Ausgabe. Schumannisch, romantisch dagegen ist noch das gelegentlich stark, am stärksten im Scherzo und im unruhig gärenden und brausenden letzten Satz hervortretende und, wie in den übrigen Jugendwerken, unverkennbar nordisch gefärbte wild-phantastische, sowie das am köstlichsten im hell und freundlich gefärbten, gesangvollen Trio des Scherzo zum Ausdruck kommende schlicht-volkstümliche Element. Solche ganz einfache, in weiche Sexten und Terzen gekleidete und wie stilisierte Volksweisen wirkende Brahms'sche Triothemen knüpfen noch unmittelbar an die Mittelsätze der ersten Klaviersonaten an und kommen unmittelbar von Schubert. Brahms'sch aber sind schon namentlich die Schlüsse aller Sätze. Hier denke ich besonders an den des Scherzo. Wie sich da alles gewissermaßen unter unseren Händen in seine Atome und Urelemente auflöst und ins Nichts verflüchtigt, wie die fahlen gehaltenen Akkorde des Klaviers den ganzen nordischen Elfenspuk in ein gespenstisches, unwirkliches Licht rücken,

wie es immer leiser, immer ungreifbarer wird, das ist ganz und gar Brahmsisch und ganz und gar neu und eigen. Brahmsisch sind auch bereits die bekannten weichen Terz-, Sext- und Oktavverbindungen im Klavierthema des Adagio, sind vor allem die weitgespannten und durchgreifenden Melodien. Brahmsisch ist die erste Liebe zur Synkope und zu Synkopen- und Triolenbildungen aller Art. Brahmsisch endlich ist der Sinnessturm des Finale. Die ruhe- und rastlose, mühsam gebändigte und gedämpfte Leidenschaftlichkeit in den unablässig dahingetriebenen Akkordfigurationen des Klavierparts ist noch Mendelssohnisch; das heimliche Thema, zu dem wir in der Lebensgeschichte des Meisters die einzelnen Variationen schrieben, ist Brahmsisch und heißt: Der junge Brahms in seiner „Wertherzeit“. So wird man dieses Klaviertrio unmittelbar mit dem dritten Klavierquartett (c-moll op. 101) zusammenhalten, dessen Entwurf bereits in die gleichen fünfziger Jahre fällt. Wer zwischen den Zeilen und Noten zu lesen versteht, wird in diesem innerlich tief aufgewühlten, gärenden und brodelnden Finale des ersten Klaviertrios die ganze Liebes- und Leidensgeschichte des jungen Brahms versteckt finden. Hier wird die hoffnungslose Liebe nicht überwunden: das Ende — die große Coda — ist wütender Zorn und helle Verzweiflung.

Was an jugendlichen Mängeln und Schlacken in diesem Trio übrigbleibt — und wir geben sie tausendfach gern für die jugendfrischen Vorzüge dahin! —, betrifft hauptsächlich formale Bedenken: die Längen des in der Urfassung gleich mit drei Themen in die Welt springenden ersten und letzten, der abschließende breit ausgesponnene und fugierte Teil der zweiteiligen Durchführung des ersten Satzes, die etwas zerrissene Anlage und Entwicklung des Finale. Und trotzdem: an Reichtum melodischer Erfindung und frischer Unmittelbarkeit der Wirkung ist dieses Jugendtrio auch von den späteren Klaviertrios des reifen Mannes nicht wieder übertroffen, ja, nicht einmal erreicht worden.

Die beiden späteren Klaviertrios, das zweite in C-dur op. 87 und das dritte in c-moll op. 101, entstammen der mittleren Schaffensperiode, den achtziger Jahren. In ihnen steht der reife Meister seiner Kunst vor uns. Ich möchte dem ersteren den Vorzug geben. Hier wirkt sogar auf den Moll-Dur-Menschen Brahms die Tonart C-dur gleich außerordentlich erfrischend ein. C-dur-Gedanken ver-

langen eine ganz besondere Frische und Natürlichkeit, denn eben diese Frische und Natürlichkeit hat, von Bachs C-dur-Präludium und Fuge im Wohltemperierten Klavier an, im Laufe der Jahrhunderte den eigentümlichen und stahlglänzenden, den hellen und gesunden, taten- und lebensfreudigen Charakter von C-dur mit bestimmen helfen, so daß eins vom anderen untrennbar bleibt. Das zeigt sich in diesem C-dur-Klaviertrio namentlich im ersten Satz. Brahms hat selten einen in der Form so groß und kühn angelegten und imposant aufgebauten, in der Aufstellung und Entwicklung der echten „C-dur-Themen“ so anschaulich und energisch zu Werke gehenden Kammermusiksatz geschrieben. Dieser Satz zeigt Beethovenschen Geist. Am meisten wohl in der Entwicklung seiner Gedanken: sie legt bereits in der ersten Übergangsgruppe mit ihren streitbaren Engführungen die schwere kontrapunktische Rüstung an, und dazu stimmt der typisch Brahmsisch volle, wuchtige und ausgiebig synkopierende Klaviersatz dieses Werkes, der für jede seiner breit und geräumig angelegten, großen Einzelperioden eine scharf unterschiedene rhythmische Grundformel findet. Der Unterschied gegen das H-dur-Trio liegt klar genug zutage: der Strom der Erfindung fließt hier immer noch reich, aber er braucht doch schon mancherlei kräftige innere und äußere „Hemmungen“, um sich richtig entwickeln zu können, und er spiegelt nicht mehr so viele romantische Bilder und Gesichte in unmittelbarem Empfinden, in weicher, gefühlbeseelter oder phantastischer Schwärmerei wie im H-dur-Trio wider. Was romantisch in diesem ersten Satz des C-dur-Trios ist, bleibt vielmehr, wie das an den Ton der Magelonenromane anklingende G-dur-Seitenthema oder der aus ihm gebildete zweite Teil der großen Schlußgruppe mit dem geheimnisvollen Sextakkord von Es-dur oder wie die herrliche, aus der Vergrößerung des zu Anfang sofort im Unisono der beiden Streicher herauspringenden Hauptthemas gewonnene, große Des-dur-Episode der Durchführung, auf Nebenpartien zurückgedrängt. Im ganzen herrscht scharfe Geistigkeit und feuriger Willens- und Tatendrang, der sich in der mächtig ausladenden, wiederum aus der Vergrößerung des Hauptthemas gebildeten Coda (animato) zu Beethovenschem Pathos und Siegeston steigert. Den nordischen Grundton des ganzen Werkes stellt der langsame Variationensatz in der Betonung des altschottischen,

uns Modernen beispielsweise aus des Amerikaners Edward Mac Dowells großen Klaviersonaten, aber ebenso auch aus der ungarischen Volksmusik bekannten „gestoßenen Rhythmus“  und in einer, von Variation zu Variation fortschreitenden inneren Trübung des volkstümlich-einfachen Gedankenkreises im balladischen Thema (Andante con moto), das Scherzo und Finale in ihrem halb leidenschaftlich erregten, halb gespenstisch-unheimlichen Charakter fest. Das nordische Nachtstück des Scherzo (c-moll) ist die Krone des Werkes: durch und durch phantastisch, nächtlich verhalten und fahl gefärbt, gedämpft, spukhaft und wetterleuchtend. In solchen kaum irgendwo faßbaren Sätzen hat Brahms wahrhaft Schule gebildet: Max Regers gespenstisch tappende, kichernde und polternde Kobold-Scherzi seiner Kammermusiken sind ihre unmittelbare Weiterentwicklung. Fast gar nicht hat er das leider in dem damit aufs schärfste sonnenhell kontrastierenden, echt Brahms'schen C-dur-Trio getan: breit ausladend und plastisch einfach geformt, volkstümlich gefärbt in dem so recht aus voller Brust und vollem Herzen in glückseliger Stimmung dahinströmenden Zwiegesang der beiden Streicher mit ihren wonnigen Sequenzen gegen den Schluß und von Beethovenisch langem Atem der Melodie. Das Finale ist innerlich einigermaßen mit dem der zweiten Symphonie verwandt: Cherubinische zurückhaltende und gedämpfte Festesfreude in Brahms'scher Übersetzung: ausgesprochenes Moll-Dur. Der Satz gehört klanglich zu den spröden, in der thematischen Erfindung und in der Entwicklung mehr reflektierten und gearbeiteten, als ursprünglichen Brahms. Gleichwohl bricht auch in ihm endlich menschlich schöne Wärme und romantische Stimmung durch: in der in F-dur breit einsetzenden und schließlich zu echter C-dur-Lebens- und Kampfesfreude gesteigerten Coda.

Nach äußerster Konzentration, Knappheit und Gedrungenheit seiner formalen Anlage und Entwicklung ist das dritte Klaviertrio in c-moll op. 101 das bedeutendste der drei. Es ist so reines und echt Brahms'sches c-moll wie das vorhergehende C-dur: düster, trotzig, wild und energisch bis zur Härte. Das zeigt sich am deutlichsten in den beiden Ecksätzen, von denen der erste geradezu eine Abwandlung des gleichen im C-dur-Trio nach Moll bedeutet. Nur ist hier alles noch viel leidenschaftlicher und robuster. Man

sieht das selbst am zweiten Thema (Es-dur), einer im breiten und vollen Strom eines Unisono-Gesanges der beiden Streicher dahinflutenden Melodie von wunderbarer seelischer und klanglicher Intensität. Das c-moll-Scherzo (Presto non assai) bedeutet etwa eine innere Zusammenfassung des Scherzo und des Finale im C-dur-Trio. Es mischt die phantastisch-gespenstischen Elemente des schlicht dahinfließenden Hauptsatzes mit dem leidenschaftlich verhaltenen Moll-Dur des Seitensatzes; es dämpft das „Scherzhafte“ und glättet das Unheimliche, Ängstliche und flackernd unter der Asche Glimmende und Funkelnde dort wie hier gleichermaßen. Dem Trio des Scherzo im C-dur-Trio entspricht einigermaßen der langsame Satz (Andante grazioso) im c-moll-Trio: schon der zwanglose Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt in dieser späten, treuherzigen Rückerinnerung an ähnliche Sätze in den ersten Klavier-sonaten verrät ihre volkstümliche Herkunft; der ganze Satz wirkt wie ein stilisiertes Volkslied. Die rhythmische Reflektion bleibt freilich bei aller Natürlichkeit des Melodienflusses nicht eben klein. Wie das Hauptthema dieses Satzes zwei $\frac{3}{4}$ -Takte mit vier $\frac{2}{4}$ -Takten mischt, so der melancholisch erregte Seitensatz taktweise abwechselnd $\frac{9}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt. Das Finale (Allegro molto) zeigt in seinem kurzgeschürzten $\frac{6}{8}$ -Takt entschiedenen Scherzo-Charakter. Das Interesse am Brahmsisch durchbrochenen Satz überwiegt auch im eigentlich mehr unschlüssig präludierenden, als plastisch und eindeutig gestalteten zweiten Thema die Erfindung. Erst die, wie in allen Klaviertrios ungemein weit und mächtig ausgebaute Coda lenkt den nicht allzu üppig quellenden Strom der Erfindung in ein breites und prächtiges C-dur-Bett und gibt dem Ganzen einen mit ähnlichen Mitteln thematischer und gesangvoller Vergrößerungen wie im C-dur-Trio erreichten, großartigen und befreienden Abschluß.

Die öffentliche Aufführung von zwei anderen Brahms'schen Klaviertrios macht ihre ungewöhnliche, doch ganz aus Brahms' Art geborene Besetzung immerhin zu leider allzu seltenen Ereignissen: es sind das Trio für Klavier, Violine und Waldhorn in Es-dur op. 40 und das Trio für Klavier, Klarinette und Cello in a-moll op. 114. Beides, Horn wie Klarinette, sind romantische Instrumente, und beide Werke demnach romantische Kammermusiken. Das sehr schöne Horntrio ist ein etwa „dreißigjähriger Brahms“. Wir

lasen: in seiner Lebensgeschichte, daß es schon Anfang der sechziger Jahre unter den dunklen Schwarzwaldtannen um Baden-Baden entstand, und Dietrich erzählt, daß Brahms ihm später einmal die Stelle „auf den waldigen Höhen zwischen den Tannen“ gezeigt habe, „wo ihm zuerst das Thema des ersten Satzes dieser Komposition gekommen sei“. Das Horn war die älteste, selbst in Hamburg auch noch praktisch geübte Jugendliebe und ein Lieblingsinstrument von Brahms. In seinen großen Chorwerken mit Orchester, voran dem Deutschen Requiem, in der ersten Orchester- serenade (D-dur), in der zweiten Symphonie (D-dur), im Finale der ersten Symphonie (c-moll), da, wo das C-dur strahlend hereinbricht, im zweiten Klavierkonzert (B-dur) sagt das Horn, wenn nicht ein beginnendes, so doch ein entscheidendes Wort. Die Verbindung des Horns mit andren Bläsern und Streichern war zur Blütezeit der klassischen und nachklassischen, teilweise unmittelbar fürs Freie berechneten Kammermusik mit Bläsern, wie sie uns in der gewaltigen Literatur der Divertimenti, Cassationen, Nottornos usw. überkommen ist, eine allgemein beliebte. Seine Verbindung mit dem Klavier dagegen war von je eine äußerst ungewöhnliche und seltene. Wir haben aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts eine Hornsonate mit Klavier op. 17 in F-dur von Beethoven, ein Klavierquartett mit Horn von Lessel: das ist so ziemlich alles. Unter den halb von Brahms, halb von Beethoven inspirierten Hornsonaten mit Klavier seien etwa Josef Rheinbergers op. 178 (Es-dur) und Max Zengers op. 90 (F-dur) genannt. Ein durch Beethoven angeregter Vorgänger von Brahms wäre einzig die Mitte der fünfziger Jahre erschienene Hornsonate in F-dur des Leipziger kritischen Führers der damals um die „Signale“ gescharten konservativen Partei, Eduard Bernsdorf. Das Brahmssche Horntrio, eins der schönsten und eigenartigsten Kammermusikwerke des Meisters, zeigt noch den alten Zusammenhang aller Hornmusiken mit der klassischen und nachklassischen Zeit in der Form. Sogar im ersten, sonst in der großen Sonatenform gebauten Satz. Denn er ist nach Art der alten Divertimenti mehrteilig gebaut, mischt einen mehrfach wiederkehrenden schönen, gesangvoll und ruhig dahinschreitenden Hauptsatz (Andante) mit einem gleichfalls wiederholten unruhig und leidenschaftlich drängenden Seitensatz (Poco

più animato) in Moll-Dur und verzichtet dabei auf jede Durchführung. Wie die Form, so der Inhalt. Schon dieser erste Satz geht völlig über jene verklungene, vornehmlich leicht und anmutig unterhaltende Gesellschaftsmusik des Divertimento hinaus: er mischt in die weiche und versonnene Schwärmerei des Hauptsatzes sofort die dunklen und schmerzlichen Elemente des Seitensatzes. Auch durch das in kurzen Vierteln gehämmerte Scherzo fließt bei aller Lockerheit und Leichtigkeit bereits eine starke Unterströmung von unwirscher Laune und trotziger Kraft. Sein as-moll-Trio (Molto meno Allegro) spannt eine herrliche, breite, volkstümlich und zart elegisch gefärbte Kantilene; Stil und Begleitungsformel des Klaviers weisen frappant zum Trio im Scherzo der ersten Klaviersonate (C-dur) zurück. Und nun gar der langsame Satz in es-moll, ein Adagio mesto voll tiefer Resignation und hoffnungsloser, lastender Schwermut, voll leiser, banger Fragen an das Schicksal, voll grübelnder Fugati und leidenschaftlicher Erhebungen: hier vollends ist inhaltlich auch der letzte Zusammenhang mit den alten Bläser-Kammermusiken gelöst! Das Finale, innerlich und motivisch mit dem Scherzo verbunden, gibt gleichfalls weit mehr als ein äußerlich frisches, ungewein wirksames und dankbares Jagdstück im alten romantischen Sinne; es steigert dies durch kräftigen rhythmischen Schwung und vertieft es harmonisch — z. B. in der zweiten Themengruppe — sehr apart durch geheimnisvolle, romantisch-phantastische oder elegische Elemente. So adelt und erhebt Brahms' Horntrio den Charakter solcher Bläser-Gelegenheitsmusiken im idealen Sinne gleich seinen Kammermusikwerken mit Klarinette durch tiefen menschlichen Gehalt und durch eine Kunst der musikalischen Arbeit, die den bescheidenen Wald- und Feldblumen der alten Divertimento-Literatur ganz fremd war.

Das Klarinettentrio in a-moll op. 114 erschien im gleichen Jahre (1892) wie das Klarinettenquintett; es ist ihm bis heute nicht gelungen, aus dem überstrahlenden Licht jenes herrlichen Werkes herauszukommen. Das Romantische des Klarinettentrios liegt wie in den beiden Klarinettensonaten und im Klarinettenquintett in der Klangfarbe. Brahms hat der eigentümlichen träumerischen Schönheit der tiefen Klarinettenöne, namentlich im Mittelteile des Bachisch schwärmenden langsamen Satzes mit seinem wundervollen Duet-

tieren zwischen Klarinette und Cello, ganz eigene und hochromantische Wirkungen abgelauscht und dem zarten bukolischen Instrument im Finale durch hohe Lage und bewegte Figuration alle nur mögliche Leidenschaft abgewonnen. Wie in der zweiten Klarinetten-sonate, hat das sinnige, behagliche und gedanklich leicht wiegende Intermezzo des Andantino grazioso in A-dur im Stil und Charakter einer altväterischen stilisierten Menuett aus den glücklichen Biedermeiertagen Waldmüllers und Spitzwegs die meisten Freunde gewonnen. Wie schalkhaft ist der empfindsame Zug jener Zeit durch die weichen Vorhalte betont, wie fein durchbrochen der Satz, wie reizend das konzertierende Element in den anmutigen Achtelgirlanden des Trio verwandt, wie poetisch verdämmernd der Schluß (Un poco sostenuto)! Die Ecksätze prägen den Charakter der a-moll-Tonart in echt Brahms'scher Weise aus. Der erste Satz tut das mehr elegisch-phantastisch, der letzte mehr leidenschaftlich. Der erste ist einer von jenen thematisch scheinbar so ganz anspruchslos „erzählenden“, die sich erst nach längerem Studium völlig erschließen. Beide Themengruppen sind aus einfachen Dreiklang-Zerlegungen gewonnen. Das zweite Thema erscheint, wie so oft beim späten Brahms, sofort in fein verhüllter kontrapunktischer Rüstung: das Cello stimmt es an; das Klavier begleitet in der Verkürzung, die Klarinette wiederholt es zugleich mit seiner gleichzeitigen Umkehrung im Cello. Noch herber und spröder wie der erste, gibt sich der letzte Satz, der in Brahms'scher rhythmischer-Komplikationslust $\frac{2}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt mischt und das vom Cello angestimmte Hauptthema sofort von der Klarinette leicht figurierend variiert. Die weichen und resignierenden Elemente dieses Schlußsatzes liegen allein im unruhig fragenden und stockenden zweiten Cello-Thema im $\frac{9}{8}$ -Takt, das nach Art des letzten Brahms sofort nach Hinzutreten der Klarinette mit seiner eignen Umkehrung kontrapunktiert wird. Im übrigen muß auch in ihm die feine motivische und rhythmische Detailarbeit, der durchbrochene Satz ein gewisses leises Manko an unmittelbar und frisch strömender thematischer Erfindung verhüllen. Stil und Satz auch dieses Werkes zeigen vielmehr unverkennbaren Spät-Brahms. Man könnte beides etwa mit folgender kurzer „Erkennungsmarke“ versehen: äußerste Konzentration und Knappheit, Klarheit, Schlichtheit und Einfachheit der formalen An-

lage, durchsichtiges Filigran des Satzes, völliger Verzicht auf Stimmung und Farbe als Selbstzweck, Kombination oft der mannigfaltigsten und gegensätzlichsten Elemente durch vollendete, doch selbst dem eingeweihten Kenner möglichst schalkhaft verborgen gehaltene kontrapunktische Klein- und Meisterkunst, starker und tiefer gedanklicher und subjektiv-individueller Einschlag, dagegen ein leises Abnehmen der Einheitlichkeit, des natürlich strömenden Flusses der Erfindung und der unmittelbaren, rein musikalischen und klang-sinnlichen Wirkung.

Brahms' Streichquartette entstammen sämtlich den sonst kammermusikalisch unergiebigsten Jahren. Wie jeder ernste Komponist, hat auch Brahms um die schwerste musikalische Kunstform heftig gerungen und, wie er selbst erzählte, mindestens zwanzig Streichquartette entworfen, ehe er eins der Ausführung und Veröffentlichung für wert hielt. Die beiden ersten Brahms'schen Streichquartette (c-moll, a-moll) erschienen zusammen im Jahre 1873 als op. 51, das dritte (B-dur) kam drei Jahre später als op. 67 heraus. Diese äußerliche Trennung erscheint auch innerlich wohlbegründet. Die beiden ersten Quartette gehören hier als echte Brahms'sche Moll-Quartette zusammen. Das erste Streichquartett in c-moll, op. 51, No. 1 ist eins der sprödesten und unzugänglichsten Brahms'schen Kammermusikwerke und ein rechtes Brahms'sches c-moll: herbe bis zur Härte, alle weicheren Regungen der Klage und Trauer mit einer im Hauptthema stürmisch hinaufdrängenden eisernen Energie und finsterem Trotz niederringend und vor sich abwehrend. Das zeigt sich am deutlichsten in den beiden Ecksätzen, die gar keine, aber auch nicht die geringste Konzession an das Publikum machen und bis in das kleinste Begleitungs-motiv hinein einheitlich aus ganz wenigen und einfachen Gedankenwurzeln entwickelt sind. Ihre stahlharte und kalte Geistigkeit klingt auch in der ganz schlicht und einfach gehaltenen, in Beethoven'schem Geist und edlem, unsinnlichen Pathos intim durchgezeichneten As-dur-Romanze nach, und nur das, im engen und kurzgliedrigen Kreise des $\frac{4}{8}$ -Taktes einigermaßen ratlos und trüb-erregt sich drehende f-moll-Intermezzo des Allegro molto moderato e comodo mit seiner grämlichen und reservierten Heiterkeit und seiner versteckten Bratschenmelodie hellt wenigstens vorübergehend in der länd-

lich naiven und ebenso absichtlich primitiv wie originell instrumentierten Dudelsackidylle seines Trio (*Un poco più animato*, F-dur) zum Lächeln unter Tränen auf. In solchen Stimmungen ist Brahms unerreichter Meister, und so bildet dieser Satz bei aller seiner Knappheit wohl die Krone des Werkes. In diesen beiden mittleren Sätzen liegt alle geringere seelische Wärme dieses c-moll-Quartetts beschlossen.

Das leichter eingängliche z w e i t e Streichquartett in a-moll, op. 51, No. 2 prägt im echten Brahmschen a-moll einen ganz andren Charakter aus. Der Tonart entsprechend erscheinen Leidenschaft, Schmerz, Klage und Trauer in die weicheren, gedämpfteren und elegischen Farben der Resignation gehüllt. Die alte trotzige und stolze Energie des ersten Quartetts lebt einzig im Finale weiter. Hier aber in unerschöpflichen rhythmischen Wandlungen des czardásartigen, feurigen und kraftstrotzenden, nervig synkopierten Hauptthemas. Man wird dabei besonders auf die stilleren Partien horchen; vor allem im letzten Teil vor Beginn der Coda, da wo erste Violine und Cello kanonisch über das nun lyrisch-gesangvoll gewandelte und in A-dur aufgehellte Hauptthema schwärmen und da, wo gleich darauf dessen erste Noten in der Verlängerung zu Halben in beinahe Wagnerschen visionär-geheimnisvollen Klängen im *pp* sich ins Wesenlose zu verlieren scheinen. Das Visionär-Geheimnisvolle spielt gerade in diesem Quartett eine nicht unwichtige Rolle. Wir empfinden es wohl am überraschendsten in klanglich ganz genialer und eigenartiger, gedämpfter Fassung und leise slawisierender Färbung — Streicher *p mezza voce* über liegendem rustikalem Quint- oder Sextbaß — im langsamen und stilisierten Quasi Minuetto des dritten Satzes. Der durchaus kantable Grundcharakter des ersten Satzes, sein über der Joachim-Brahms-Devise F A E („Frei, aber einsam“) weite melodische Bogen spannendes, elegisch klagendes und bittendes Hauptthema, sein zart verschleiert (*mezza voce*) in sehnsuchtsvoller Schwärmerie über pizzikiertem Baß dahinschwebendes Seitenthema in C-dur und das pikant im luftigen Filigrankleid zweimal dahinhuschende rasche Alternativ (*Allegretto vivace*) des Menuett lassen wenigstens noch von fern die Nähe der heiteren Liebeslieder-Walzer ahnen. Die edle, dunkle Resignation des fast allzu breit ausgespannenen, in beinahe starrer Ruhe feierlich dahinschreitenden langsamen Satzes

dagegen zeigt sich auch in Stil und Charakter dem eigentlich „Beethovenschen“ des ersten Quartetts noch einigermaßen verwandt.

Bleiben die wenigen tanzartig stilisierten Partien der beiden Moll-Quartette die einzigen Elemente einer freundlicheren Wiener Lokalfarbe, so weist das dritte und freundlichste Streichquartett in B-dur op. 67 schon viel deutlicher auf die herrliche Phäakenstadt am Wiener Wald und schöner blauer Donau hin. Haydn, noch mehr aber Beethoven als Meister der Pastoralsymphonie, gibt seinen Segen dazu. Dieses B-dur-Quartett ist Brahms' „Pastoralquartett“. Alles kündigt das: zuerst der Charakter der Thematik. Sie bevorzugt wie in den frischen „Hörnertriolen“ des bruchstückweise jedesmal vom ganzen „Chor“ jauchzend wiederholten Hauptthemas des ersten Satzes kurzatmige Naturmotive von bukolisch-idyllischer, naiver und drollig-humoristischer Art. Dazu stimmt die abermals an den Beethoven der Pastorale gemahnende, höchstverfeinerte rhythmische Kleinarbeit, der freie und lebhafte Taktwechsel: der erste Satz mischt $\frac{6}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -, der zweite $\frac{4}{4}$ - und $\frac{5}{4}$ -, der letzte wieder $\frac{2}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt. Und schließlich entspricht dem die Dynamik: reich, fein, intim und oft von Takt zu Takt wechselnd. So schafft sich der fröhliche Inhalt eine fröhliche und lockere Form; es gehört zum Reizendsten des ganzen Werkes, wenn nach Ausschüttung des Variationenfüllhorns im letzten Satz, im Doppio movimento, wieder die lustigen Hörnerrufe des ersten Satzes erschallen und in endlicher lieblichster Verschlingung mit den anmutigen Reigen des Variationenthemas im $\frac{2}{4}$ -Takt fern und ferner im abendlich dunkelnden Walde verklingen. Zu Beethoven tritt Schumann: Das herrliche Andante ist eine Romanze von Schumannscher romantischer Schwärmerei und Schumannschem Filigran des Satzes. Bleibt für Brahms einzig das stilisierte Menuett: ein echt Brahmsches d-moll-Intermezzo von mühsam verhaltenem Unmut, heimlicher Leidenschaft, böser Laune und durch Sordinen verschleierter Klangfarbe, das sich erst in der Coda zum freundlichen D-dur aufhellt.

Von den drei Brahms'schen Klavierquartetten — g-moll op. 25, A-dur op. 26, c-moll op. 60 — sind die beiden ersten Hamburger von 1863 wieder ein Zwillingsspaar. Das erste in g-moll ist eins der schönsten, dankbarsten und verbreitetsten Kammermusikwerke aus der früheren Zeit unseres Meisters, und eine der

wenigen Brahms'schen Schöpfungen, die sogar in volkstümlichen Konzerten eine zündende Wirkung ausüben dank eines ebenso außergewöhnlichen Reichtums an herrlichen und packenden musikalischen Eingebungen, wie einer außerordentlichen Einfachheit und Plastik der Form. Das Werk ist aber auch zugleich ungemein interessant als Beitrag für die Art, wie Brahms Themen erfindet und entwickelt. Im besonderen der erste Satz. Während das klassische Charakterthema — wie etwa das Thema der Mozartschen g-moll-Symphonie — trotz aller Veränderungen und Verwicklungen im Charakter, in die es die Durchführung hineindrängen kann, im Prinzip dasselbe bleibt, wird das Brahms'sche durch schnell wechselnde, auf Gefühlsregungen beruhende Stimmungswandlungen nachträglich oft etwas völlig anders. Das Hauptthema dieses Satzes besteht nur aus wenigen Noten; es ist ein reines, versonnen dahinschreitendes Gefühlsthema, und wäre in dieser Fassung bei den Klassikern nicht denkbar. Auch das zweite, stark chromatisierende und gesangvolle Thema in der verwandtesten Durtonart ist in seinem lieblichen, sehnenen Drängen schwärmerisch weich und zart. Wären es nun Charakterthemen im klassischen Sinn, so hätten sie zusammen einen weichen und schwärmerischen Satz gebildet. Ganz anders bei Brahms. Er steigert sofort das Hauptthema durch Einführungen und durch Einspruch einer rhythmisch höchst energisch markierten Klavierfigur ins Heroische und Männlich-Kraftvolle. Es ist gleich erstaunlich wie wunderbar, welche ganz neue und mannigfaltige Welt er auf diese Weise aus dem einfachen kurzen Gefühlsthema aufreißt. Auch im übrigen unterscheidet sich der Moll-Dur-Mensch Brahms prinzipiell von den Klassikern. Niemals hätte ein Klassiker das zweite Thema zuerst in Moll eingeführt und dann erst beim zweiten Vortrag in seiner eigentlichen Dur-Natur gebracht. Niemals hätte ein Klassiker den mächtig sich aufreckenden Schluß noch grade vor dem Ende in echt Brahms'scher nordischer Phantasievorstellung beinahe schemenhaft-gespenstisch sich wie ins Nichts verflüchtigen lassen. Und niemals endlich hätte ein Klassiker das echte Scherzo durch ein wiederum echt Brahms'sches Intermezzo von jenem gedämpften nordischen Helldunkel und — im Trio — visionären, nächtlichen Ton ersetzt, der diesen Hamburger Werken der früheren Zeit ganz und gar zu eigen ist. Dieser zweite Satz

ist einer der eigentümlichsten des Meisters: trüb erregt, wie in unablässigem ängstlichen Herzschlag pochend, kapriziös und fahl zugleich. Und dann kommt im dritten und vierten Satz der romantische Teil dieses Klavierquartetts. Der langsame Satz gibt ihn deutsch und hymnisch mit aller ernst und freudig gehobenen Feierlichkeit eines herrlichen Sonntagmorgens im Walde und — der geniale Marsch des Mittelteiles — einer Landschaft, die voll ist von romantischen Erinnerungen an Ritter- und Minneherrlichkeit. Detmold und Hamburg haben Brahms zu den Klassikern zurückgeführt. Hier in diesem Satz hat noch einmal der Rhein, hat Schumann das Wort. Der letzte Satz sucht die Romantik mit dem Erzromantiker Berlioz in Ungarn. Wir wissen, wie Brahms die ungarische Volksmusik geliebt hat. Ihre ungebundene Freiheit, zügel- und hemmungslose naive Natur waren seiner strengen und unnaiven Natur als Ausgleich und Ergänzung so notwendig, wie Italien, wie der Umgang mit Kindern. Dieses Rondo à la Zingarese ist nicht nur das feurigste, sondern auch das mit überragendstem künstlerischem Können gestaltete Stück ungarischer Zigeunermusik. Alles, selbst das Klangliche bis auf die verblüffende Nachahmung des Zymbal, ist zauberisch echt und volkstümlich; alles aber auch durch eine Kunst, ein Können geadelt, wie das musikalisch außergewöhnlich begabte ungarische Volk beides niemals erwiesen hat; denn ihr einziger großer Komponist von bleibender Bedeutung, Franz Liszt, ist kein reiner Vollblut-Ungar.

Brahms hat gleich im Zwillings-Klavierquartett — A-dur, op. 26 — diesen „ungarischen Satz“ noch einmal wiederholt, ohne ausdrückliche Bezeichnung und nicht so nationalgefärbt, doch wohl gleich unverkennbar in Rhythmus und Metrum. Die äußere Wirkung dieses zweiten Klavierquartetts bleibt hinter der des ersten zurück, wie denn als Ganzes das zweite — wie immer in solchem Fall bei Brahms — dem ersten an ursprünglicher Frische und Unmittelbarkeit der Gedanken und ihrer Ausführung unterlegen, an Konzentration der Form und Feinheit der satztechnischen Arbeit überlegen ist. Der erste Satz und namentlich das Scherzo leiden vielleicht ein wenig unter einer gewissen Trockenheit und Sprödigkeit der thematischen Erfindung. Aber es ist erstaunlich, was Brahms aus diesem Material entwickelt! Das kann namentlich der

groß angelegte erste Satz belegen, der die herben und altertümelnden Elemente des ersten, rhythmisch interessanten Triolenthemas und die freundlich-anakreontischen Elemente des schwärmerisch drängenden zweiten Themas — das der Meister, wie er es in seinen Kammermusikwerken mit Klavier besonders liebt, durch die Streicher allein einführen und dann erst *grazioso* vom Klavier aufnehmen läßt — in der Durchführung zu jenem wuchtigen Pathos steigert, das auch den kraftvollen zweistimmigen d-moll-Kanon zwischen Klavier und Streichern im Trio des Scherzo beseelt. Die Krone des Werkes bildet das Adagio. Wieder wie im entsprechenden langsamen Satz des ersten Klavierquartetts spricht der Romantiker Schumann durch Brahms' Mund zu uns. Diesmal in der Form eines wunderbaren Eichendorffschen oder Stormschen Mondschein- und Nachtstückes. Es vereint weichste Hingebung und Schwärmerei im zart gedämpften und wie selig schluchzenden Hauptthema mit dämonisch in großen Klavierarpeggien unter der unbewegten tiefen Wasserfläche des in schwüler sommerlicher Nachtluft dahinträumenden Sees sich regendem und gespenstisch und drohend sich aufbäumendem Spuk. Man denkt an die langsamen Sätze im d-moll-Klavierkonzert, im H-dur-Klaviertrio, im Horntrio, in den Violinsonaten, an Sätze, in denen Naturseele und Menschenseele zur übersinnlichen Einheit in hinreißender Zartheit und Tiefe zusammenklingen. Auch rein klanglich ist dieses Adagio neu und durchaus romantisch in der Farbe: die beiden Streicher spielen mit Sordinen gedämpft, das Klavier aber ohne Dämpfung *a tre corde*. Romantisch ist weiter die leise ins Unbestimmte und Dämmernde verschwimmende edle melodische Linie des Hauptthemas: das Klavier zieht sie klar und bestimmt in ruhigen Vierteln; die Geige verhüllt sie im unisono — ähnlich wie es Schumann in der Romanze seiner d-moll-Symphonie tut — durch sanft schwebende Achtelschleifer.

Das dritte, ungleich seltener gespielte Klavierquartett op. 60 steht in c-moll. Das ist die Tonart der ersten Symphonie, des ersten Streichquartetts, des letzten Klaviertrios. Wir wissen schon, was sie gleich dem d-moll für Brahms bedeutet: hartes, mitleidloses Ringen, dämonische Spukgestalten, finstren Trotz, stählerne Energie, dramatisch gesteigerte Leidenschaft, düster-phantastischen, grausigen Humor. Das alles steckt auch in diesem Klavierquartett,

das nach Höhe der Anlage, Idealität des Wollens und Stärke des Könnens zu den allerbedeutendsten Schöpfungen des Meisters zählt. Es ist der unmittelbare Niederschlag persönlicher Stimmungen und schwerer innerer Erlebnisse. Als Brahms 1868 in Bonn seinem Freunde Deiters den ersten Satz dieses Quartetts zeigte, meinte er hierzu: „Stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich eben tot-schießen will, und dem gar nichts anderes mehr übrigbleibt.“ Und als er das fertige Werk sechs Jahre später Freund Billroth zusendet, fügt er noch hinzu: „Das Quartett wird bloß als Kuriosum mitgeteilt! Etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste.“ Damit hat er den Schleier, den er sonst stets vor den inneren und äußeren Anregungen zur Schöpfung seiner Werke niederzusenken wußte, deutlich genug gelüftet. Wir wissen heute, daß dieses Quartett bereits um die Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf entworfen wurde, zu einer Zeit, da der junge Brahms nach Kalbecks Andeutungen mit eiserner Willensstärke „heftige Wallungen des Gemüts, die über das Maß freundschaftlicher Zuneigung und getreuer Ergebenheit hinausgingen“, der vereinsamten Gattin des bereits in der Endericher Irrenanstalt dem geistigen und körperlichen Tod entgegendämmern- den unglücklichen Meisters gegenüber unterdrücken mußte und eine eigene, männlich durchgekämpfte Wertherzeit durchlebte . . .

So ist das dritte Brahms'sche Klavierquartett ein unmittelbares Seelenbekenntnis und gleich jenen c-moll-Werken ganz und gar kein Werk zum Gefallen, sondern eins der allerkompliziertesten und schwersten Brahms'schen Kammermusikwerke geworden. Der erste, mit zweimaligem fahlen Unisono des Klaviers und beklommenen, seufzerartigen Motiven der Streicher beginnende, im ersten Entwurf in der nachtschwarzen Tonart cis-moll stehende Satz ist bis auf die dämonischen Triller beinahe eine verkleinerte Neuausgabe des gleichen im ersten (d-moll-)Klavierkonzert: bald leidenschaftlich wühlend und dämonisch wild erregt, bald düster, gedrückt und klagend und nur an wenigen Stellen, so etwa in dem schönen Es-dur-Seitenthema, vorübergehend aufhellend; sein zweiter Teil löst sich in eine Reihe von Variationen über das vom Klavier aufgestellte Thema. Auch der zweite Satz, das Scherzo, der eigentliche innere dramatische Höhepunkt des Werkes, bleibt finster,

wild, heftig und schroff in Rhythmus und Modulation, und in allem gespenstisch und unheimlich. Man denkt unmittelbar an das nächtlich-spukhafte Treiben im Scherzo von Beethovens c-moll-Symphonie, in den freundlicheren Partien an die Jagdklänge des Brahms'schen Horntrio. Wie eine fromme Vision — Beethovens „In questa tomba oscura“ — steht in der Mitte ein kleiner Dialog zwischen Streichern und Klavier. Erster und zweiter Satz wirken wie eine in den fast ungreifbaren und unwirklichen Farben der Nacht gehaltene, absichtlich farblose Radierung. Die Farbe tut erst der dritte langsame Satz hinzu. Er ist Krone und Gipfel dieses Quartetts. Spielen erster, zweiter und vierter Satz nächtlicherweile auf der Erde, so der dritte im Himmel. Er ist Brahms' Liebesgeständnis und durch und durch weich und romantisch. Zum ersten und einzigen Male in diesem unnahbar düsteren Klavierquartett sänftigt sich die unheimlich wühlende Leidenschaft zu weichen, freundlichen und schon im lichten, weit von der Haupttonart des Werkes sich entfernenden E-dur auch klanglich schön erwärmten Empfindungen. Dieser Satz ist breit und thematisch außerordentlich streng und kunstvoll ausgesponnen, und von hoher Schönheit namentlich in allem, was um das sanft und innig seine stille Liebe gestehende Cello-Hauptthema herum von den übrigen Instrumenten in anmutigen Arabesken und Girlanden gesagt wird. Das Finale nimmt die Haupttonart c-moll im Charakter der beiden Sätze wieder auf. Es ist, wie Brahms es in seinen Schlußsätzen liebt, ein Stück kontrapunktischer Musik; zwar nicht, wie in der e-moll-Cellosonate, im fugierten, aber doch im strengen Stil, der schon dem Thema sofort einen streitbar und unablässig pochenden Achtel-Kontrapunkt im Klavier beigelegt und das zweite Thema stark in den Hintergrund schiebt. Der Satz ist keineswegs freundlich, aber er ist im ganzen doch weniger auf Kampf, als auf Beruhigung und Befreiung gestellt. Wunderbar schön ist der große ruhigere, hellere und freundlichere Mittelsatz, der im wesentlichen aus zwei Noten des Hauptthemas gebildet wird. In der strengen und gewaltigen Anlage, in dem idealen und innerlichen Zusammenhang der Sätze, in der Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Stimmung und Form steht dieses dritte, mehr respektierte und bewunderte, als geliebte und volkstümliche Klavierquartett mit seinen außerordentlichen geistigen Anforderungen an Spieler und Hörer in der allerersten Reihe der

großen Brahms'schen Kammermusikwerke. Im Charakter nimmt es im Rahmen seiner Schwestern eine besondere und innerlich durchaus von ihnen unterschiedene Stellung ein: es stellt sich in seinem wieder an die brausenden Jugendwerke erinnernden dramatisch-leidenschaftlichen und düster-dämonischen Grundton innerhalb der Werke der dritten Periode unmittelbar neben die c-moll-Symphonie und neben die Werke, die Brahms, wie z. B. auch das Klavierquintett in f-moll, lange Jahre späterer intensiver Durch- und Umarbeitung gekostet haben. Es wird dabei überraschen, daß es sich in solchen Fällen — zu denen auch das H-dur-Klaviertrio op. 8 und seine Jahrzehnte später veröffentlichte Neufassung herangezogen sei — stets um Werke ganz persönlichen, dramatisch-leidenschaftlichen und explosiven Charakters handelt. Es ist förmlich, als ob Brahms hier in den, in der Regel mildernden und retuschierenden Um- und Neubearbeitungen sich der ersten, nackten und unbeschnittenen Zurschaustellung seiner Leidenschaften geschämt hätte und nun bestrebt gewesen sei, sie nachträglich möglichst zu verwischen und zu verhüllen.

Brahms' beide Streichquintette stammen aus der mittleren und späten Zeit, den achtziger und neunziger Jahren. Das erste in F-dur op. 88 gehört zu des Meisters Hauptwerken. Gleich dem ersten Streichsextett, dem ersten Klavierquartett, der zweiten Violinsonate, dem ersten Klaviertrio hat es in der Öffentlichkeit bereits jenen Grad von Volkstümlichkeit erreicht, von dem man bei Brahms überhaupt reden kann, und dies dank der Klarheit und Knappheit seiner Architektur und Form und der schönen Wärme und Allgemeinverständlichkeit seiner Ideen. Beides führt es auf Beethoven zurück. Wir sehen das schon an den beiden Themen des ersten Satzes. Wie schlicht sind sie harmonisiert, wie gesangvoll und wie durch und durch gewinnend und liebenswürdig! Das erste, das ohne alle Einleitung sofort in der ersten Geige einsetzt, könnte man fast für ein stilisiertes Volkslied halten. Das zweite in A-dur kommt schon Brahms'sch versteckter und intimer: in der Bratsche, von den beiden Geigen mit zarten Achtel- und Triolenmotiven umspielt und vom Cello mit einer warmen Gegenmelodie in Vierteln begleitet. Der zweite Satz (Grave ed appassionato) verbindet zweiten und dritten Satz, Adagio und Scherzo, etwa in ähnlicher Weise

im Rahmen eines einzigen Satzes, wie der entsprechende der A-dur-Violinsonate. Nur schieben sich hier zwischen das edel-resignierte Grave-Thema (Cis-dur) von Beethovenschem Charakter gleich zwei liebenswürdig bewegte A-dur-Zwischensätze ein: ein lieblich-pastoraler im punktierten $\frac{6}{8}$ -Takt und Siziliano-Rhythmus (*Allegretto vivace*) und ein neckisch und kaum greifbar im *Presto pp* in Achteln dahinhuschender und jagender. Die Krone dieses Werkes ist das Finale: ein Meister- und Prachtstück kontrapunktischen, fugierten Stils und dionysisch-extatischen, froh und hoch erregten Charakters. Wie dieser Satz in brausendem, kräftigem Fugestil einsetzt, sich zum hinreißenden Jubel steigert, dabei aber doch dem entzückenden, liebenswürdig sinnenden und singenden zweiten Thema seinen Platz läßt und zum Schluß mehr und mehr in friedevolle Abendstimmung zurücklenkt, das ist alles so unwiderstehlich und natürlich, daß man die Liebe und Bewunderung versteht, die gerade dieses Brahms'sche Kammermusikwerk in den Konzertsälen genießt, und die ihm als einem kammermusikalischen Seitenstück etwa zur zweiten und dritten Symphonie des Meisters auch mit Recht gebührt.

Das zweite Streichquintett in G-dur op. 111 ist eins der klangfreudigsten und leidenschaftlichsten, eins der frischesten und naturbeseeltesten Werke des Meisters. Gleich die wogenden und wallenden Wasserschleier der Geigen- und Bratschentremoli zu Anfang des ersten Satzes, hinter denen wie der Naturgeist selbst das Hauptthema im Cello frei, stolz und kühn zur Höhe sich schwingt, führt uns mitten hinein. Herrlich kontrastiert dazu das in Schubertscher Innigkeit von den Bratschen gesungene und dann von den Violinen aufgenommene Seitenthema in D-dur. Die Durchführung steigert sich zu unerhörter Wucht und großem Beethovenschem Pathos. Die kurze Romanze des d-moll-Adagio lenkt er in jene Brahms'sche Resignationsstimmung in moll ein, von der das g-moll-Intermezzo des dritten Satzes (*Un poco Allegretto*) ganz und gar erfüllt ist. Aber durch beide elegische Mittelsätze klingt doch ein starker Unterton verhaltener Leidenschaft. Im Adagio verrät sie sich in dem jäh und plötzlich im forte herausspringenden Mittelsatz, im *Allegretto* in den Trübungen, die auch in dem köstlichen, volkstümlich einfachen Zwiegesang zwischen den beiden Bratschen und Violinen im G-dur-Trio nicht so ganz weichen wollen. Der letzte, bezeichnenderweise

von h-moll in G-dur hineinmodulierende Satz kommt uns wie die Finales der beiden ersten Klavierquartette ungarisch-volkstümlich: kurzatmig und kurzgegliedert im $\frac{2}{4}$ -Hauptthema, straff und feurig im Rhythmus, unruhig und eifrig, mit einer Vielheit von scharf zueinander kontrastierenden Themen und zum Schluß in eine bacchantisch jubelnde und wilde Frisca ausmündend. Man merkt die Nähe der drei Jahre älteren Zigeunerlieder; man bewundert aber im Stil und Satz, der so mannigfaltige und verschiedenartige Elemente mit reifster Meisterkunst und Selbstbeherrschung zum einheitlich wirkenden Ganzen zu kombinieren und zusammenschweißen versteht, den späten, „letzten“ Brahms. Zu ihm stimmt auch die Feinheit und der Reichtum, mit dem ein Brahms'sches Lieblingsinstrument, die Bratsche, behandelt ist. Brahms' Werke färben sich, je später, desto dunkler, und dazu ist ihm das edle Instrument melancholischer Resignation gerade recht. Die Bratsche stimmt das Seitenthema des ersten Satzes und das Adagio-Thema an; sie nimmt die Führung im Zwiegesang des Trio im Allegretto und tritt endlich mit dem ersten Thema des Finale heraus. Von entzückender Feinheit ist die fein abgewogene G-dur-Coda des Allegretto. Sie greift noch einmal auf das Trio zurück; nun aber eröffnet die erste Violine mit der Umkehrung des Triothemas den Zwiegesang, und die Bratsche antwortet ihr mit der zweiten Hälfte des Themas in der ursprünglichen Form.

Das einzige Klavierquintett in f-moll op. 34 gehört zu des Meisters berühmtesten Kammermusikwerken. Mit der ersten Cellosone, dem Horntrio, den beiden ersten Klavierquartetten, den beiden Streichsextetten steht es in der Reihe der schon in den sechziger Jahren geschaffenen Kammermusiken des etwa dreißigjährigen jungen Meisters. Es ist eine der für seinen früheren Stil charakteristischsten Schöpfungen. Aber zugleich auch eine der am verhältnismäßig am schwersten verständlichen. Daraus erklärt sich sein überaus langsames, schrittweises Durchdringen. Wie jene oben genannten Werke dieses kammermusikalisch so außerordentlich fruchtbaren Jahrzehnts, belegt das Klavierquintett namentlich in seinem ersten Satz, daß Brahms inzwischen von Schumann in die strenge klassische Schule Beethovens, ja sogar des vom Romantiker Schumann als ein wenig zopfigen „alten Papa“ entschieden

unterschätzten Haydn gegangen ist. Denn sein Stil und Charakter ist nicht der gewohnte Brahms'sche oder Schumann'sche, dessen große Sonatenform der Ecksätze möglichst aus/in der Regel zwei selbständigen Themen oder Motiven ihre Entwicklung nimmt, sondern der Haydn'sche einer durch hohe Kunst geadelten idealen und geistreichen „Unterhaltung“, die in großen kammermusikalischen Werken des 19. Jahrhunderts immerhin eine Seltenheit bedeutet. Sie bedingt einen beinahe verschwenderischen und ganz ungewöhnlichen Reichtum von thematischen Gedanken. Mag sein, daß auch die ursprüngliche Anlage dieses Werkes — Duo für zwei Klaviere in Umarbeitung eines Streichquintetts mit zwei Celli — zu diesem eigentümlichen und die Übersicht erheblich erschwerenden Stil mit dazu beigetragen hat. Wir können somit im ersten Satz von vier selbständigen großen Themengruppen, im Scherzo von drei auch rhythmisch grundverschiedenen Themen samt kurzer fugierter Durchführung reden. Der allgemeine Charakter und Untergrund des Klavierquintetts ist durchaus Beethovenisch: durchaus pathetisch, groß und monumental, trotzig, herb und kühn bis zur Härte, kraftstrotzend und schallmächtig. Mit diesem trotzigem und leidenschaftlichen Geist ringt — und das ist meist übersehen worden — der Brahms'sche Geist der Weichheit und der Resignation. Das zeigt sich stellenweise oft gradezu überraschend im ersten Satz in mancherlei organisch hineingearbeiteten klagenden und rührenden Partien; die ganze elegische zweite (f-moll) und geheimnisvoll gedämpfte dritte Themengruppe (cis-moll) gehört hierher. Das verrät sich ganz und gar offen in der strahlenden Krone dieses Werkes, dem wunderbaren, in einer Fülle weicher und schwärmerischer Schubertscher Melodien von echt Brahms'scher, Terz- und Sextverbindungen bevorzugender Fassung schwelgenden langsamen Satz. Das belegt endlich der Beethovenisch „aufgeknöpfte“ launige und bald lustig polternde, bald sarkastisch spottende und lachende Schlußsatz. Der erste und letzte Satz bieten in ihrer gewaltigen Anlage und bunten, kunstreichen Entwicklung dem Verständnis die meisten Schwierigkeiten, zumal sie die verschiedenartigsten Elemente, Ernst und Scherz, Härte und Weichheit, Tief-sinn und Übermut, urwüchsigen Humor und innigste, stillste Versenkung zum Ganzen zu schließen suchen. Und hierin ist wohl auch

der Grund zu suchen, daß man über dem zweifellos stark vertretenen Beethovenschen das eigentlich Brahms'sche in diesem Klavierquintett eigentlich bis heute übersehen hat. Ich finde es vor allem in jenem schon oben erwähnten Kampf zwischen Härte und Weichheit, Trotz und Klage, Leidenschaft und Träumen. Am deutlichsten tritt das in dem auch dem Umfang nach bedeutendsten ersten Satz hervor. Das männliche Pathos des Hauptthemas beherrscht zunächst das Feld, aber schon die weich klagende zweite Themengruppe hebt den finstren Trotz der ersten zum guten Teil auf, und sogar die dritte und vierte Themengruppe spielen eine sehr selbständige und mildernde Rolle. Diese seine weiche Seite gibt Brahms nun nicht mehr auf, räumt ihr vielmehr auch in der Durchführung einen großen Platz ein; einzig die Coda rafft sich zum Schluß mit dem ersten Thema noch einmal gewaltig auf. Der langsame zweite Satz mit seinen üppigen und *schwelgerischen Terz- und Sextverbindungen ist im Grunde noch viel weicher, wie mancher ähnlich gestimmte Schumann'sche. Im Scherzo ist alle Weichheit im herrlichen Trio konzentriert. Das aus voller Brust in seligem Glücksgefühl dahinsingende C-dur-Thema des Klaviers ist eine jener weichen, volksliedartig einfachen Melodien, an denen grade Brahms schon von den Klaviersonaten an so wunderbar reich ist. Der Schlußsatz verlegt alle ernst sinnenden und in Schwermut gebändigten Elemente in die geheimnisvoll aus der Tiefe in kanonischen Engführungen; in Halben und Ganzen zur Höhe steigende langsame Einleitung (*Poco sostenuto*), wie sie in ähnlicher Art Schumann in seinen Schlußsätzen liebte. Er bricht im *pp* auf der Dominant ab; ganz überraschend zeigt nun das Finale im *Allegro non troppo* sein wahres Gesicht: es ist trotz der Molltonart in dem kurzgliedrigen $\frac{2}{4}$ -Themen überaus vergnüglich, jovial, zu allerhand kleinen rhythmischen Späßen aufgelegt und ganz und gar launisch erregt. Die weitgespannte Coda (*Presto, non troppo*) drängt und preßt das Hauptthema durch rhythmische Veränderung in ein atemlos dahinlachendes $\frac{6}{8}$ -Scherzo (*cis-moll*) zusammen und treibt es schließlich durch Synkopen noch immer mehr in die Enge. Allein, die Frohlaune vermag das alles nicht zu hemmen; es empfiehlt sich in den beiden Schlußtaktten mit einem kurz abreißenden, hellen und schmetternden Lachen. So ernst und pathetisch das Klavierquintett

beginnt, so aufgeräumt und heiter — freilich immer im Sinne des f-moll! — ist sein Ende.

Die Reihe der Brahms'schen Quintette beschließt das Klarinettenquintett in h-moll op. 114, das am 24. November 1891 zum ersten Male unter Mitwirkung von Joachim, Wirth, Hausmann und Mühlfeld am Meininger Hofe erklang. Dieser wundervolle, herbstlich reife Brahms ist ein Bekenntnis der Resignation: „wir fühlen mit Brahms, wie er sinnend zurückblickt auf ein an kräftigem Schaffen, an künstlerischen Erfolgen, an Anhänglichkeit und Liebe reiches Leben und nicht ohne das schmerzvolle Gefühl des Vorüber sein Lebensschiff weitersteuert“ (Deiters). Zu solchem Bekenntnis stiller oder schmerzlich erregter Resignation eignet sich die weiche Klarinette ganz hervorragend. Wie im Klarinetten trio und in den beiden Klarinettensonaten, ist dieses klassische Holzblasinstrument aller edlen und schwärmerischen Liebes-, Sehnsuchts- und Wehmutsempfindungen mit meisterlicher Kunst bald führend, bald begleitend, bald melodiebildend, bald in der Tiefe fundierend, bald frei kadenzierend und improvisierend, bald als Mittelstimme füllend unter vollster Ausnutzung all seiner verschiedenen Klangfarbenlagen in Höhe, Mitte und Tiefe verwandt. Ein ganz eigener weicher Wohlklang — wir fragen abermals erstaunt: wie konnte nur das Märlein vom „herben Brahms“ grade auf Grund seiner bekanntesten Kammermusikwerke aufkommen? — eignet allen vier Sätzen. Die Resignation breitet sich über den ersten und letzten (Variationen-)Satz am tiefsten aus. Die diesem Werk ganz eigentümliche Freiheit, Mannigfaltigkeit und stellenweise beinahe improvisatorische Lockerheit in der Form zeigt sich am überraschendsten im Adagio, das die große dreiteilige Liedform mit einem eingeschobenen, leicht ungarisch gefärbten Mittelsatz (Più lento) von ganz freier, mit der Klarinette phantasieartig blühende Arabesken und Girlanden schlingender und rhapsodischer Anlage zum einheitlichen Ganzen zusammenschließt. Ein wenig Humor im Brahms'sch gedämpften und verschleierte Sinne liegt einzig in dem namentlich rhythmisch abermals leise nach Ungarn weisenden, eingeschobenen h-moll-Presto non assai, ma con sentimento des dritten Satzes.

Zur klanglichen Weichheit, zum Charakter edler Resignation, zur Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form, zur gelegentlichen zarten

ungarischen Lokalfarbe, wie sie den Brahms'schen Kammermusiken aus dem letzten Jahrzehnt der Zigeunerlieder eigen ist, tritt noch eine weitere Charaktereigenschaft des letzten Brahms: die sich immer mehr vereinfachende und äußerlich immer „unscheinbarer“ werdende, mit Vorliebe elegisch gefärbte Thematik. Das sind alles Themen, die man immer und immer wieder spielen muß, um ihren in der Tiefe verborgenen Geistes- und Gefühlsgehalt ganz auszukosten. Es läßt sich freilich dabei nicht ganz hinwegdisputieren, daß die musikalische Erfindung an sich in Brahms' Spätwerken zweifellos weniger spontan und intuitiv, mehr vom feinsten Kunstverstand reflektiert wird. Es läßt sich nicht leugnen, daß grade die im Charakter elegischer und weicher Resignation einander eng angenäherten Themen sich auch musikalisch oft außerordentlich ähnlich sehen. Wir vergleichen da beispielsweise das Thema des dritten Satzes (Andantino) mit dem Variationenthema des vierten Satzes (con moto); diese innere Gleichartigkeit geht bis in die Figur der zwei Achtel hinein. Oder: eine wie verhältnismäßig geringe innere Verschiedenheit besteht zwischen dem edlen, mit jener sanften Geste des stillen Schmerzes, wie wir sie namentlich aus dem Deutschen Requiem kennen, eingeführten h-moll-Hauptthema und dem Beethovenisch intensiven, selbst im gesättigten Glücksgefühl (*forte espressivo!*) immer noch elegisch gefärbten D-dur-Seitenthema des ersten Satzes. Das ist zweifellos eine ganz leise innere Schwäche, denn auch die Kammermusik kann, wie jede Musik, der Notwendigkeit des Gegensatzes nicht entbehren. Doch diese innere Gleichartigkeit und Kontrastlosigkeit erhöht andererseits die Einheitlichkeit des Werkes, und Brahms weiß ihr in seinem eminenten Feingefühl durch ein stark wirkendes Gegenmittel nach Kräften zu begegnen: durch die Auflockerung der Form durch improvisatorische und rhapsodische Elemente. In das Hauptthema des ersten Satzes improvisieren sich erst die beiden Geigen in Terzen und Sexten und dann, wie probierend ihren ganzen Tonumfang von der Tiefe zur Höhe durchlaufend, in einem guten Dutzend Takteten hinein; der *Più-lento*-Mittelsatz des Adagio ist eine einzige große elegische Improvisation unter weitem Pußtahimmel, und die letzte der Variationen des Schlußsatzes — *Un poco meno mosso* — lenkt in gleich freier und gelockerter Form wieder zum Haupt-

thema des ersten Satzes zurück und schließt damit in sinniger Weise den Ring. Und wenn die Klarinette in der vorletzten Variation durch Wiederaufnahme des Sechzehntelmotivs als Kontrapunkt zum Thema in der Bratsche ($\frac{2}{4}$ in $\frac{3}{8}$ rhythmisch gewandelt) den Boden dafür so überaus fein vorbereitet, so erkennen wir: hier spielt Brahms noch einmal eine ähnlich überraschende Karte aus, wie im Finale des dritten (B-dur-)Streichquartetts.

Nach diesem Überblick über das Ganze werfen wir nun noch einen ruhigen Blick über das Besondere der einzelnen vier Sätze. Der erste Satz wahrt seinen Grundcharakter still ergebener Resignation bis in die Durchführung hinein. Wohl kommt es in den scharf gestoßenen Achteln der Übergangsgruppe zum zweiten Thema zu herrischem Trotz, in der Schlußgruppe des Hauptteiles zu feurigem Aufschwung; allein die stilleren Elemente der Resignation überwiegen, und grade in der Durchführung, die denn auch folgerichtig die punktierten Rhythmen des Einleitungstaktes jener Übergangsgruppe ins Gehaltene und Schwere zieht. Und so bestimmt denn der Schluß dieses Satzes den Charakter des ganzen Werkes und wirkt beinahe symbolisch: er schließt in tiefer Lage, immer stiller und resignierter werdend, mit den Seufzern des Hauptthemas. Der zweite Satz wahrt diesen Charakter nach seiten des Schwärmerischen und Sehnsuchtsvollen. Gleich dem langsamen Satz des dritten Klavierquartetts (c-moll) ist er ein großer Liebesgesang. Allein, schon seine ganz eigene Klangfarbe — die Klarinette in ihrer schönsten Lage melodieführend, die Streicher durch Sordinen gedämpft mit sanft schwebenden und wogenden Triolenfiguren begleitend — rückt auch ihn in das verschleierte Licht einer zarten Resignation, die ihre „süße Bitternis“ schon im ersten Takt in dem g (statt gis) der begleitenden ersten Geige fein und deutlich genug ankündigt. Der Mittelteil (*Più lento*) — wir haben ihn schon oben charakterisiert — ist ein Stück zigeunerischer Pußtamusik. Hier stellt sich die Klarinette als konzertierendes Instrument über wallenden und schwankenden Tremolos der Streicher und selbst innerhalb aller scheinbar rhapsodischen und phantastischen Freiheit und Willkür auf den thematisch einheitlichen und festen Boden des ganzen Werkes: die drei ersten Noten des von der Klarinette in der Art der Alten durch artige „Läuflein“ verzierten, „diminuierten“ Themas

dieses Mittelsatzes sind die genaue Moll-Fassung vom ersten Takt des Hauptthemas. Von wunderbarer, sanft verklärter Schönheit ist der Schlußteil dieses Satzes mit seinem zarten Dialog zwischen Klarinette und erster Geige; ihm nicht zum mindesten ist es zu danken, daß man diesen Satz zum schönsten und poetischsten des ganzen Klarinettenquintetts und zu einem der herrlichsten und rührendsten langsamen Sätze zählt, die Brahms je geschrieben. Der dritte und vierte Satz gehören schon durch den lyrischen, volksliedartig einfachen Charakter ihrer Hauptthemen zusammen. Wieder ist im dritten die thematische Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Sätze dieses Werkes deutlich betont; denn abermals ist wie im zweiten Satz das Thema des auch hier ungarisch gefärbten Mittelsatzes (*Presto non assai*) in seinem ersten Takt die genaue Moll-Fassung vom ersten Takt des treuherzig-eckigen Hauptthemas. Das zart durchbrochene Filigran dieses Mittelsatzes steigert sich in den fünf Variationen über das einfach und schlicht erzählende Thema des Schlußsatzes zu jener staunenswerten Feinheit, wie sie im besonderen dem „letzten Brahms“ eigentümlich ist. Sie greift schon ins sinnige und zart-elegische Hauptthema selbst hinein: bereits in seinem Vortrag teilen sich, einander gewissermaßen das Wort vom Munde wegnehmend, erste Violine und Klarinette. Die erste Variation erteilt dem Cello solo die Führung; die andren Instrumente geben nur gewissermaßen in Randnoten ihre Meinung dazu. Die zweite schlägt einen erregten, durch die synkopierte Begleitung auch äußerlich in fiebernden Pulsen klopfenden Ton an. Die dritte löst das Thema in eilfertig dahinfließende Sechzehntel auf. Die vierte rückt das trübe h-moll in das sanfte Licht des H-dur und stellt einen zart verklärten Zwiegesang zwischen Klarinette und erster Geige hinein. Die fünfte aber — sie haben wir schon oben eingehender betrachtet — leitet in rhythmischer Wandlung des Themas ($\frac{3}{8}$ statt $\frac{2}{4}$) durch die Wiederaufnahme der zunächst noch freier abgeänderten Sechzehntelfigur aus dem Anfang des ersten Satzes als Kontrapunkt in der Klarinette sanft und unmerklich zum ruhig und breit ausgespannenen Schlußteil (*Un poco meno mosso*) zurück. Und, fühlten wir's noch nicht, hier wird nicht nur der Ring von Form und Thema, sondern auch der von Charakter und Stimmung dieses Klarinettenquintetts geschlossen: in Erweiterung der

kurzen Coda des ersten Satzes erstirbt und verlöscht auch die große Coda des Schlußsatzes schließlich tief ergreifend und ans innerste Herz rührend nach einer letzten kleinen Solokadenz der Klarinette in still resignierten Seufzern und Klagen: „es war einmal . . .“

Die beiden Streichsextette für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli beschließen die Reihe der Brahms'schen Kammermusikwerke aus den sechziger Jahren. Das erste Streichsextett in B-dur op. 18 ist in glücklichsten Stunden entstanden. Das ernste Brahms'sche Antlitz zeigt in ihm die Züge einer fast apollinischen Heiterkeit und eines starken, gesunden, bis zum Übermut lebensbejahenden Geistes. Für Brahms' Entwicklung ist es überaus wichtig. Es ist die schöne und überaus frische Frucht der Detmolder „Selbstbesinnung“. Der Romantiker Brahms der ersten großen Klaviersonaten, des Es-moll-Klavierscherzo, des H-dur-Klaviertrio, der Schumann-Variationen, der Klavierballaden besinnt sich in stiller Selbsteinkehr zur rechten Zeit, daß die ewigen Quellen der Tonkunst nicht im noch so verlockenden romantischen, im Schumann'schen, sondern im klassischen, im Beethovenschen, Haydn'schen und Mozartschen Kunstland rauschen. So spinnt er den durch die Düsseldorfer Zeit beinahe abgerissenen Hamburger klassischen Faden weiter und geht noch einmal in die strenge Schule der Wiener Klassiker. Das erste Brahms'sche Streichsextett ist in Charakter, Stil und Satz aufs engste mit dem Beethovenschen Septett verwandt. Dies wie jenes hat den Meisternamen ihrer Komponisten erst wahrhaft volkstümlich gemacht. Brahms' erstes Streichsextett im besonderen war mit den späteren Magelonen-Romanzen der erste große Erfolg bis zum Deutschen Requiem.

Der klassische Einfluß liegt in diesem Sextett auf der Hand. Formell zeigt er sich im schönen Ebenmaß einer klar und weit gespannten Architektur, die, wie zum Schluß des Expositionsteiles der Themengruppe des ersten Satzes, auf die breiten und festgegründeten Fundamente großer Orgelpunkte (hier über C) zu bauen liebt. Weiter zeigt sich's formal in der Art der Durchführung, der Beleuchtung der Themen von ganz neuen Seiten, der ganz und gar nur Brahms eigenen wunderbaren Kunst in der Vorbereitung der ebenso logisch wie überraschend eingeleiteten Reprise des Hauptsatzes; wie herrlich tritt sie nicht in diesem ersten Satz ein; wie

sieghaft strahlt und leuchtet das Hauptthema im forte und in zwei Oktaven der beiden Bratschen und des ersten Cellos! Der klassische Einschlag verrät sich weiterhin in der Kunst der einfach figurierenden Variation (zweiter Satz; Andante, ma moderato). Wir denken da an Haydn, Mozart und den jungen Beethoven; ja, noch viel weiter zurück, an Händel. Das energisch und einfach harmonisierte Thema — es ist Beethovenschen Geistes voll — wird in der ersten Variation in flüssige Sechzehntel aufgelöst; diese Bewegung steigert sich in der zweiten zu lustigen Sechzehnteltriolen; in der dritten zu drohend rollenden und mit zackigen Blitzen in den übrigen Instrumenten wetterleuchtenden Zweiunddreißigsteln der beiden Celli. Bis hierhin geht die Variierung des Themas nur mit den Mitteln rein rhythmischer, „auflösender“ Figuration vor sich. Nun erst beginnt die melodische. Die vierte Variation beleuchtet das Thema in erster Violine und Bratsche zu geschmeidig dahinfließenden Mittelstimmen zum erstenmal von der freundlichen Durseite. Die fünfte spielt und tändelt mit ihm in der ersten Bratsche über ländlichen Musettenquintbaß der zweiten Bratsche zu galanten kleinen Verbeugungen der beiden Geigen, während die beiden Bässe erst im zweiten Teile ganz zart pizzicato in das reizende Rokokostimmungsbildchen hineintrippeln. Die sechste und letzte Variation bringt das d-moll-Thema wieder wortgetreu, doch diesmal elegisch und piano, im ersten Cello, von zarten und neckischen Pizzicato-Imitationen der beiden Geigen und von ernst zur Würde mahnenden Zwischenreden der beiden Bratschen begleitet und in der Coda mit einem traulich und heimlich in Terzen geführten, dunkelgefärbten Zwiegespräch zwischen den Geigen und Bratschen beschlossen. Klassischen Einfluß zeigt endlich die Wahl der alten Rondoform für den Haydn'sch behaglichen und frohgemuten, in der abschließenden Coda aber zu hellem Jubel gesteigerten Schlußsatz (*Poco Allegretto e grazioso*). Stilistisch und satztechnisch erinnert in diesem ersten Sextett die häufige Verdoppelung der melodieführenden oder bloß begleitenden Stimmen in der tieferen Oktave an Haydn's beliebte und volkstümliche Art. Im Charakter aber verrät sich die Schule der Wiener Klassiker in der schönen Wärme der Empfindung, in der quellenden Frische und dem Reichtum an herrlicher melodischer Erfindung — gleich der erste Satz tut

es nicht unter drei Themen. Und hier tritt in der beglückten Erinnerung zu Beethovens Septett noch ein andres, klassisch-romantisches Kammermusikwerk: Schuberts Forellenquintett. So ist auch die weiche Klangsinnlichkeit der beiden Brahmsschen Streichsextette eigentlich ganz Schubertisch. Im ersten wie im letzten Satz liebt es daher Brahms, gleich in den Hauptthemen das schwärmerische und edle Gesangsinstrument des Cello als Träger der Melodie herauszustellen und die Themen erst, nachdem das Cello das Seinige zu Ende gesagt hat, durch die erste Violine nachsingen und steigern zu lassen. Das war Joachims guter Rat, der sich herrlich bewährte. Und wenn uns gleich im ersten Satz das so genial wie überraschend in A-dur einsetzende Übergangsthema und das aus voller Brust singende zweite Thema (F-dur) in behaglichste Wiener Ländlerseligkeit wiegen, so spüren wir: auch das ist Schubert: Ungleich stärker wie Schubert, wie Haydn und Mozart, hat aber doch Beethoven auf Brahms' erstes Streichsextett eingewirkt. Mit Händen zu greifen tritt dieser Beethovensche Einfluß im F-dur-Scherzo (Allegro molto) zutage. Sein ländlich-derber Humor ist, bis in die Thematik und Tonart hinein, ganz der in den entsprechenden Sätzen von Beethovens sechster (Pastoral-) oder vielleicht auch siebenter (A-dur-)Symphonie! Charakter und Technik sind dort wie hier dieselben: lustige Engführungen im Seitensatz, im Trio und in der aus ihm gewonnenen Coda womöglich noch bis zum „Hanebüchenen“ und für den reservierten und aristokratischen Brahms ganz erstaunlich Populären gesteigerter Humor. Doch trotz aller äußeren Derbheit manch' artig hineingeheimnißte Feinheit; wer z. B. würde im Baß von Trio und Coda den leicht variierten Anfang des Hauptthemas suchen? Beethovenisch ist weiterhin die alles Thematische in ein lockeres, aber fest und feingefügtes Gespinnst auflösende Klein- und Feinkunst der Variation; Beethovenisch, doch auch Haydn'sch zugleich die organische und zwanglose Vereinigung der beiden sinnigen, anmutigen und im Mozartschen Sinn kantablen Allegro-Hauptthemen mit den einzelnen, bald liebenswürdigen, bald (g-moll-Teil) kräftig und energisch rhythmisierten Zwischensätzen in dem zu behaglicher Breite gedehnten Rondo-Finale. Ja, hier ist die Kunst der Übergänge, der Rückleitungen, ist die Idee, die in eine jubelnde Stretta ausmündende Coda (*animato, poco a poco più*)

thematisch aus dem „energischen“ g-moll-Zwischensatz zu gewinnen, derart klassisch und wienerisch, daß man von diesem köstlichen Satz gesammelter Lebensfreude sagen könnte: wär' er nicht von Brahms, er müßte von Haydn oder Beethoven sein!

Gegenüber dem zweiten Streichsextett ist das erste ein beinahe homophon angelegtes Werk; eine Ursache mehr für die verhältnismäßig rasch errungene Krone seiner Volkstümlichkeit. Schon die melodisch eingänglichen, harmonisch und rhythmisch sehr einfach gehaltenen Themen arbeiten auf eine möglichst breite „Allgemeinwirkung“ im edelsten Sinne hin; und wenn, wie wir sahen, die Hauptthemen der beiden Ecksätze je zweimal — erst vom Cello, dann von der ersten Geige — gebracht werden, oder wenn das der ersten Bratsche anvertraute Thema des Variationensatzes jedesmal in beiden Teilen vom Chor der übrigen Instrumente unter Führung der ersten Violine wiederholt wird, so trägt das alles dazu bei, die leichte Faßlichkeit dieser Hauptgedanken auch noch durch die prägnante und eindringliche Form ihrer Aufstellung zu erhöhen. Sogar die bei Brahms sonst oft so intrikate Durchführung des ersten Satzes wahrt diese möglichst vereinfachte Linie des ganzen, im schönsten Sinne jünglingshaft frischen, melodisch schwellenden und quellenden Werkes: sie ist im Gegensatz zur ungemein breit ausgespannenen dreiteiligen Themengruppe verhältnismäßig knapp gefaßt und einfach behandelt.

Das erste Streichsextett ist das einfachere und volkstümlichere, das kräftigere, eingänglichere und beliebtere. So seelisch „unzusammengesetzt“ wie das erste, ist das zweite in G-dur op. 36 „zusammengesetzte“ nicht. Es ist entschieden das feinere, kunstreichere und persönlichere. Zugleich ist es ein eminent naturbeseeltes Werk. In seinem tiefen, romantisch-ideyllischen Naturgefühl bildet es bereits eine deutliche Vorahnung der zweiten (D-dur-) Symphonie. Sie gibt sich in Charakter und Satz an einer Stelle offen zu erkennen: da, wo die beiden Violinen nach dem ersten Vortrag des Hauptthemas wechselseitig die Achtelbewegung der ersten Bratsche mit d cis aufnehmen und zum zweiten Vortrag dieses Themas durch das Cello hinüberleiten. In diesem durchaus romantischen Streichsextett ist für Klassisches, für Haydnsches, Mozartsches oder Beethovensches natürlich nicht entfernt, wie in dem

ersten, Raum. Sein Klassisches, Beethovensches liegt eigentlich einzig in der, wunderbar schön in zartester Abschiedsstimmung in E-dur ausklingenden, letzten Variation des von edler Resignation und stiller Trauer erfüllten langsamen Satzes (Poco Adagio, e-moll). In diese fünfte Variation hat Brahms alle Wärme, alle Gefühlstiefe, allen Klangzauber zusammengedrängt, die das spröde und wenig geschlossene, im wesentlichen auf zwei Quartschritten gegründete und von chromatisch herabweinenden Achteln der zweiten Violine begleitete Thema, die fahle Herbsttonart e-moll und die strenge Gebundenheit der vorangehenden Variationen zum guten Teil zurückhielten.

Das Brahms'sche tritt dagegen ganz überwiegend in den drei übrigen Sätzen heraus. Im ersten Satz als sanfte, elegische Schwärmerie, im zweiten, dem Scherzo in g-moll, als eine, alle späteren Brahms'schen Intermezzos vorbildende verschleierte und gedämpfte, absichtlich wie müde und verdrossen im engen Kreise sich drehende und halb eintönige, halb eigenwillige und eigensinnige Tanzidylle von leicht slawischer Färbung, in deren trübe Grämlichkeit sogar der forsche und frische Walzer des G-dur-Trio (Presto giocoso) vergebens ein lustigeres Leben zu bringen sucht. Allerhand kleine feine Züge verstärken noch musikalisch diesen Charakter: die Betonung der leichten Zählzeit, des zweiten Viertels im Hauptthema durch einen kläglichen „Praller“, die wie graue Nebel mürrisch dahinschleichenden Triolen im d-moll-Seitensatz, das Hamburgisch behäbige und gehaltene Zeitmaß (Allegro non troppo). Man vergleiche einmal dieses Scherzo des zweiten Streichsextetts mit dem des ersten: welch ein Unterschied und welch eine Nachdunkelung des Scherzobegriffs, den einzig das Trio in beiden Scherzos als Träger der bäuerlichen Lustigkeit wahr! Das Brahms'sche des letzten Satzes (Poco Allegro) liegt in dem breiten und weichen Gesang, den erste Violine und erstes Cello in satter, tiefer Klangfarbe im leicht dahinschwebenden $\frac{9}{8}$ -Takt anstimmen.

Ganz für sich und dem letzten in seinem freundlichen Charakter ebenso entsprechend, wie im trüben der zweite dem dritten, steht der erste Satz (Allegro non troppo). Die weich verschleierte „schwüle“ Klang Sinnlichkeit seines in zarten und vielfach gebrochenen, aber üppigen Farben erstrahlenden Satzes, der lange Atem

und die breite, immer wieder wie selig und wonnetrunken mit der neapolitanischen Sext hinauflangende Entwicklung seines Hauptthemas, die deutsche quellenmurmelnde und blütenduftende Waldesromantik, die aus allen Ecken dieses wundervollen Satzes singt und klingt, rückt ihn in die unmittelbare Nähe des ersten großen vokalen Beitrags des liebenden jüngeren Brahms: der Magelonen-Romanzen. Heute wissen wir, was der junge Meister — auch in den Noten a g a (t) h e in der zweiten Themengruppe des ersten Satzes — in dieses Sextett hineingeheimnißt hat: das innige Lebewohl an seine erste und letzte ernste Liebe, das anmutige Professorentöchterlein Agathe von Siebold in Göttingen. Dieser erste Satz des zweiten Streichsextetts gehört zum Wunderbarsten, was Brahms für Kammermusik geschrieben. Schon das Hauptthema: wie zart verschleiert (*p mezza voce*), wie in romantischen Regenbogenfarben zwischen Dur und Moll schillernd ist sein Vortrag, wie zögernd und nachdenksam, in kleinen taktweisen Imitationen seine Entwicklung, wie weltentrückt und mystisch-visionär sein stiller Schlußanhang im *pp* und in ruhigen Vierteln! Wie scharf kontrastiert mit diesem, in breiten lyrischen Bogen gespannten Hauptthema in ihrem eckigen Rhythmus und ihren herben Engführungen die Übergangsgruppe! Einzig das zweite Thema mit seinem breiten und warmen Gesang des Cello, den die erste Geige dann in der Oktave mit aufnimmt, stellt noch einmal die Brücke zum ersten Sextett her. Das ist wieder ganz der Beethovensche Ton, wie ihn gleich die beiden Hauptthemen des ersten Satzes der jüngeren Schwester anschlagen! Zum Herrlichsten in diesem Satze aber gehören — wie in allen Brahms'schen Ecksätzen seiner Instrumentalwerke in großer Sonatenform — die zögernd und unendlich fein vorbereiteten Rückleitungen zur Wiederholung des Hauptsatzes vor und nach der Durchführung. Wie Brahms mit dem Quintschritt zu Beginn des Hauptthemas in Engführungen die Rückleitung bewerkstelligt, leitet er uns hier sanft und überraschend durch einen chromatisch sich in der ersten Geige hinabsenkenden Engpaß in leichter Molltrübung zum heimlich in der Bratsche murmelnden Waldesquell zurück. Das sind außerordentliche Feinheiten, die wir gewohnt sind, eigentlich sonst erst bei dem späteren und letzten Brahms zu suchen.

DIE SERENADEN

Die beiden Orchester-Serenaden in D-dur op. 11 (die Bonner) und in A-dur op. 16 bilden die mit romantischen Blumengirlanden umwundene Eingangspforte zur zweiten, in Detmold einsetzenden Schaffensperiode des Meisters. Aus ihnen spricht der jüngere, sechs- und zwanzigjährige Brahms der Magelonen-Romanzen.

Betrachten wir beide Serenaden im Rahmen von Brahms' Gesamtschaften, so müssen wir sie als recht eigentliche Übungs- und Studienwerke im Orchestersatz bezeichnen. Der erste Kampf um die Symphonie war verloren worden und hatte resigniert mit dem d-moll-Klavierkonzert geendet. Nun begann er mit seiner strengen und klugen Selbstkritik zunächst das vor Beethoven Liegende, das inhaltlich und technisch Einfachere zu meistern: seine Detmolder Zeit (1857—60) wird für ihn auf symphonisch-instrumentalem Gebiet zu einer stillen, strengen Lehrzeit im Studium Haydns und Mozarts. Brahms steckt sein symphonisches Ziel zunächst zurück und schreibt zwei Serenaden. Und wie immer bei dem denkbar scharf selbstkritischen Meister und treuesten, gewissenhaftesten künstlerischen Arbeiter Brahms, sucht die zweite Serenade durch gediegenste Fein- und Kleinarbeit das zu vollenden, was ihm etwa an der ersten noch nicht vollkommen gelungen erschien.

Wie stellt sich zunächst Brahms zur Serenade? Mit dem Tode der edlen „dienenden Kunst“ ist auch die ganze Serenaden-, Cassationen-, Nocturnen- und Divertimento-Literatur, sind die vielen reizenden „Nachtmusiken“ und „Gartenmusiken“ des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Markt und Gassen verschwunden oder ganz vereinzelt in die modernen Konzertsäle gewandert. Für so lokal-wienerisch getönte Beiträge wie Robert Fuchs' trauliche Serenaden für Streichorchester, hat man selbst in Wien leider schon die Fühlung verloren. Volkmanns, Brahms' und Draesekes Serenaden sind so ziemlich die einzigen, bereits recht seltenen Gäste einer Literaturgattung, die ursprünglich den wertvollen Begriff guter Gelegenheitsmusik am heitersten betonte. Denn wie trüb und ernst die in unsrer Zeit übermäßig schwerer Kunst dringend neuen Schaffens, neuer Pflege bedürftige Serenade heute geworden ist, zeigt von Brahms' beiden, weit über ein halbes Jahrhundert alten Serenaden

namentlich die zweite in A-dur am klarsten. Nicht nur, weil sie durch Ausschluß der Geigen die mit der Zeit freilich reichlich ermüdende, abendlich dunkle, melancholische und heimliche Grund- und Klangfarbe der Bratschen bevorzugt, sondern vor allem am stärksten durch den Charakter ihrer fünf Sätze selbst. Kein süddeutscher, sondern ein norddeutscher Spitzweg bringt da seiner geliebten Dame ein Ständchen. Selbst das originelle Scherzo — der beste Satz dieser Serenade — und das in seiner pausendurchsetzten und fein durchbrochenen Rhythmik und Metrik bereits echt Brahms'sche Menuett bleiben gedämpften Humors voll; das fein und kompliziert gezeichnete Adagio mit seinem ostinaten Chaconne-Baß schlägt geradezu ins Schmerzliche um; der erste Satz gibt eigentlich nur in seinem, in weiche Terzen gefaßten Seitenthema einer zart verhaltenen stillen Heiterkeit der Seele ein wenig Raum, und erst das frische und leichte Rondo-Finale mit den kecken Triolen seines Nachsatzes in der Oboe lenkt endlich in den echten alten Serenadenton der Klassiker ein. Erst dieser Satz entscheidet überall das mit viel behaglicher Freude laut geäußerte Erstaunen, daß der ernste Hamburger Johannes gelegentlich auch einmal wirklich im Beethovenschen Sinne beinahe leichtsinnig „aufgeknöpft“ sein konnte. Selbst in einer Serenade. Aber er kann sich entschuldigen und sagen: Was wollt Ihr denn? Mein Nachthimmel ist nicht der reine und weiche Wienerische oder Münchenerische, sondern der schwere und wolkige Hamburgische, und meine Dame, der ich diese Serenade bringe, ist nicht eine feurige Wienerin Josephine, sondern eine bedächtige und häuslich veranlagte Hamburgerin Dorothea.

Das Schluß-Rondo dieser zweiten Serenade zeigt aber in seiner scharfen, unvermittelten Gegensätzlichkeit, daß sich der junge Brahms seines einseitig schweren und melancholischen Gefühlslebens und der Notwendigkeit eines erfrischenden und heiteren Gegengewichtes für seine ursprüngliche Natur gar wohl bewußt ist.

Von diesem Standpunkt einer gleichmäßigen Verteilung von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, einer möglichsten Zurückdrängung schwerer und dunkler Gefühlsregungen in der lockeren Form der heiteren Serenade ist die erste in D-dur entschieden die weitaus gelungenere und im klassischen Sinne stilvollere. Nicht in der Besetzung — sie zieht dem serenadenmäßigen kleinen Kammer-

orchester der zweiten Serenade das „große“, freilich nur mit vier Holzbläsern und doppelten Hörnern unter Ausschluß der Posaunen und Wiedereinsetzung der Violinen vor —, sondern im Charakter. An Vollendung im Formalen und Satztechnischen, an Feinheit und Intimität im Detail wie in jedem Doppelpaar Brahms'scher Werke von der zweiten Serenade übertroffen, zeigt sie auch in der ungleich frischeren thematischen Erfindung, in dem liebenswürdig-schwärmerischen Pastoralton stillen Glückes und jugendlicher Fröhlichkeit, in der breiten, fast allzu breiten Anlage ihrer Ecksätze wirklich Wienerischen, klassischen Charakter. Gleich das Brahms' Lieblingsinstrument im Orchester, dem Horn zugeteilte naiv-fröhliche Hauptthema des ersten Satzes mit seinen kurzen Viertelschritten und seiner dudelsackartig primitiven und fast ruckartig wechselnden harmonischen Grundlage ist ein Gruß an „Vater Haydn“, und gar das ebenso originelle wie einfache G-dur-Menuett mit seinem, von den beiden Klarinetten geblasenen Thema über einem tölpisch-bäurischen Murkybaß ist echtestes Ancien régime. Die trüben und schweren Empfindungen stecken in dieser Serenade in zwei Mittelsätzen, dem auch in der dämonischen Tonart (d-moll) den gleichen Satz des zweiten Klavierkonzerts thematisch vorausahnenden Scherzo und dem schon im Hauptthema melancholisch sinnenden und zögernd stockenden, und dann im weiteren Verlauf vielleicht allzu breit ausgeführten und allzu wenig zusammengehaltenen B-dur-Adagio, das den allgemeinen Pastoralton dieser Serenade zur zarten Naturmusik von Waldesstille und Bachesrauschen verdichtet.

Wir kommen zum Schluß: Brahms' Serenaden sind im ganzen menschlich interessanter und charakteristischer als künstlerisch. Klassischer, Wienerischer und musikalisch frischer gibt sich die erste, Brahmsischer, norddeutscher und persönlicher eben grade in ihren dunklen Klangfarben, ihren gedämpften, verhaltenen und in Abenddämmer und schwerem Nachthimmel verzogenen Gefühlen, Stimmungen und Empfindungen die zweite. Beide sind seltene Gäste in unseren Konzertsälen; der seltenste ist die zweite. In der Besetzung — kleines Orchester — wie in der Konzentration des freilich immer noch in der Durchführung beträchtlich ausgehnten ersten Satzes wird man den alten echten klassischen Serenadentypus in der zweiten, in Thematik, Erfindung und Charakter

in der ersten Serenade am reinsten gewahrt sehen. Die naivere, frischere, kurzweiligere, unterhaltendere ist die erste, die kunstverständigere, abgeklärtere, in Form und Satz gereifere ist die zweite. Wirkten nicht die bewußt und fein für fünf Sätze gewählten heimlichen Nachtfarben ihrer Bratschen auf die Dauer allzu ermüdend und einfarbig, wir müßten ihr, die zudem die Holzbläser so entzückend zu behandeln und mit ihnen zu plaudern weiß, den Preis von beiden trotz ihrer, der der ersten unterlegenen äußeren Wirkung zuerkennen. Die erste Serenade steht am Eingang der zweiten Brahms'schen Schaffensperiode und zeigt in den formellen Schwächen der allzu breiten Anlage und Durchführung ihrer Ecksätze, dem bunten, aber reizenden Mosaik ihrer vielen Neben- und Zwischensätzchen, kurz, in dem Überwiegen der schöpferischen Phantasie über den ordnenden Kunstverstand noch deutlich den Zusammenhang mit der ersten, jugendlichen Schaffensperiode. Die zweite Serenade, noch viel reiner Brahms'sch und Detmold'sch auch in der Verwendung altertümelnder Elemente in Stil, Melodik, Rhythmik und Metrik, bereitet die dritte Meisterperiode am klarsten in der Reife und Konzentration ihrer Form ganz unmittelbar vor. Der Weg von den Klaviervariationen op. 9 und den Klavierballaden op. 10 zur ersten Serenade ist äußerlich nicht allzu lang — sechs und vier Jahre —, doch innerlich sehr bedeutend; derjenige von der zweiten Serenade zu den großen Kammermusikwerken der dritten Periode äußerlich und innerlich ganz unvergleichlich viel kürzer. Daß es aber volle zwanzig Jahre von der zweiten Orchesterserenade bis zum nächsten Orchesterwerk, den Variationen über ein Thema von Haydn op. 56, dauert, beweist wie nichts anderes, wie sehr Brahms seine beiden Serenaden als bloße Übergangs-, Übungs- und Studienwerke, als erste Anläufe in der Beherrschung des Orchesterstils und -satzes im klassischen Stil, die in der Breite und Mitteilsamkeit ihrer Sätze eigentlich eher der Sinfonietta als der Serenade zuneigen, angesehen haben wollte.

DIE OUVERTÜREN

Auch die Brahms'sche Ouvertüre ist gleich den Orchesterserenaden, Klavierkonzerten, Streichquintetten, Streichsextetten ein Zwi-

lingspaar. Mit einem lachenden und einem weinenden Gesicht: der Akademischen Festouvertüre op. 56 und der Tragischen Ouvertüre op. 57. Beide fallen in die Zeit zwischen der zweiten und dritten Symphonie und wurden gleichzeitig im Jahre 1881 veröffentlicht. Aus Brahms' Lebensgeschichte erfuhren wir, daß die Akademische Festouvertüre den musikalischen Dank an die Universität Breslau für die Verleihung ihrer philosophischen Ehrendoktorwürde darstellt. Wir wissen durch Heuberger, daß er zwei akademische Festouvertüren geschrieben, die zweite also jedenfalls vernichtet hat. Brahms' musikalische Doktordissertation ist eins seiner volkstümlichsten größeren Instrumentalwerke geworden und durch freie Verwertung bekannter Studentenlieder auch denen zugänglich, denen Brahms' Kunst und Orchesterwerke im übrigen ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Die strenge Zunftkritik hat sie ob dieses frevlen Unterfangens, einmal fröhlich und humorvoll auch in der schweren akademischen Toga zu sein, vielfach arg und mit Unrecht unterschätzt. Denn wie überall, kommt es auch in ihr nicht auf das Was, sondern das Wie, auf die Art und Form der Verwertung jener Studentenlieder an. Und da zeigt sich bei näherer Untersuchung bald, daß Brahms auch als fröhlicher Dr. phil. hon. c. und herzlicher Freund allen echten studentischen Frohsinns er selbst und sich selber treu bleibt: Die Akademische Festouvertüre ist weit mehr ein halb wehmütig, halb feierlich gestimmter Rückblick des reifen Mannes auf die verklungene eigene Jugend und frohe Burschenherrlichkeit, als ein übermütiges, ausgelassenes Stück fröhlichen Studentenlebens aus der Gegenwart. Das verrät schon die bedeutende Betonung ihrer sinnenden und, wie das ganze erste Drittel, sich zum Humor gewissermaßen erst energisch sammelnden Partien. In dieser Mischung von Vergangenheit und Gegenwart, Ernst und Fröhlichkeit, Wehmut und Übermut liegt die eigentümliche Schönheit und der ganz eigene menschliche und dichterische Reiz dieser Ouvertüre... Es nützt uns eigentlich wenig, wenn wir wissen, welche deutschen Studentenlieder frei benutzt sind: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ („Ich hab' mich ergeben“), der „Landesvater“ („Hört, ich sing' das Lied der Lieder“), das Fuchslid „Was kommt dort von der Höh“ und das „Gaudeamus“. Ihre kunstmäßige Stilisierung durch die Klangfarbe ist bei aller Treue und Einfachheit

ihres Satzes so fein, daß es uns kaum zu Bewußtsein kommt, daß schon in ihrer Auswahl der feierlich-ritterliche Stolz („Landesvater“), die feierlich gesammelte hymnische Freude („Gaudeamus“), die ernste Hingabe an das Vaterland („Ich hab' mich ergeben“) dem drolligen Humor der herabziehenden jungen Fuchslein durchaus die Wage hält, wenn nicht bevorzugt erscheint. Die Ouvertüre beginnt c-moll geheimnisvoll gedämpft pianissimo in tiefer Lage der Streicher und Fagotte und endigt wie Webers „Jubel-Ouvertüre“ in Glanz und Feuer rauschender Zweiunddreißigstel-Skalengirlanden der Streicher und mit der mächtigen Schallkraft des ganz unbrahmssisch großen, sogar Kontrafagott, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, drei Pauken, große Trommel, Becken und Triangel heranziehenden Orchesters.

So volkstümlich wie die Akademische Festouvertüre, so unvolkstümlich blieb bis heute die Tragische Ouvertüre. Hans von Bülow sprach, ehe aus dem Saulus ein Paulus der Brahms'schen Kunst wurde, von „dem in seiner tantalischen Prätension tragischen Ringen eines Brahms“. Das Ringen möge man bei Beurteilung des Tragischen bei Brahms besonders betonen. Denn ein Tragiker im Hebbelschen Sinne war Brahms nicht. So Großes die Tragische Ouvertüre will, so energisch sie die starre, steinerne Dämonik der Edward-Ballade für Klavier aus op. 10 wieder aufgreift, zu Brahms' starken oder frischen Werken gehört sie nicht. Die am echtesten und am meisten tragischen Brahms'schen Werke sind vielmehr die, denen die besondere tragische oder titanische Etikette fehlt. Der bewußte Tragiker Brahms überzeugt nicht. Wie wir bei Ovid die ganze Lapithen- und Zentaurenschlacht für Echo und Narziß hingeben, so bei Brahms die ganze Tragische Ouvertüre für den ersten Satz des ersten Klavierkonzerts (d-moll), von jeder einzelnen der vier Symphonien gar nicht erst zu reden.

Ist sie nicht eigentlich echt, das ist: unbewußt tragisch, so ist sie doch im tragischen Sinne herb und hart. So herb und hart, wie kein andres Brahms'sches Instrumentalwerk, und darin sogar noch weit über jene großen Charakter-Ouvertüren hinausgehend, die recht eigentlich tragische genannt werden müssen: die zur Agrippina (Händel), zum Coriolan (Beethoven), zur Medea (Cherubini), zum Manfred (Schumann) und Richard III. (Volkman). Den kühlen

klassischen Marmor von Brahms' durchzieht keine blühende Ader freundlicherer oder weicherer Regungen. Auch das zweite Thema in F bleibt streng und bleich stilisiert und in einem etwas starren Sehnsuchtston gebunden. Das Moll herrscht durchaus vor, und die wenigen Dur-Themen und Episoden sind in Brahms' Art meist sofort harmonisch mit Moll gemischt, geben sich außerdem auch mehr rein rhythmisch als melodisch, mehr gewaltsam auf Kraft und Stärke pochend, als sich ihrer zuversichtlich und hemmungslos bewußt. Nicht in ihnen, im Kampf und Sturm, liegt das eigentlich Tragische, das vorübergehend Packende und Eigene dieser Ouvertüre, sondern in der erdrückenden Einsamkeit schreckhafter und dämonischer Stillen und „toter Stellen“. So unmittelbar bei Beginn der Durchführung, wo das Hauptthema Ton für Ton im *pianissimo* unter langgehaltenen, fahlen Bläserharmonien herabschleicht, und wir in seiner von den Bläsern den Streichern nachgeseufzten Schlußkadenz *a e* des blutigen Edwards Gespenst auf schottischer Hochlandheide im Nebel glauben einhergeistern zu sehen; so beim *Tempo primo* am Schlusse der Durchführung, da es nach Verklingen des aus dem Hauptthema gewonnenen Trauermarsches still und leer wird; so endlich am Schlusse des ganzen Werkes, da der Vorhang unter dem Rhythmus des Trauermarsches über düstrem Trauerpomp rasch niederfällt.

DIE KONZERTE

Brahms begann seine Laufbahn als Komponist von Instrumentalkonzerten mit Orchester mit einem großen Fiasko. Wir lasen in seiner Lebensgeschichte, daß sein erstes Klavierkonzert in *d*-moll op. 15 im Leipziger Gewandhause 1859 in seinem eignen Vortrag mit Pauken und Trompeten durchfiel. Der Mißerfolg hat ihn aber nicht von der weiteren Bebauung dieses Kompositionsgebietes abgeschreckt. Er schrieb vielmehr noch ein zweites Klavierkonzert in *B*-dur op. 83, ein Violinkonzert in *D*-dur op. 77 und ein Doppelkonzert für Violine und Cello mit Orchester op. 102.

Man pflegt Brahms' Instrumentalkonzerte Symphonien mit obligatem Soloinstrument zu nennen und ihnen den akademischen Grad

echter Solokonzerte mit Orchester abzustreiten. Wozu man zunächst als äußeren Beweis anführt, daß das erste Klavierkonzert so gut wie sicher ursprünglich als Symphonie geplant war. Den entscheidenden Beweis gibt Brahms selbst. Er schreibt 1855 an Schumann: „Übrigens habe ich mich vergangenen Sommer (1854) an einer Symphonie versucht, den ersten Satz sogar instrumentiert und den zweiten und dritten komponiert (In d-moll — $\frac{6}{4}$ — langsam)“. Der erste Satz hat eine besondere, traurige Geschichte. Es steht heute dank einer Mitteilung Joachims an Kalbeck fest, daß diese erschütternde musikalische Darstellung eines gewaltigen Seelenleidens und Seelenkampfes unter dem unmittelbaren Eindruck von Schumanns tragischem Selbstmordversuch entworfen wurde, und daß das Motto, das ursprünglich über dem langsamen Satz stand: „Benedictus qui venit in nomine domini“ („Gesegnet der da kommt im Namen des Herrn“) dahin gedeutet werden darf: „Gesegnet, der im Namen des teuren Herrn — Schumanns — zu der verlassenen Domina — Clara Schumann — und den ihres Vaters beraubten Kindern zurückkehrt“. Mit dem Klavierquintett, dem dritten Klavierquartett u. a. gehört dieses erste Klavierkonzert zu den großen Brahms'schen Werken, mit denen ihr Komponist lange Jahre gerungen und gekämpft hat. Diesmal ist Joachim gar nicht, am wenigsten mit dem Rondo, zufrieden zu stellen. Von den oben durch Brahms erwähnten drei Sätzen hat er die beiden ersten in das Konzert hinübergewonnen. Albert Dietrich berichtet 1862, daß er früher den Anfang des d-moll-Klavierkonzerts als Sonate für zwei Klaviere gesehen habe, und daß ein „langsames Scherzo“ daraus später für den zweiten Satz im Deutschen Requiem (Langsam, mäßig $\frac{3}{4}$, „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“) benutzt worden sei. Das sind drei Sätze. Am vierten ist vermutlich die Symphonie gescheitert. Brahms' schon in jungen Jahren scharf entwickelte Selbstkritik wird ihm gesagt haben, daß es zur Symphonie noch nicht reichte, und so wurde aus der Symphonie ein Klavierkonzert mit Orchester.

Der äußere Titel Symphonie tut nichts zur Sache. Wichtiger sind die inneren Belege des stilistischen neuen, reformatorischen Brahms'schen Konzertstils. Dreierlei namentlich ist hier entscheidend. Zuerst die Unterdrückung jeder Zurschaustellung der tech-

nischen Virtuosität des Solisten als Selbstzweck. Dann das ebenbürtige Verhältnis zwischen Solist und Orchester, Solo und Tutti. Endlich die Annäherung des Konzerts an die Symphonie in geistiger Beziehung.

Die technische Virtuosität als Selbstzweck ist in Brahms' Konzerten völlig unterdrückt. Alles, bis in Figurationen, Passagen, Doppelgriffe und Skalen hinein, wächst thematisch und motivisch organisch aus dem Ganzen heraus. Der Brahms'sche Konzert-Klaviersatz ist dabei der Brahms'sche Klaviersatz in höchster Potenz; weitaus am mannigfaltigsten im ersten, ganz unvergleichlich viel Brahms'scher, also auch unbedingt viel einseitiger und stereotyper auf wenige technische Grundformeln zurückgeführt im zweiten Klavierkonzert. Das ebenbürtige Verhältnis zwischen Solisten und Orchester nach dem Muster alter (Corelli, Händel) und neuer (Liszt) Reformkonzerte läßt den Solisten organisch förmlich in das Orchester als sein gleichberechtigtes Mitglied hineinwachsen. Der innige und rasche gegenseitige Gedankenaustausch ist vollkommen; es herrscht kein Gegen- oder Nebeneinander, sondern ein harmonisches Mit- und Ineinander; das Orchester begleitet nicht nur mehr oder weniger den Solisten, sondern Solist und Orchester „konzertieren“ einträchtiglich und in fest und fein verkittetem seelischem und musikalischem Zusammenhang miteinander. Die bewußte Annäherung des Brahms'schen Instrumentalkonzerts an die Symphonie belegt aber viel weniger die symphonische Viersätzigkeit des zweiten Klavierkonzerts, als die außerordentlich gesteigerten Anforderungen an den geistigen Inhalt. In geistiger Beziehung kehren Brahms' Instrumentalkonzerte zum alten Konzert des 18. Jahrhunderts, das die damalige Symphonie an Ernst des Gehalts und strenger Gediegenheit der Arbeit weit übertrugte, wieder zurück.

Kein Wunder, wenn das an die gefällige und gemütliche, brillante Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik der damaligen flachen modischen Klavierkonzerte gewohnte Leipziger Gewandhauspublikum einem derart erschreckend dämonisch und leidenschaftlich einsetzenden Klavierkonzert wie dem ersten Brahms'schen in d-moll trotz Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn und Liszt vollkommen ratlos, ja, feindselig gegenüberstehen mußte. Denn dieses Konzert kommt unmittelbar von Beethovens neunter Symphonie

(d-moll) — und zwar vor allem von den titanischen Kämpfen, Empörungen und Leidenschaften ihres ersten Satzes — und von Bachs d-moll-Klavierkonzert. Wie diese beiden Werke, steht es in der alten dämonischen Tonart d-moll. Die enge innere Verwandtschaft mit Beethovens neunter Symphonie ist auch äußerlich verbürgt: Brahms hatte sie als Einundzwanzigjähriger 1854 in Köln unter Ferdinand Hiller zum ersten Male gehört, und der Eindruck war natürlich ein elementarer und innerlich umwälzender gewesen. Der seelisch und musikalisch bestimmende Einfluß des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie tritt in dem ebenfalls dämonischen und hochpathetischen ersten Satz von Brahms' d-moll-Klavierkonzert am deutlichsten und bis einzelne Themen und Motive hinein zutage; hier wird man besonders gleich auf das elementar losbrechende Hauptthema und das erste Seitenthema (d-moll) verweisen. In diesem unvergleichlich größten und bedeutendsten Satz des Konzerts entbrennt Ovids Zentauren- und Lapidenschlacht, von der wir bei der Tragischen Ouvertüre sprachen, aufs neue. Noch niemals vorher, selbst bei Beethoven nicht, hat ein Instrumentalkonzert einen derart wild empörten, leidenschaftlichen, ja, schreckhaft dämonischen Ton angeschlagen, wie dieser erste Satz. Ganz neu und originell wie seine Anlage — er entwickelt fünf große Themengruppen und rückt das wirklich lyrische Thema in F-dur ganz weit an den Schluß der zweiten Hälfte der Themengruppe — ist vor allem das von allen Leidenschaften aufgewühlte Hauptthema: heftig in die Welt geschleuderte, wütende Deklamationen der Violinen und Celli über unerbittlich starr durchgehaltenem D der Kontrabässe und trillernden Pauken. Jeder Gedanke an das Klavier schweigt vor diesem elementaren Ausbruch entsetzlichster Verzweiflung und offener Empörung. Das Klavier aber bleibt dafür der Träger der nicht allzu reichen ernst sinnenden, der freundlichen, lyrisch schwärmenden und innig bittenden Elemente dieses Satzes, die sich in der Hauptsache um das herrliche zweite Thema in F-dur herum kristallisieren. Dieser grandiosen Gigantenschlacht gegenüber muß eigentlich jeder folgende, noch so groß gedachte Satz abfallen. Am meiste: ist das wohl beim Final-Rondo der Fall, einem rhythmisch fest und froh ausschreitenden, männlichen und herb-charaktervollen, im Grunde aber immer noch streitbaren Satze. Am wenigsten im

Adagio, einem der wunderbarsten hymnischen, kirchlich und fromm gestimmten langsamen Sätze, die Brahms je geschrieben: hier steht zum ersten Male der Meister des Deutschen Requiems vor uns. Der erste Satz gibt bei aller Großartigkeit der Anlage und Durchführung doch nur Beethovensches großes Pathos in Brahms' Nachbildung, die letzten Endes wohl vielleicht mehr auf Studien und Erfahrungen, wie auf tiefgreifenden eigenen inneren Erlebnissen gegründet ist; im zweiten und auch im dritten Satz gibt Brahms sich selbst. Im zweiten Satz steckt der weiche, im dritten der sinnige, reserviert fröhliche Brahms. Themen wie das weihevollere, von sanften Terzangängen der Fagotte begleitete Hauptthema der Streicher im Adagio — wir werden solche selige Friedensthemen später noch in der Nänie, im Schicksalslied und im Gesang der Parzen kennenlernen — gehören zum Weichsten und Gefühlsgesättigtesten, was der angeblich so „herbe Brahms“ geschrieben. Aber auch nach der rein klavieristischen Seite muß man dieses erste Klavierkonzert in d-moll unendlich viel höher stellen, wie das zweite in B-dur. Der spätere einseitige und dickflüssige Brahmsche Konzert-Klaviersatz, der am liebsten immer wieder mit massiver Akkordik und weitgriffigen unbequemen Akkordbrechungen arbeitet, hat sich im ersten Klavierkonzert noch nicht herausgebildet; sein Klaviersatz ist mannigfaltiger, naiver, natürlich-klangsinnlicher und glücklicher in der Vermeidung einer absichtlichen Betonung alles Brahmsisch „Herben“.

Das zweite Klavierkonzert in B-dur vom Jahre 1882 ist das ungleich freundlichere, aber auch das ungleich mühsamer erarbeitete und hinsichtlich des Klaviersatzes einseitigere. Verleitet seine Viersätzigkeit dazu, in ihm fälschlich etwa eine Symphonie mit einem Soloinstrument zu sehen, so kann sie das — und noch viel mehr, wie im ersten Klavierkonzert — einzig auf Grund der ganzen äußeren formalen Anlage. Mit dem ganzen Aufgebot seines außergewöhnlichen Willens versuchte Brahms mit diesem Werk ein Klavierkonzert und eine Symphonie zugleich zu schreiben. Es ist ihm nicht gelungen. Er ist an den außerordentlichen Schwierigkeiten, die in der Verbindung von Klavier und Orchester liegen, und die ein Mozart spielend, ein Beethoven mit der Kraft seines Geistes zu besiegen wußte, gescheitert. Das zeigt sich vor allem in den

beiden ersten Sätzen. Vom geistigen Standpunkt aus wird man dieses B-dur-Konzert nie und nimmer auch nur als „Klaviersymphonie“ bezeichnen dürfen. Brahms war aus einem wesentlich andren Stoff geschaffen, als unsre wahrhaft großen Meister der Tonkunst. Der weite und freie geistige Horizont, den jede und nicht nur die klassische Symphonie unbedingt verlangt, ist grade in diesem zweiten Klavierkonzert zum deutschen Gemütston einer gewissen und ausgesprochen bürgerlichen Philistrosität verengt worden. So bleibt dieses Werk ein überaus bezeichnendes Beispiel für eine Seite in Brahms, die bald stärker, bald schwächer immer wieder in seinen Werken zum Vorschein kommt. Sein B-dur-Klavierkonzert gehört zu den mühsamen Kunstwerken. Es gehört zu solchen Werken, denen man die Schweißtropfen und die Arbeit denn auch teilweise noch ganz gut anmerkt, die sie ihrem Schöpfer gekostet haben, und es steht in einem gradezu ungeheuren Gegensatz zu den mit göttlicher Leichtigkeit geschaffenen und bei allem edelsten Inhalt göttlich leicht wirkenden Mozartschen Klavierkonzerten, die unser Meister klug und bescheiden zugleich als unerreichte Vorbilder jeder echten Konzertkomposition so außerordentlich hoch verehrte und liebte.

Das mußte bei aller Verehrung und Bewunderung der namentlich im ersten großen Satz mit höchster Meisterkunst und echt Brahmscher Gewissenhaftigkeit und Grundgediegenheit geleisteten und eine Überfülle von Ideen einheitlich zusammenschließenden formalen und technischen Arbeit im voraus einschränkend gesagt und zugleich einmal an diesem Beispiel gezeigt werden, daß es nicht angeht, Brahms mit unsren klassischen Großmeistern der Musik — etwa in dem unsinnigen Bülow'schen Paradoxon Bach-Beethoven-Brahms — in eine Linie zu stellen. Man erkennt das am deutlichsten am langsamen Satz. Solche reine, unverfälscht gefühlsselige, gefühlsgesättigte, ja, gefühlsschwelgerische Musik edel-sentimentalischen Charakters, wie sie in ihm gleich zu Anfang des Cellosolo anstimmt, hätten ein Bach, ein Haydn, Mozart oder Beethoven niemals geschrieben! Dieses weichste Schwelgen im Celloklang erweist abermals, daß Brahms keine harte und herbe, sondern eine im Grunde recht weiche Natur war, die denn auch vieles Weiche geschrieben hat. Das Märlein vom herben, spröden Brahms hätte unbedingt schon damals vor diesem Satz in Nichts zerrinnen müssen!

Nicht auf diesen — sagen wir es mutig! — bis zur ausgesprochenen Philistrosität und Hausbackenheit gehenden bürgerlichen Ton des ganzen Konzerts gestimmt ist allein der zweite Satz, ein in seinem übellaunigen, unwirschen und nordischen Ton an das Klavier-Scherzo in es-moll op. 4, an die späteren Klavier-Capriccios anklingendes Scherzo. Sein Hauptthema (Allegro appassionato, $\frac{3}{4}$) entnimmt seine vier ersten Noten bewußt dem Scherzo der ersten Serenade in D-dur. Die dämonische d-moll-Tonart beschützt es schon vor allzu großer B-dur-Zufriedenheit und Idyllenseligkeit, für die man schon mit Beethovenscher geistiger Kraft und Schumannschem leidenschaftlichen Gefühlsschwung gewappnet sein muß, um auf die Länge sich nicht allzu zufrieden zu geben. In diesem Satz lebt noch ein Stück Brahms'schen d-moll-Konzerts, ein Stück Brahms'schen Rhapsodien- und Balladengeistes. Die übrigen lehrt ein Vergleich mit den entsprechenden des ersten Klavierkonzerts am schnellsten erkennen. Wieder entscheidet sich der erste Satz für eine Vielheit von Themen und Themengruppen. Doch, was dort dämonisch-hochpathetisch, wird hier idyllisch, freundlich, beschaulich mit der leisen dramatischen Unterströmung eines stillen und schon im Hauptthema selbst im Keim beschlossenen Kampfes zwischen ländlicher Naturfreude in Wald und Flur (Horn), sanfter Klage (Holzbläser) und unwillig erregtem Aufbegehren (Klavier). Wieder stimmen die langsamen Sätze beider Klavierkonzerte einen kirchlich-frommen, verklärten und gläubig-bittenden Ton an. Ja, der Gebetston des von der Klarinette gesungenen Fis-dur-Seitenthemas (Più Adagio) im langsamen Satz des B-dur-Konzerts bekommt dadurch, daß Brahms es in dem gleichzeitig erschienenen Liederheft op. 86 in dessen Schlußnummer „Todessehnen“ (Schenkendorf) zu den Worten: „Hör' es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind“ noch einmal verwandt hat, einen tiefen poetischen Sinn. Jedoch: was im langsamen Satz des d-moll-Konzerts Gebet und Anbetung, was kirchlich-religiöse Seligkeit, ist in dem des B-dur-Konzerts bloße Gefühlseligkeit. Wieder wählen die Schlußsätze beider Konzerte die Rondoform. Doch was im ersten Konzert männlich-trotzige und charaktervoll-herb geäußerte Kraft, ist hier im Sinne des „aufgeknöpften“ Brahms sinnige, ein wenig zurückhaltende Grazie und anmutig-stillvergnügte, zart gedämpfte bürgerliche Fröhlichkeit, die glücklicherweise gar

keine tiefsinnigen Probleme stellt, sondern einfach frisch und flott drauflosmusiziert. Nicht allein in dem breiten elegischen a-moll-Intermezzo seines Seitenthemas bekennt er sich zum Stil der Ungarischen Tänze des Entstehungsjahres. Beide Klavierkonzerte schließen mit einem letzten, jubelnd lebensfreudigen Aufschwung; für Wert und Eindruck ist in beiden vor allem der erste Satz entscheidend. Noch weiter wie im geistigen Gehalt entfernt sich das zweite Klavierkonzert im Konzert-Klaviersatz, in der Verbindung von Klavier und Orchester von den klassischen Klavierkonzerten. Ist der Klaviersatz im ersten Klavierkonzert immer noch mannigfaltig, so ist er im B-dur-Klavierkonzert bereits ganz ausschließlich und einseitig Brahmsisch: dickflüssig, robust, unelastisch, weitgriffig, rein aus der geistigen und nicht aus der klanglichen Erwägung heraus geboren, übermäßig schwer und unpraktisch im Hinblick auf den schließlich damit erstrebten schönen und ebenso konzert- wie klaviermäßigen Klang. Der Pianist dieses B-dur-Konzerts muß zum guten Teil sein Virtuositentum verleugnen und zum Arbeiter des Klavierspiels werden, der eine ihm vom Komponisten aufgetragene pianistische Arbeit seufzend und — schwitzend ausführt. Das Mozartsche und Beethovensche Klavierkonzert ist ein Anschlagkonzert, das Brahmsche mindestens zum sehr großen Teil ein Schlagkonzert. Im besonderen ist dieses B-dur-Konzert ein Konzert, das Schweiß und Blut fordert. Die aufgewandten Schwierigkeiten stehen in gar keinem Verhältnis zum Erreichten. Man sieht und hört den Pianisten um Dinge ringen und kämpfen, die so außerordentlich schwer und unpraktisch, wie anstrengend und ermüdend sind. Nur: sie klingen nicht. Mit der von Brahms erstrebten organischen und „selbstlosen“ Hineinarbeitung des Klaviers ins Orchester verschwindet leider ein durchaus berechtigter und schöner Reiz des Klavierkonzerts: seine brillant konzertierende, gelegentlich in glänzendem, flüssigen Passagen- und Figurationswesen sich auslebende und im wahren und edlen Sinn virtuose Eigenart. Das Chopinsche Klavierkonzert mit beinahe nur obligat begleitendem, das Schumannsche Klavierkonzert mit annähernd gleich Gewichtiges sagendem Orchester wird bei Brahms jedenfalls in diesem zweiten Konzert völlig zum Konzert für Orchester und Klavier. Ob das aber Sinn und Ziel des Konzerts ist? . . .

Brahms Violinkonzert in D-dur steht heute gleich dem Mendelssohnschen (e-moll) und ersten Bruchschen (g-moll) auch als ausgesprochen romantisches bereits vom Hauch der Klassizität umwittert da. Gleichwohl hat es des „unerbittlichen und imponierenden Ernstes“ (Emil Krause) halber, in dem es gehalten ist, und seiner, dem gleichen Brahms-Biographen noch Anfang der neunziger Jahre „ungelenk und nahezu unbeugsam“ erscheinenden technischen Schwierigkeiten wegen seinen Weg sehr langsam und schwer gemacht. Seine Tonart der zweiten Symphonie und seine fast gleichzeitige Entstehung weisen es in die Reihe der großen, ernst gefärbten Brahms'schen Instrumentalidyllen. Am deutlichsten wird das im Adagio (F-dur). Sein bläserumrahmter naiver Oboengesang des Hauptthemas ist norddeutsche Heidestimmung, ernst und lieblich zugleich. Der erste Satz beginnt mit seinem einfachen, im Rahmen des D-dur-Dreiklanges auf- und abwärtssteigenden Hauptthema in gehobenem, freudigem und einer gewissen heiteren Festlichkeit nicht entbehrenden Ton. Es steigert sich zur kräftigen Energie, wendet sich dann ins Lyrische und verliert sich rasch in versonnenes, verdämmern-des Träumen, aus dem sich Brahms gewissermaßen selbst mit dem scharf gestoßenen Rhythmus des d-moll-Seitenthemas aufrüttelt und ungestüm zu neuen Taten aufrafft. Dieser männliche Kampf, dieses Sich-selbst-Bekämpfen des angeblich so herben Brahms gegen seine weiche norddeutsche Gefühlsnatur nimmt also fast den gleichen Verlauf, wie im ersten Satz der zweiten Symphonie. So wirkt der Einsatz der Solo-Violine nach dem vorausgehenden Aufschwung des breiten und großen Orchester-Tutti wahrhaft königlich: frei über das Hauptthema improvisierend und es im Charakter aus dem Idyllischen ins Heroische hinaufziehend. Die mächtig weit gespannte Themengruppe bildet die Krone dieses Satzes; die Durchführung bietet einmal ausnahmsweise mehr Arbeit — allerdings von meisterlichster Art — als Inspiration. Der letzte, abermals in Rondoform gegossene und leicht ungarisch gefärbte Satz ist etwa das Dur-Gegenstück zum gleichen des zweiten Klavierkonzerts. Nur steigert er dessen anmutig verhaltene Grazie zur rhythmisch bestimmt und kurz angebondenen, kräftig-energischen Frohlaune, zum derben und ungetrübt sonnigen Humor. Von welcher Art er ist, zeigt schon der eine zum Thema wieder rückleitende Takt: jagen die

Violiner und Bratschen in ungestümem Ansturm die Skala hinauf, so gleitet sie die Solo-Violine drollig und geschmeidig wieder hinab. Der Schlußteil — *Poco più presto* — mündet mit seinen drolligen dreitönigen Vorschlägen der Holzbläser in den vergnüglichen Spaß einer bukolischen Tanzidylle mit zu Triolenbildungen verschobenen Rhythmen des Rondotheemas. Man denkt da etwa an die marschartige Orchester-Einleitung (*Alla marcia* — *Allegro assai vivace*) zu „Froh, wie seine Sonnen fliegen“ im letzten Satz von Beethovens neunter Symphonie, wie ja denn die innere Verwandtschaft des Brahms'schen Violinkonzerts mit dem Beethovenschen, ganz abgesehen von der gleichen Tonart, unmöglich völlig verkannt werden kann. Wir sagen: ist es und konnte es kein Beethovensches werden, so steht es doch unter allen neueren Violinkonzerten Beethoven an gleich ernster, wie lieblicher Anmut und Bedeutsamkeit des Gehalts, wie an echter und kräftiger Männlichkeit unbedingt am nächsten. Wie etwa Spohr, Mendelssohn und Bruch die weiblich-romantischen deutschen Violinkonzerte schufen, schrieb Brahms das männlich-romantische deutsche Violinkonzert. So männlich bei aller gefühlsmäßigen Weichheit und Versonnenheit seiner lyrischen Partien, daß es schon zu seinen ersten und bedeutendsten Interpreten fast durchweg Männer gehabt hat: Joachim, Halir, Heermann, Brodsky. Und diese Männlichkeit der Interpreten möchten wir aus dem gleichen Grunde auch auf Brahms' Klavierkonzerte ausgedehnt sehen.

Brahms' letztes Konzert ist der Versuch einer Wiederbelebung der alten italienischen Form des „Orchesterkonzerts“, des *Concerto grosso*, im 17. und 18. Jahrhundert, in dem das Orchestertutti des *Concerto grosso* einem *Concertino* mehrerer Solisten gegenübersteht. Und zwar hat Brahms diese Form sichtlich in ihrer modernen Umbildung durch das Beethovensche Tripelkonzert in C-dur für Klavier, Violine und Cello mit Orchester verwandt. Das Resultat ist ziemlich das gleiche, wie bei Beethoven: man wird auch das selten zu hörende Brahms'sche Doppelkonzert wohl für die Gegenwart und Zukunft so ziemlich verloren geben müssen. Man hört es sehr selten, da es zwei unbedingt und derart aufeinander eingespielte, technisch vollkommen sattelfeste Spieler verlangt, wie es eigentlich nur bei Geschwistern der Fall sein kann. Das Doppelkonzert gehört trotz seiner dankbaren Wirkung auf ein breiteres

Publikum zu Brahms' schwächeren und als Ganzes zu den, trotz der fröhlichen Thuner Tage seines Entstehungsjahres (1887) mehr in strenger Polyphonie erarbeiteten, als intensiv durchlebten Werken. Das hatte auch Hanslick im Sinn, wenn er sagte, daß dieses Konzert mehr die Frucht eines großen kombinatorischen Verstandes, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Erfindung sei. Das trifft nun freilich in dem sehr schönen zweiten, langsamen Satz (Andante D-dur $\frac{3}{4}$) keineswegs zu. Er ist eine große, in den satten heimeligen Ton einer nordischen Abendstimmung getauchten Ballade. Auch im übrigen aber — es braucht wohl kaum dieser Versicherung — gibt dieses Brahms'sche Doppelkonzert trotz seiner alten Form vollkommen moderne, Brahms'sche Musik, und zwar eine Musik, die man mit der Zeit denn doch lernen sollte, nicht allein positiv, sondern auch ein wenig negativ zu betrachten. Wer dabei an das Finale des H-dur-Klaviertrio und andere Zeugnisse Brahms'scher Sinnenstürme denkt, weiß, wie das gemeint ist. Er verkennt dann freilich nicht, welche Welt dieses moderne „Concerto grosso“ nicht nur von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, sondern grade auch vom alten vorklassischen Concerto grosso trennt.

DIE SYMPHONIEN

und ihr Präludium der Haydn-Variationen.

Brahms ist erst spät, mit vierundvierzig Jahren, in die Symphonie eingetreten. Seine überaus strenge Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit ließ ihn die Wucht und Bürde der klassischen Beethoven'schen Symphonie-Last als furchtbar drückend empfinden. Es war mit seinen eigenen Worten „kein Spaß“, nach Beethoven eine Symphonie zu schreiben. Noch nach Vollendung des ersten Satzes der ersten Symphonie gestand er Freund Levi: „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.“ Ein andres Mal nennt er seine eigenen Symphonien, so klug wie bescheiden, „halbschurig“.

Wir wissen heute: Brahms hatte das Recht, Symphonien nach Beethoven zu komponieren. Er hat sogar einen inhaltlich wie for-

mal neuen und ihm ganz allein eigenen, modernen Symphonietypus geschaffen, der Richard Wagners übereilte Behauptung, daß mit Beethovens neunter Symphonie diese höchste Gattung der großen Instrumentalmusik nach Inhalt und Form erschöpft sei, aufs fröhlichste Lügen straft.

Brahms' Symphonien haben sich zu ihrer Zeit nur unter schweren Kämpfen durchgesetzt. Die Hauptschuld lag an äußerlichen Dingen: man war gewohnt, alle bedeutenden musikalischen Neuerscheinungen in großer Form sofort in die leidenschaftlichsten Parteikämpfe: hie neudeutsch- fortschrittlich, hie klassisch-reaktionär hineinzuziehen, Brahms gegen Wagner und Liszt auszuspielen. Ganz gewiß war das nicht nach dem Sinn und Geschmack von Brahms selbst, der allem musikalischen Cliquen- und Parteiwesen, allen persönlich-zugespitzten Kämpfen in vornehmer Zurückgezogenheit fernstand. Es war aber auch ganz gewiß nicht nach seinem Sinn, wenn sein enthusiastischer Freund und Verehrer Hans von Bülow auf Grund der Symphonien in persönlicher Überschätzung der Brahmsschen Kunst das geistreiche, aber unsinnige und gefährliche Paradoxon „Bach-Beethoven-Brahms“ prägte. Brahms selbst wußte sehr gut und genau, warum er in der Ruhmeshalle großer Symphoniker mit einer Nische etwa neben Cherubini und nicht neben Beethoven zufrieden war. Aber das Bülowsche Paradoxon hat Brahms unendlich geschadet und namentlich der gerecht abwägenden Würdigung der Brahmsschen Symphonien arg im Wege gestanden. Und das leider grade zu Brahms' Lebzeiten, weil es den berechtigten Einspruch unnötig verschärfte, noch viel mehr, wie heute, da wir endlich uns daran gewöhnt haben, Wagner und Brahms, Brahms und Liszt ihr Recht werden zu lassen . . .

Die beiden Übungs- und Studienwerke der Serenaden bezeichnen den lebenswürdig-schüchternen Anfang, den der sechsundzwanzigjährige Brahms in Detmold mit Orchesterstil und Orchestersatz macht. Dann kommt eine Pause von beinahe vierzehn Jahren. Die im Sommer 1873 in seinem geliebten Tutzing am Starnberger See geschriebenen Variationen über ein Thema, den sog. Antonius-Choral von Joseph Haydn op. 56 (B-dur) sind die einzige Zwischenstation zur ersten Symphonie. In unvergleichlich höherem Grade wie die beiden Serenaden sind sie das erste, bereits

wahrhaft symphonische Werk von Brahms. Sie gehören darum nicht zu den Serenaden, sondern als deren unmittelbare Vorläufer zu den Symphonien. Auch ihr Orchester ist bereits das symphonische: es fordert außer dem üblichen Streichquintett und den Holzbläsern (mit kleiner Flöte) in Doppelbesetzung Kontrafagott, zwei Hörner in B-tief, zwei Hörner in Es, zwei Trompeten in B, zwei Pauken, Triangel.

Das volkstümlich einfache, halb im Sinne etwa eines alten katholischen Wallfahrerliedes feierlich-ernste, halb lieblich-herbe und freundliche Thema, der „Chorale St. Antoni“ entstammt dem zweiten Satz eines ungedruckten Divertimento für Bläser von Haydn; sein erster, in der Tonika B-dur abschließender Teil von zehn Takten ist in metrisch so interessanter wie ungewöhnlicher Art fünftaktig gegliedert; sein rückleitender zarter Mittelteil dagegen achttaktig (2×4 Takte), sein kräftiger Schlußteil (Reprise und Ausklang des Themas) wieder zwölftaktig (3×4 Takte) und am Ende von dröhnenden Glocken — die halben B in Holz- und Blechbläsern — durchtönt. Brahms hat die eigentümlich kernige, dunkle und spröde Klangfarbe des Themas in seinem Vortrag nach Kräften sehr fein gewählt: zu den Holz- und Blechbläsern (mit Kontrafagott und zwei tiefen B-Hörnern) treten einzig die Bässe im pizzicato. Die Variationen ergeben — was man von modernen Variationenwerken selten genug sagen kann — ein durch und durch organisches Kunstwerk. Diese Haydnvariationen gehören mit den Händelvariationen für Klavier nicht nur zu den gelehrtesten, sondern auch zu den äußerlich glänzendsten, wirkungsvollsten und mannigfaltigsten des Meisters. Schon an Erfindung gehören sie zu Brahms' frischesten und reichsten Werken. Sie sind, so deutlich sie in den polyphonschen Variationen zu Bach und Händel hinübergrüßen, echtester Brahms bis in ihre ganz eigene, teilweise völlig neue und wunderbar schöne Klangwelt hinein. Sie sind echtester Brahms aber auch als erstes, von seiner hohen Verehrung für diese Form kraftvolles Zeugnis ablegendes, selbständiges und in sich abgeschlossenes Variationenwerk für Orchester. Große Variationensätze in älteren und neueren Symphonien, selbständige Variationenwerke für Klavier zu zwei und vier Händen, z. T. auch für Kammermusik (Stozzi, Hofmeister, Hellmesberger, Jansa) waren häufig und längst bekannt.

Als Einzelwerke für Orchester hat Brahms ihnen zuerst die Bahn gebrochen, und viele (z. B. Rudorff, Heuberger, Knorr, Noren, Reger) sind ihm darin gefolgt. Er hat aber nicht versäumt, sie auch in einer, teilweise leicht überarbeiteten Fassung für zwei Klaviere — als op. 56b — zu veröffentlichen.

Der Variationen sind acht; sie beschließt, ganz in Haydns Sinn und Geist, keine Fuge, sondern eine Finale. Das pikante fünftaktige Metrum im ersten Teile des Themas ist in allen Variationen im einheitlichen und engen Zusammenhang mit ihm durchgehends gewahrt. Ebenso die Tonart B-dur. Nur in der zweiten, vierten und achten Variation dunkelt sie in b-moll nach. Wie die Händelvariationen für Klavier, sind auch die Haydnvariationen Charaktervariationen von scharfer Gegensätzlichkeit und Verschiedenheit in Bewegung, Rhythmus, Stil, Farbe und Stimmung. Wie immer bei Brahms bewundert man das reiche und mannigfaltige Leben, das er aus dem schlichten Thema in den Variationen emporsprießen läßt.

Die erste sinnige und sanft bewegte Variation (Triolen gegen Achtel) knüpft mit ihrem zart durchklingenden Glöckchenton unmittelbar an den Schluß des Themas an. Die zweite mit ihren Brahmsschen punktierten Sextengängen der Klarinetten und Fagotte über dem pizzicato der Bässe und dem lauten „Anruf“ des Tutti ist lebhafter, doch noch gedämpft (b-moll) erregt. Die dritte, sinnig in ganz ruhig fließender Bewegung und warm beseelt, bringt im ersten Teil einen zweistimmigen, in der tieferen Oktave von den beiden Fagotten begleiteten Gesang der beiden Oboen und umspinnt ihn im zweiten, da ihn die erste Violine und Bratsche aufnimmt, mit einem entzückend feinen Filigran durchsichtiger Holzbläser-Arabesken. Die vierte, mit Oboen- und Hornsolo im unisono, kriecht grämlich und grau wie melancholischer Nebel (b-moll) in Sechzehnteln dahin. In der fünften kichert, lacht und poltert es gar lustig in leichten Terzengängen im $\frac{6}{8}$ -Rhythmus der Holzbläser (einschließlich einer kleinen Flöte) zum $\frac{3}{4}$ -Rhythmus der Streicher vom siebenten Takt ab. Der sechsten in gestoßenem Rhythmus geben die Fanfaren der Hörner und Trompeten eine kraft- und siegesbewußte Farbe. Die siebente ist ein innig und zart beseeltes Siciliano — Melodie in Flöte und Bratsche — im $\frac{6}{8}$ -Takt, Bachisch im Charakter und doch Brahmsisch in jedem Ton. Hier endlich redet Brahms

auch zu unsrem Herzen! Die achte (b-moll) eilt in schattenhaft-gespenstischem Laufe mit gedämpften Streichern und zarten Holzbläsern gar geisterhaft und unheimlich dahin. Eine kleine Vorstudie zum f-moll-Finale der F-dur-Symphonie! Das Finale beginnt sehr ruhig, streng und gehalten als eine Folge von Variationen über den fünftaktigen Basso ostinato: b b / es d / c b / es c / F F / (b). Sie entwickelt sich außerordentlich kunstvoll, steigert sich durch immer deutlicheren und gesammelteren Durchbruch des Choralthemas und schließt brillant mit seiner, durch mächtige Skalenläufe der Streicher wie im Schlußteil der Akademischen Festouvertüre umrahmten, glanzvollen Bläser-Apotheose. Wenn man will, liegen in diesem Basso ostinato die ersten Keime der gewaltigen Final-Ciaccona über einen Basso ostinato der vierten Symphonie verborgen.

* * *

Das mehr kühl funkelnde und blendende, als innerlich erwärmende und beglückende Spiel des Geistes der Haydnvariationen führt vier Jahre später, 1876, zum Kampf der Geister in der ersten Symphonie in c-moll op. 68.

Wie weit wir damals und auch heute noch von einem wirklichen und gleichmäßig verbreiteten Brahms-Verständnis in Deutschland entfernt sind, und wie es grade das Neue, das eigentlich Norddeutsch-Niederdeutsche war und ist, das im Urteil über Brahms denselben Hemmschuh bildete, wie über Hebbel, belegt keine Symphonie so deutlich, wie die erste. Hier gilt es zunächst aufzuklären und erst einmal das unleugbar scharf ausgeprägte Stammesartige, das Norddeutsche — nach mittel- und süddeutschem Empfinden: das Norddeutsch-Unliebenswürdige — in Brahms' Kunst ganz und gar hinter die eigentümliche Größe und den Reichtum ihres musikalischen und dann erst ihres seelischen Gehaltes zurückzustellen. Wie Hebbel, nennt man Brahms im Reich noch immer hart und herb, klanglich stumpf und trüb. Als ob die niederdeutschen Stämme in der Musik nicht so zarte, sensitive Tondichter wie Jensen und Götz, so sprühende Humoristen wie Nicolai aufzuweisen hätten! Man war aber in den großen deutschen Musikzentren der fünfziger bis siebziger Jahre, Leipzig voran, an die weichere und liebenswürdigeren Tonsprache der Mitteldeutschen Schumann

und des schon früh glätter als der glatteste Mitteldeutsche gewordenen Mendelssohn gewöhnt. Da kam zum ersten Male ein hochbedeutender Komponist, dessen Werke der seelische und musikalische Ausdruck des Norddeutschen waren, machte gleich in seiner ersten Symphonie dem großen Publikum auch nicht die allergeringsten Gefälligkeits-Konzessionen, und nun stutzte und befremdete man sich und schalt im besonderen Brahmsisch hart und herbe, was nur im allgemeinen norddeutsch schwer, ernst, elegisch oder versonnen war. Man stutzte und befremdete sich aber auch über Brahms' „Manier“ der Instrumentation. Sie geht allem Dicken, Massiven und Kompakten, allem ungebrochenen Bläserklang in enger Lage, allen Wagnerschen Tremolis der Streicher in hoher Lage, aller solistischen Selbstherrlichkeit einzelner Instrumente und aller Brillanz um der Brillanz willen in weitem Bogen aus dem Wege. Sie ersetzt die Dicke durch Durchsichtigkeit, packt nicht eng zusammen, sondern legt weit auseinander. Aus dem farbenglühenden, mit großen Klang-„Farbenflächen“ arbeitenden Teppich des Wagnerschen und Rich. Straußschen Orchesters wird ein denkbar fein durchgezeichnetes und durchbrochenes Gewebe. Schon das äußere Bild einer Brahmschen Orchesterpartitur zeigt das: es sind oft erstaunlich viel leere Takte und Pausen darin; die Instrumente und ihre Gattungen gehen in der Regel viel weniger zusammen, als daß sie einander ablösen und helfen. Namentlich das Blech ist ganz eigen behandelt: es greift nur ganz selten zusammen mit der vollen Wucht seiner Schallkraft, in der Regel getrennt, und zwar auch nach den beiden großen Gattungen — Posaunen und Tuba einerseits, Hörner und Trompeten andererseits — gesondert und in weit auseinandergelegter Lage ein. Brahms pries, wie Freund Widmann in seinen Italien-Erinnerungen erzählt, „an den alten Meistern einen Zug, der bei ihm selbst in so hohem Grade entwickelt war: die Gewissenhaftigkeit des Ausarbeitens auch im kleinen, jene Treue des Kunstfleißes, deren man z. B. auf dem Dache des Mailänder Doms noch im verlassensten Winkelchen des Marmorlabyrinths jener ungefähr dreitausend Statuen gewahr wird.“ Und damit, mit diesem Wunderwerk italienischer Architektur, kommen wir zu Hugo Riemanns erlösendem und feinem Wort von der „Gotik“ in Brahms' Tonsatz. Wie ein gotischer Dom mit seinen Pfeilern, Stützen, Gewölben, Fialen, seinem edlen Maß-

werk und seinen Kreuzblumen steigt so eine Brahms'sche Symphonie in wunderbarer leichter und transparenter „gotischer“ Durchbrochenheit ihres Satzes auf.

Unter der allgemeinen Unbekanntschaft mit all' diesem hatte naturgemäß die erste Symphonie am meisten zu leiden, deren gerechter Schätzung auch noch Bülow's geistreiches, aber gewagtes Paradoxon von der zehnten Symphonie — als Erbin und Nachfolgerin von Beethovens „Neunter“ — arg im Wege stand. Andererseits darf man sagen, daß die anfängliche, einseitige und fanatische Überschätzung und Verehrung der engeren Brahms-Gemeinde grade auch in der seelischen Bewertung dieser Symphonie mit der Zeit eine leise, aber deutliche allmähliche Abkühlung bewirkte. Die Unvoreingenommenen und Unbefangenen erkannten langsam, was die Brahms'sche Symphonie bei aller ehrlichen Bewunderung ihrer musikalischen Herrlichkeiten und ganz eigenen Schönheiten geistig und seelisch denn doch von der Beethovenschen trennt. Ein markantes Beispiel: Hermann Kretzschmar, einer der ersten und begeistertsten großen musikwissenschaftlichen Vorkämpfer für Brahms, nennt in seiner Brahms-Studie für die „Grenzboten“ die erste Symphonie acht Jahre nach ihrem Erscheinen „die bedeutendste Instrumentalkomposition des Künstlers“ und im allgemeinen „die gewaltigste symphonische Schöpfung, die nach Beethovens neunter Symphonie geschrieben worden ist“ und meint dann, daß sie „in diesem Sinne nicht ganz unpassend die zehnte Symphonie“ genannt worden sei und noch leben werde, „wenn unsre Namen, unsre Diskussion, unsre Schreibereien auf die letzte Spur vergessen sind“. Nach etwa fünfzehn Jahren aber spricht er in einer Leipziger Gewandhauskritik doch schon unverkennbar gehaltener von dem „stattlichen und höchst beachtenswerten“ Werk; er verweist ihren ersten Satz als gewaltigen Versuch im pathetischen Stil in die Gruppe der Nachbildungen und erkennt seiner Schilderung seelischer Prozesse mehr den Wert von „Studien“ als von „wirklichen Erfahrungen“ zu.

Die erste Symphonie ist Brahms' Pathétique. Satz für Satz, Terz für Terz kämpft sie sich in titanischem Ringen von schwerster Bedrängnis zur hymnisch-jubelnd bekannten Lebensbejahung hinauf. Der erste Satz steht in c-moll, der zweite in E-dur, der dritte in As-dur, der vierte in c-moll-C-dur. Der Vergleich mit Beethovens

„Pathétique“, der fünften Symphonie in c-moll, liegt sehr nahe. Er ist seelisch wie musikalisch gut begründet. In beiden geht Brahms in seiner ersten Symphonie offensichtlich von Beethoven aus. Beethovenisch ist der „große Stil“, das ernste, große Ethos, das herbe, Mitleid und Furcht im Lessingschen Sinne beschwörende Pathos. Beethovenisch ist die männlich gedrungene, trotzig Energie und herbe Leidenschaftlichkeit der Tonsprache, die uns erschüttert, die nichts beschönigt, uns nichts erläßt und auch im Jubel, in der Freude eine gewisse Zurückhaltung und Unnahbarkeit bewahrt. Beethovenisch ist der pathetisch-monumentale und dämonische Grundcharakter ihres ersten Satzes; Beethovenisch die großartige musikalische Gedankenarbeit, die, ganz wie im ersten Satz von Beethovens Fünfter, aus wenigen Tönen, aus einem einzigen kurzen Motiv — in der Einleitung zum ersten, durchaus dämonischen Satz der ersten Brahmschen Symphonie aus einem, über chromatischen Terzen gleichfalls chromatisch sich qualvoll zur Höhe entwindenden „Schicksalsmotiv“ der Violinen — einen ganzen ersten Satz bildet; Beethovenisch ist endlich die in der Form einheitliche und festgeschlossene, im Inhalt dichterische und bedeutende Anlage, die ganz außerordentliche Konzentrationen in der Form wie im Inhalt. Wenn bei irgendeiner Brahmschen Symphonie, so wird man von der ersten als der Hebbelschen reden dürfen. Die grausige Hebbelstimmung der im Mondschein unter wild zerrissenem winterlichen Nachthimmel gespenstisch daliegenden Leichensteine des Kirchhofs brütet und lauert in Gestalt jenes chromatischen „Schicksalsmotiv“ in der Einleitung zum ersten Satz (*Un poco sostenuto*) und zum letzten Satz (*Adagio*). Es ist überall, in allen Sätzen, da, wo man es nicht erwartet; sogar im langsamen Satz (*Adagio*) ringt es sich im fünften und sechsten Takt als unheimlicher steinerner Gast empor; ja, selbst dem dritten Satze fehlt es wenigstens in Anklängen nicht ganz. Hebbelsche dämonische Leidenschaft, wilde Energie, herber Trotz und harte, kalte, steinerne Größe lebt in den beiden Eckätzen dieser c-moll-Symphonie. Wo es im ersten Satz still und ruhig wird — ich denke da etwa an den, immer sehnsuchtvolleren, immer rührendere Töne anschlagenden Übergang zum zweiten, von der Oboe so innig klagend gesungenen Thema und dem darauffolgenden freundlichen Wechselgespräch zwischen Horn und Klarinette

im Expositionsteil, oder an die beiden großen Pianostellen in der Durchführung —, da lastet die nach all' den voraufgehenden hoch-erregten Kämpfen doppelt gespenstisch und übersinnlich-visionär wirkende Kirchhofsruhe Hebbels. Als aber im Finale im Augenblick der bedrohlichsten Krisis und der hellsten Empörung im Orchester bis zur Pauke herab das Horn im *Più Andante* seine mild beschwörende Stimme erhebt und bald darauf die herrlich weit und groß geschwungene, volkstümlich-einfache C-dur-Melodie der Streicher einsetzt und sich zu dithyrambischem Siegesjubel steigert, da spricht der Beethoven der großen völkervereinenden Freudenhymne in der neunten Symphonie. Die Lösung ist einigermaßen gewaltsam und kommt musikalisch beinahe ruckweise. Sie erlöst und befreit, aber sie erschüttert bei weitem nicht so tief, wie die ungleich Brahmsischere und echtere im Finale der dritten Symphonie. Im Finale der ersten Symphonie rafft sich Brahms in Beethovens Maske mit energischer, großer Geste zu einer stellenweise etwas gewaltsamen Freude auf; in dem der dritten bescheidet er sich, ganz und gar er selbst, in männlichster und verklärtester Resignation. Dem entspricht die Instrumentation dieser Symphonie: sie ist schon durchaus Brahmsisch in der Vorliebe für dunkle, gedämpfte Farben, in der herrlichen Verwendung von Oboe und Klarinette, Bratsche, Horn, Posaune; aber sie stellt den großen, wuchtigen Streicherkörper und den strahlenden Blechbläserkörper noch viel offener, „ungedeckter“ heraus wie in den späteren Symphonien. Die Instrumentation der ersten Symphonie ist im wesentlichen noch Beethovenisch; die der folgenden wird von einer zur andren immer Brahmsischer.

Neben Hebbel steht bei Brahms stets Theodor Storm. Ihm ist das echt Brahms'sche, zart-elegisch verschleierte und nur ganz gedämpfter Heiterkeit einmal vorübergehend Raum gebende Intermezzo des dritten, das übliche Scherzo ersetzenden Satzes zu eigen. Grade der Verzicht auf das heitere Scherzo der klassischen Symphonie, der hier durch die Notwendigkeit innerer Anpassung an die tief-ernste poetische Grundidee des Werkes und den hochpathetischen Charakter seines ersten Satzes gegeben erscheint, ist ein eminent moderner, feiner und im Grunde Stormscher Zug. Er zeigt aber zugleich auch sofort in seiner ersten Symphonie, daß Brahms der sym-

phonischen Form gegenüber von vornherein eine durchaus eigene und selbständige Stellung einnimmt.

An dem groß und erhaben gedachten, doch unbedingt ein wenig auseinanderfallenden und mit schroffen, gewaltsamen Gegensätzen arbeitenden Adagio sieht man am ehesten, daß die rein Beethovensche Anlage und Entwicklung dieser ersten Symphonie dem Brahms'schen Wesen innerlich nicht eigentlich entspricht. Durch dieses Adagio geht ein resignierter und von den furchtbaren Leidenschaften, Kämpfen und schreckhaften Gesichtern des ersten Satzes tief ermüdeter Zug; das tragische chromatische Schicksalsmotiv jenes ersten Satzes klingt bereits im fünften Takt wieder an. Aber es ist doch wohl viel weniger zufällig, als echt Brahmsisch, wenn in diesem, formell wie thematisch etwas zerrissenen Satz die Töne des Schmerzes, der flehentlichen Bitte, der süß-wehmütigen Erinnerung, des Trostes — die Coda! — uns am tiefsten packen. Nicht umsonst sind es in dieser Hebbelschen, harten und von gedrungener Kraft strotzenden Symphonie die Instrumente der großen Instrumentalidylle, das Horn, die Oboe und Klarinette, die uns das Rührendste und Beglückendste auch in den dämonisch-pathetischen Eck-sätzen zu sagen haben.

Bereits die erste Brahms'sche Symphonie zwingt den Hörer zu jener angestregten geistigen Mitarbeit, die die gewaltige, vielleicht doch mehr formaler, als seelischer Konzentration ihre Entstehung und Durchbildung verdankende und streng logische musikalische Gedankenarbeit, die herbe Kunst Brahms'scher Zeichnung, zarter Archaisierung in Metrik, Rhythmik und Harmonik von ihm verlangt. Schon die erste Brahms'sche Symphonie zeigt das noch feste und klare Tonalitätsgefühl des Meisters, das sich, je weiter zur Moderne, leider immer mehr verflüchtigt und verwischt. Sie ist gleich der vierten eine so ausgesprochene Moll-Symphonie, wie die zweite und dritte scheinbar reine Dur-Symphonien, in Wirklichkeit echte Brahms'sche gemischte Dur-Moll-Symphonien sind. Als echte Moll-Symphonie aber ist sie echter Brahms auch da, wo Brahms, vor allem an des Großmeisters letzte Quartette anknüpfend, sich zu Beethovenschem Pathos und Ethos aufschwingen will. Nur wenn Brahms' erste Symphonie nicht gespielt, sondern mit- und nachgelebt wird, läßt sich Bülow's Wort von der Zehnten begreifen und äußerlich

begründen. Nur dann ruft sie in uns das Gefühl eines tief auf-rüttelnden, ja, erschütternden inneren Erlebnisses wach. Nur dann, wenn etwa ein Arthur Nikisch aus dem spröden, schwerblütigen und geistig-unsinnlichen Niederdeutschen einen intensiv und leidenschaftlich fühlenden Südländer zaubert, die unter der Asche glimmende und wühlende Glut der Empfindungen und Leidenschaften zum verzehrenden Feuer anfacht, das etwas Schreckhaftes und Hinreißen-des zugleich hat, wandelt sie den grandiosen symphonischen Karton eines Cornelius zum farbenglühenden musikalischen Ölgemälde eines Böcklin. Das ist nur ganz wenigen Auserwählten und Großen unter den Dirigenten gegeben. Im ganzen wird man den Schlußstrich unter folgendes Ergebnis setzen: Brahms' erste Symphonie nimmt den Höhenflug zu Beethoven. Nicht sie, sondern Brahms' dritte ist recht eigentlich Brahms' fünfte Symphonie im Sinne der Beethovenschen geworden. Brahms' erste ist vielmehr Brahms' pathetische und am deutlichsten vom Pathetiker und Dithyrambiker Beethoven ausgehende Symphonie. Sie steht musikalisch keiner, am wenigsten der dritten, seelisch dagegen in ihrem, Brahms' innerstem Wesen nicht eigentlich entsprechenden Beethovenschen Charakter, allen folgenden nach, übertrifft jedoch an Eindruckskraft und mächtiger, monumentaler Wirkung ihres herben großlinigen Pathos alle übrigen, auch die dritte, bei weitem.

Die zweite Symphonie in D-dur op. 73, die der ersten nach zwei Jahren folgt, ist Brahms' Pastorale. Wie sich die erste, düster-pathetische von Satz zu Satz in Terzen aus Nacht zur Sonne, zur göttlichen Heiterkeit und Freiheit aufwärts kämpft, schreitet die zweite erhaben-anakreontische in drei Sätzen den beruhigenden Unterterzzirkel abwärts. Der erste Satz steht in D-, der zweite in H-, der dritte in G-dur. Brahms' zweite Symphonie steht noch heute ein wenig im unverdienten Schatten der ersten und dritten. Wie Beethovens Pastoral-Symphonie, hat man sie beim Erscheinen als ein vom Komponisten vielleicht etwas ermüdet betretenes Ruheplätzchen nach dem hochpathetischen Epos der ersten Symphonie, als durchweg harmlose, freundliche, liebenswürdige und fröhlich-vergnügliche, ja „sonnenhelle“ Idylle entschieden viel zu kurz und vorschnell abgetan. Nichts falscher, als das! Die künstlerisch, politisch und menschlich trotz aller siegreichen deutschen Kriege so

eigentümlich weichen, matten und bürgerlich-empfindsamen sechziger bis achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sahen nichtsdestoweniger in erschütterndem Pathos und großartiger Monumentalität ihr künstlerisches Ideal. Heute hören wir glücklicherweise auch die oft schweren seelischen Hemmungen, Gefühle und Resignationsstimmungen aus solchen freundlichen, scheinbar ganz und gar anakreontisch-heiteren Werken wie Brahms' zweiter Symphonie viel schärfer, freier und unbefangener heraus. Gleich ihrer Dur-Schwester, der dritten Symphonie, steht auch die zweite nicht im reinen Dur, sondern im verschleierte Brahms'schen Dur-Moll.

Diesen ganz stillen und leisen tragischen Unterton der zweiten Brahms'schen Symphonie verrät dem feinen Ohr eigentlich jeder Satz. Der thematisch fast überreiche und im Expositionsteil ungewöhnlich breit angelegte erste Satz, der so viele verschiedenartige Elemente zur Einheit bindet, zeigt ihn in beiden A-dur-Themen der Schlußgruppe, dem streitbar in punktierten Rhythmen hoch aufspringenden und dem durch energische Nachahmungen gebundenen und leidenschaftlich drängenden; es zeigt ihn aber auch in den drohenden thematischen Engführungen der Bläser in der Durchführung. Das Adagio non troppo, der zweite Satz, bekundet den tragischen Unterton dieser Symphonie in seinem leidenden, schwermütigen und tiefersten Zug. Wie traurig und zagend ist das edle Hauptthema der Celli gestimmt, bis zu welcher leidenschaftlichen und tiefen Erregung steigert sich die Durchführung, wie sinnend und wehmütig ist der Schluß! Einzig das auf Schumann'schen Synkopen zart dahinschwebende Fis-dur-Seitenthema hellt das schwermütige Bild dieses Adagio durch einen kurzen Blick in das verlorene Kindheits- und Jugendparadies auf. In ganz kleinem Rahmen zeigt auch der vielleicht echtste und eigenste dritte Satz, das Brahms'sche Intermezzo pastorale eines Allegretto grazioso, den ernsten Unterton. Weniger vielleicht in dem rhythmisch leise ungarisch gefärbten und thematisch durch rhythmische Umbildung (Verkürzung) aus dem Hauptthema des Hauptsatzes gewonnenen Trio-Mittelsatz (Presto, $\frac{2}{4}$), als in dem entzückenden, halb elegischen, halb schalkhaften Hauptsatz des G-dur-Allegretto selbst. Wie die ländlich-naive Oboe da das ganz einfache und ebenso einfach harmonisierte Thema in süßer und sanfter Wehmut singt, das gemahnt noch ein-

mal an den jungen Meister der D-dur-Serenade! Am deutlichsten vielleicht tritt die stille tragische Unterströmung dieser angeblich so heiteren zweiten Symphonie im Finale zutage: in häufigen, sehr energischen Selbstbefreiungen von allzu stillen und idyllischen Träumen, in reichen phantastisch-romantischen und geisterhaften Elementen, die im ganzen Durchführungsteile dämonisch und unheimlich unter der Asche glimmen. Das Finale birgt bei aller scheinbaren Lebhaftigkeit der Bewegung, bei allem scheinbar ungetrübt hellen D-dur viel düstere, ja, gespenstische und übersinnlich-visionäre Züge.

So ist Brahms' zweite Symphonie als große tragische Idylle, wie sie selbst der große und harte Tragiker Hebbel einmal im Epos „Mutter und Kind“ so schön gedichtet, zugleich ein Stück echtster und eigenster holsteinisch-niederdeutscher Heimatkunst geworden. Ihre unbewußte, unter Blumen sanfter und abendlich gedämpfter Menschen- und Landschaftsidyllen, unter pastoralem Grundton verborgene stille Tragik überzeugt den fein und unbefangenen Hinhorchenden unmittelbar und jedenfalls viel stärker, als die bewußte und fast gewaltsam gewollte der ersten Symphonie oder der Tragischen Ouvertüre. Vielleicht ist es wieder allein Arthur Nikisch, der an dem überkommenen Märchen von der harmlosen Idylle der zweiten Brahms'schen Symphonie einfach vorübergeht und sie als wohl einziger großer Brahmsdirigent unsrer Zeit als das gibt, was sie wirklich ist: eine an ebenso dunklen und gedämpften, wie an hellen Farben reiche, große und wundervolle tragische Idylle. Vielleicht möchte man sie, wenn man einzig das Finale kennt, lieber eine anakreontische nennen. Denn die verhaltene, schimmernde Festesfreude seines Hauptthemas (Allegro con spirito) gemahnt an Cherubinis „Anakreon“-Ouvertüre, und das breit und jovial singende zweite Thema in A-dur hat nur von Lebensfreude zu sagen. Und dazu sprüht in den Übergangsgruppen, in der Durchführung Haydn'scher Geist. Allein — bei allem bald prickelnd geistfunkelnden, bald schwärmerischen und romantischen Grundcharakter ist doch auch dieser scheinbar so ungetrübt fröhliche Satz reich an geheimnisvollen Wagnerschen Wanderer-Visionen, an mystischen „Rheingold“-Wald-, Märchen- und Naturstimmungen, an vielen düsteren, ja gespenstischen Stellen.

Die dritte Symphonie in F-dur op. 90 ist Brahms' Eroica. Heroisch im Brahms'schen Sinne verstanden: trotz wahrhaft heldischer männlichster Anstrengungen und Kämpfe ist die verklarte Resignation der Weisheit letzter und höchster Schluß. Das ist auch in der musikalischen Einkleidung so wundervoll echt und ergreifend durchgeführt, daß man sagen darf: die dritte Symphonie ist rein menschlich Brahms' echtestes, persönlichstes und bedeutendstes symphonisches Werk. In keiner anderen Symphonie hat Brahms innerlich so wunderbar selbständig und unverhüllt sich selbst gegeben, in keiner andren ist seine ganze Persönlichkeit so wundervoll rein und unverhüllt zum Ausdruck gekommen, in keiner andren Symphonie ist er innerlich selbständiger vorgegangen, wie in ihr. Nicht Brahms' erste, sondern Brahms' dritte Symphonie ist zudem seine fünfte Symphonie im Sinne Beethovens geworden; auch sie nimmt also ihren Ausgang von Beethoven, aber sie stellt und löst das symphonische Problem Beethoven im Gegensatz zur ersten Symphonie, in der er es gewissermaßen rein Beethovenisch, also Brahms' eigentlichem Wesen nicht entsprechend, zu lösen sucht, völlig auf Grund von Brahms' eigentlichem Wesen.

Keine andre Symphonie von Brahms prägt in ihrem ersten der höchst streitbaren Ecksätze den Charakter eines, seiner aus energischer Tatenlust und Weichheit gemischten Kraft fröhlich sich bewußten, gesunden Heldentums in der Art des gleichen Satzes von Beethovens Eroica aus, wie die dritte. Der stolze Geist von Horaz' „Ich hasse das gemeine Volk und wehre es mir ab“ und der resigniertere von Byrons Ritter Harold „Ihm nah, trat ich doch nimmer unter diesen, Gedanken hegt ich, die ihm fremd und scharf, noch ständ' ich, wenn mein Geist sich selbst nicht unterwarf“ lebt gleichermaßen in ihr. Und abermals spricht Harold aus ihr: „Ich lebe nicht in mir allein, ich fühle mich einen Teil von dem, was mich umringt; mich freuen Bergeshöhn.“ Denn keine andre Symphonie von Brahms zeigt so viel Naturton, und es ist bezeichnend, daß gerade diese Partien — der A-dur-Übergang zum zweiten Thema des ersten Satzes, mit dem herrlichen verminderten Akkord des „Naht euch dem Strande“, der feierliche Walhall-Schluß des sinnigen Andante, in der Coda des Finale in wallenden Sechzehnteln leise und gedämpft aufrauschender Quellen — auf den großen

musikalischen Naturmaler des „Rheingold“, Richard Wagner, zurückweisen. So kann man Brahms' Dritte ein norddeutsches Helden-gedicht nennen, das im Finale die heroische Landschaft des alten Beowulfliedes mit schweren, jagenden Wolkenzügen und der endlich bleich und mild hereinbrechenden Sonne Schleswig-Holsteins heraufbeschwört. Erst der leidenschaftliche Hauptteil des Finale reißt den, durch die wieder in Theodor Storms Art elegisch gefärbten Mittelsätze immer mehr in der Stimmung getrüben Dichter in das „Gewühle der Menschen“, das ihn „zu klagen zwingt“.

Diese leidenschaftlichen Kämpfe und Klagen des Finale zeigen ein Neues und Eignes der dritten Brahmsschen Symphonie. Um es sicher zu finden, sehen wir uns wieder die Tonartenfolge ihrer einzelnen Sätze an. Der erste Satz steht natürlich in der Tonika F-dur. Der zweite, langsame, steht in der Durdominant C-dur, um sie im dritten mit c-moll zu vertauschen und im Finale lange Strecken in die f-moll-Tonika herabzusinken. Das ist ungemein charakteristisch für Brahms und jeden modernen Künstler überhaupt. Schon Dickens', Raabes und aller großen, echten und ewig modernen Humoristen Freude wächst auf leiddurchtränktem, selbsterkämpfem Boden. Brahms' positive Lebensenergie ist negativ stark gehemmt und in Melancholie und Pessimismus gebunden. Der Tempel seiner Freude steht auf oft steinigem, gestrüppreichem Berg; es heißt, sich immer wieder aufraffen, durchkämpfen oder Stufe um Stufe wieder herabsinken. Diese in Brahms' eigenartigem Dur-Moll-Wesen begründeten starken inneren Hemmungen haben den Gang der „inneren Handlung“ dieser Symphonie bestimmt: die eigentliche dramatische Katastrophe, der Kampf, wird in den letzten Satz verlegt; die drei ihm vorausgehenden Sätze sammeln den dramatischen Zündstoff; bald mutig-tatenfreudig (erster Satz), bald schweren trüben Gedanken und Ahnungen nachsinnend (zweiter und dritter Satz).

Das ist ganz neu. Neu auch ist ihre wahrhaft königliche Architektur. Zunächst ihre Form. Sie ist von wunderbarer Rundung und Knappheit. Die Themen- oder Expositionsteile der Eck-sätze sind ganz außergewöhnlich breit, ihre Durchführungen dafür ebenso außergewöhnlich knapp. So stehen beispielsweise vierzehn Seiten Exposition des ersten Satzes nur neun Seiten Durchführung

in der Partitur gegenüber. Die Thementeile bergen eine selbst bei Brahms kaum erhörte melodische Kraft. Über allem neu und eigen ist aber das stilistische Prinzip, das Brahms mit dem „Leitmotiv“ F-as-F in die Symphonie einführt. Nach Kalbecks geistreicher Auflösung war F-a-F der Wahlspruch „Frei, aber froh“ des jungen Brahms im Gegensatz zum Motiv F-a-e und seinem Wahlspruch „Frei, aber einsam“ des jungen Joachim. Dieses Brahms'sche Motto kehrt in einer ganzen Reihe Brahms'scher Werke von der zweiten Klavierballade aus op. 10 an bis zu diesem ersten Satz der dritten Symphonie und darüber hinaus, wieder. Hier hat Brahms es formbildend benutzt: als einleitendes poetisches „Motto“ der Hörner, Trompeten und Holzbläser, als Baß, als Gegenstimme in mittlerer und höherer Lage. Auch darin, die Form dieses Satzes auf diese Weise ganz einheitlich und geschlossen zu runden und die einzelnen großen Perioden mittels dieses inneren „Motiv-Bandes“ denkbar fein und fest zu verkitten, ist Brahms in seiner dritten Symphonie innerlich am selbständigsten und freiesten vorgegangen.

Ihr Schluß kommt im Ton edel verschleierter und verklärter Resignation auf das Hauptthema des ersten Satzes zurück. Das ist echt Brahmsisch. Das ist aber auch im Hinblick auf den tieferen symbolischen Sinn des F-as-F das Ergreifendste und Wunderbarste, was Brahms je geschrieben hat. Denn er sagt damit: trotz aller männlich-heldenhaften Kämpfe und Anstrengungen ist über eine ebenso männlich gefaßte und verklärte Resignation nicht hinwegzukommen. Und dieses ehrliche Bekenntnis ist für jeden wahrhaftigen Menschen im allgemeinen, für Brahms im besonderen tief und doppelt ergreifend. Es gibt keine Symphonie von Brahms, die im ganzen und einzelnen so viele intime Beziehungen zum Menschen Brahms in sich birgt. Fragen wir aber: wo hat der Meister auch als Mensch gleichsam zwischen den Zeilen gesagt, was er mit dieser, zu Anfang so hochgemut losstürmenden Symphonie wollte, welche geistigen Ideen er ihr zugrundelegte, so werden wir besonders hervorheben: den ganzen Schluß, die Coda des ersten Satzes, die nochmals mit dem Hauptthema über dem Quartsextakkord und dem „Motto“ (c es c) einsetzt und sich mit ihm in mächtigem Schwung in der Haupttonart festsetzt; die an mystisch verträumten, in ganz eignen Vorhalten weich disso-

nierenden Klangbildungen reiche elegische Pastoralidylle des Andante mit seinem, von den Klarinetten und Fagotten gesungenen Hauptthema im schlichten Volkston, das später bei der Reprise erweitert und so wundervoll von synkopierten Triolen der Violinen umrankt wird; dann das echt Brahms'sche, elegisch gedämpfte und dunkelgetönte c-moll-Intermezzo des — sehr langsam gemeinten — eigentümlich schwebenden und verschleierte[n] dritten Satzes (Poco Allegretto) mit seinem sinnigen, durch die synkopisch dazwischen schlagenden Celli tanzartig stilisierten Seitenthema in As-dur, und endlich der ganze vierte Satz.

Wir haben schon oben betont, daß Brahms die eigentliche „dramatische Katastrophe“ der Symphonie in den letzten Satz verlegt hat. Er hat dies derart getan, daß er die drei vorausgehenden Sätze so stark mit innerer Dramatik geladen hat, daß wir in jedem deutlich fühlen: es muß noch etwas Schweres, der innere Konflikt, zum Austrag kommen. So ist diese dritte Brahms'sche Symphonie nur scheinbar eine Dur-Symphonie geworden; schon gleich zu Anfang des vierten Satzes sind wir zehn Seiten lang in der Partitur mitten im düstersten und leidenschaftlich erregtesten f-moll. Auf diese symphonisch ganz neue und eigene Lösung konnte nur ein Brahms mit seinen schweren inneren Hemmungen als der erste und einzige Meister des Dur-Moll, als der Meister der Resignation kommen. Dieser Schlußsatz der dritten Symphonie ist darum durch und durch leidenschaftlich, „dramatisch“ und düster bis zum Eintritt des zweiten Themas. Er ist reich an unheimlichen, dämonischen und gespenstischen Elementen im ruhe-, rast- und ratlos in der Tiefe im Unisono von Streichorchester und Fagotten dahinrennenden und gleich darauf drohend aufbegehrenden f-moll-Hauptthema, an düster-feierlichen im „Schicksalsthema“ (pp) der Posaunen mit seiner breiten Triole, an wild und ungebärdig aufschreienden der f-moll-Übergangsgruppe (Tutti, forte) zum zweiten Thema, deren Wiederholung sich bis zum offenen Kampfe steigert. Erst mit dem zweiten, von den Holzbläsern und Violinen vorgetragenen Triolen-Thema im hellen C-dur und mit der breiten Schlußgruppe in c-moll ist der zuversichtliche Abschluß der mächtigen Themengruppe gesichert. Das Ende dieses Satzes und der Symphonie aber gehört der Resignation: ein auch im Tempo gemäßigerer breiter Schlußteil

(Un poco sostenuto) bringt den wunderbaren Ausklang des ganzen Werkes mitten in großer Natur (die wallenden und fließenden Wasser der zum ersten Male in diesem Satze neu eintretenden Sechzehntelfiguration im Streichorchester) und, unter mehrmaliger Erinnerung an das heroische und nun ganz ins Sanfte gewandte Einleitungsmotiv des ersten Satzes, in verklärter, ruhiger Selbstbescheidung.

Die vierte Symphonie in e-moll op. 98 ist Brahms' Elegische. Der männlich-tatenfreudig kämpfende und ringende Held der Dritten hat sich in der Vierten zum resignierten und innerlich immer einsameren alternden Philosophen gewandelt. Darin liegt das tief Ergreifende und Echte dieser vierten Charaktersymphonie. Der Ton trotziger, gedrungener und überlegener Kraft, wie er im ersten Satz der dritten Symphonie lebt, ist in der vierten durch die Reife des Alters zum knappsten symphonischen Monumentalstil gesteigert. Er ist darin Hebbelisch, aber selbst in der großartigen variierten Ciaccona des Finale keineswegs titanisch oder tragisch. Die innere Tragik der vierten Symphonie — die Resignation des einsamen Alters — zeigt sich vielmehr in ganz anderer Weise: in ihrem müde verschleierten, eigentümlich objektiven und balladisch-epischen Grundton. Die vierte Symphonie prägt das „Lengen“, die dem Niederdeutschen, im besondern dem Holsten angeborene unstillbare Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, dem verlorenen Kindheitsparadies, am schönsten aus. In ihren herben, abgedämpften und herbstlich-fahlen Farben, in der ruhigen Bändigung dunkler und in den drei ersten Sätzen, einschließlich des fast gewaltsam und durchaus unheimlich lustigen Scherzo, überall gespenstisch unter der Asche glimmender und gewaltig zurückgedämmter Leidenschaften lebt die tiefe Resignation Theodor Storms. In dem nach norddeutscher Art breit erzählenden und altertümelnden Ton ihrer weitgespannten Themen zeigt sich der bis auf Liliencron, Frenssen und Seeliger mächtige niederdeutsche Zug zur Ballade. Ihr zu männlichen Trotz, ja, zur herrischen, unwirschen Abweisung und zornigen Empörung gesteigerte Grundton ist nichts anderes, als der tief erschütternde Niederschlag der eignen tragischen Erkenntnis des Meisters, daß er auch als Tragiker nicht neben Beethoven, sondern etwa neben Cherubini oder Volkmann zu stehen kommt.

Auch in der vierten Symphonie betrachten wir zunächst die Tonartenfolge. In noch weit höherem Grade wie die erste, ist die vierte Brahms'sche Symphonie eine reine, ausgesprochene Moll-Symphonie. Der erste, im Tempo nicht ruhig und gehalten genug zu nehmende Satz (*Allegro ma non troppo*) steht natürlich in der Tonika, dem herbstlich blassen und fahlen e-moll. Es ist keine beliebte Tonart für Symphonien. Haydns „Trauer-Symphonie“ in e-moll (1772) bleibt beinahe symbolisch: es ist eine Tonart für ernste und in ihren Leidenschaftsstürmen längst verwehte und vergangene Dinge. Nicht umsonst hat daher Tschaikowsky, der Meister der fünften Symphonie in e-moll, dieselbe Tonart grade für die blasse Doppelgestalt des in der Hölle Dantes schmachtenden Liebespaares Paolo Malatesta und „Francesca da Rimini“ gewählt. Das E-dur des altertümlich und balladisch gefärbten *Andante moderato* (zweiter Satz) wirkt im Gegensatz zum e-moll des ersten ganz außerordentlich eigen: wunderbar geheimnisvoll, aller gewohnten Helle, allen strahlenden Glanzes dieser lichten Tonart völlig beraubt, elegisch verschleiert, abgedämpft und darum fast märchenhaft und viel ergreifender, wie in jeder Dur-Symphonie. Auch die Unterterztonart C-dur des dritten Satzes, eines dämonisch erregten Scherzo (*Allegro giocoso*), etwa einer Art wild und unheimlich lustiger symphonischer „Edward“-Ballade in Scherzoform von eigenwilligem und trotzigem Charakter, wirkt reiner als Dur, und vor allem als C-dur, wie in irgendeiner reinen Dur-Symphonie: stählern, hart und streitbar. Brahms hat in seiner Instrumentation ganz gegen seine Gewohnheit nicht mit Mitteln dämonischer Lustigkeit gespart: es fehlen weder Kontrafagott, noch Pauken und sogar Triangel. Über den im Grunde etwas gewaltsamen und ernsten Charakter dieser Lustigkeit hat er im übrigen durch deutliche thematische Hinweise auf den ersten Satz keinen Zweifel gelassen: die Fortsetzung des Hauptthemas im *ff* schaut zum streitbaren, von den Hörnern und Holzbläsern im *unisono* gebrachten „Widerspruchsmotiv“ (Fis-dur) des ersten Satzes zurück, und an einer andren Stelle ist gar in der Mittelstimme das Hauptthema des ersten Satzes, doch kurz stakkiert, hineingeheimnißt. Das Finale steht natürlich wieder in der Haupttonart e-moll. Auch die Tonartenfolge der Brahms'schen vierten Symphonie ist demnach ungleich einfacher, starrer und beharrender,

wie in den drei vorausgehenden Symphonien; sie umspannt den engen Raum der Unterterz.

Der gewissen schattenhaften und belegten Mattigkeit der e-moll-Tonart entspricht der tieferste, elegische und resignierende Grundcharakter der Symphonie, der demgemäß am stärksten in den beiden Moll-Ecksätzen ausgeprägt erscheint. Hier vereinigt er sich mit einer wunderbar fein durchbrochenen Arbeit zu jenem Brahms'schen Filigran des Tonsatzes, wie es gleich vollendet und konsequent in allen Sätzen festgehalten keine andre Symphonie des Meisters zeigt. Ein Beispiel. Schon gleich das Hauptthema des ersten Satzes prägt diesen Stil der durchbrochenen Arbeit des späten Brahms scharf aus: seine melodische Linie spannt sich zögernd und beinahe wie flehentlich bittend über einem Untergrund vielsagender, je zwei und zwei Töne nach Art des mittelalterlichen seufzenden Hocketus voneinander trennender Viertel-, „Innenpausen“; die Celli und Bratschen wechseln einander in der Begleitung mit unablässig und wie mit drängender Bitte emporgreifenden Arpeggienmotiven ab, und die Holzbläser (Klarinetten, Fagotte, Flöten) schlagen thematisch durch drei Oktaven *p* halb gebunden dazwischen. Dieses zart durchbrochene Gewebe des ersten Satzes wird bei der Wiederholung des Hauptthemas noch mehr verfeinert: die Melodie wird in Oktaven (Achtel) gebrochen und, mit Beibehaltung der Pausen, an die ersten und zweiten Violinen verteilt; die thematisch dazwischenschlagenden Holzbläser werden durch die gleichen gebrochenen Oktaven der Celli und Bässe ersetzt; die Arpeggienmotive der Celli und Bratschen aber lösen glatt in Achteln fließende und jedesmal schon mit dem Viertel synkopiert einsetzende Skalengänge der Bratschen und Holzbläser ab.

Das sind formale äußere Hilfsmittel zum verstärkten und zugleich verfeinerten Ausdruck der die Symphonie beherrschenden tiefen und elegischen Resignationsstimmung. Tiefer und ergreifender natürlich kommt die Resignation im Charakter der Musik selbst zum Ausdruck. Sie liegt offen für jeden in allen vier Sätzen zutage, der nicht nur mit den Ohren zu hören, sondern auch mit dem Herzen, der Seele zu empfinden gewohnt ist. Es gibt in der vierten Symphonie eine Reihe sogenannter „dämonischer“ Stellen, die nach Art des späten Brahms das Dämonische entweder in etwas

gewaltsam forcierter Lustigkeit (Scherzo), lieber aber in gespenstischer und unheimlicher Stille, in schattenhafter Öde und mystischer Übersinnlichkeit suchen. Solche Stelle findet sich gleich im ersten Satz der Schlußgruppe, da, wo die Geigen wie aufgewirbelte Funken über die graue Asche des verminderten Septimenakkords gis h f (eis) im geisterhaften pianissimo ängstlich auf und abwärts flattern, wo die Pauke zum erstenmal im ganzen Satz pp in der Tiefe murr, und die Trompeten in tiefer Lage im pp eine düster-feierliche Mahnung geben.

Zum Elegisch-Resignierten, Still-Tragischen, Unheimlich-Lustigen und Balladisch-Epischen der vierten Symphonie tritt endlich in sehr weitgehendem Maße das Altertümelnde. Keine andre Symphonie von Brahms archaisiert harmonisch und formal so eigen, so stark und bewußt wie die vierte. Harmonisch vor allem im langsamen Satz. Er beginnt, im unisono der beiden Hörner und einiger Holzbläser, in einem eigentümlich stillen, müden und leidenschaftslosen Erzählerton auf der Dominant von a-moll und setzt dann nach vier Takten in E-dur mit dem Hauptthema ein, das er sofort durch Moll-Dur — im Sinn der Moll-Unterdominant von E-dur mit der phrygischen Wendung e d c h, statt e dis cis h, in der Mittelstimme — in altertümliche und balladische Beleuchtung rückt. Harmonisch archaisiert Brahms auch gelegentlich im Scherzo. Harmonisch und formal aber im Finale. Dieser, nach Inhalt und Umfang gewaltige Schlußsatz (Allegro energico e patetico) wählt und meistert mit überlegener Kunst die Bachisch strenge Form der alten Ciaconna oder Chaconne, als da heißt: Variationen über das hier achttaktige, als Basso ostinato durch alle zweiunddreißig Variationen festgehaltene $\frac{6}{4}$ -Thema e fis g a ais h H e. Es wird sofort zu Anfang des Satzes als Oberstimme der von den Bläsern (Holzbläser, Kontrafagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen) mit Pauke in starrer, altertümlicher Feierlichkeit und düster-drohendem Prunk hingelegten schweren Akkorde gebracht. Von da wird es variiert und liegt nun bald im Baß, bald in der Oberstimme, bald in Mittelstimmen versteckt. Brahms läßt einen ganzen Zaubergarten neuer und namentlich harmonisch unendlich mannigfaltiger Bildungen aus diesem Thema aufsprießen. Besonders der chromatische Halbtonschritt a ais und der Schritt in die untere Oktave h H verlocken ihn zu un-