



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Johannes Brahms. 3.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Johannes Brahms.

3.



Die Werke für Kammermusik, welche Brahms bis jetzt veröffentlicht hat, bestehen in zwei Duos, drei Trios, drei Klavierquartetten und drei Quartetten für Streichinstrumente, einem Klavierquintett, einem Streichquintett und zwei Sektetten für Streichinstrumente. Die größere Hälfte dieser fünfzehn Werke gehört der zweiten Periode des Komponisten an, in welcher die Kammermusik den wichtigsten Teil seiner Leistungen bildet.

Das erste der beiden Duos ist die Sonate für Pianoforte und Cello (E-moll op. 38), eine Komposition in drei Sätzen, welche wir zu den bedeutendsten und charakteristischsten Werken des Komponisten zählen. Schon nach den ersten acht Takten weiß man, daß man hier durchaus Eigenes zu erwarten hat: in seinem äußern Aufbau, in den umkleidenden Harmonien, in dem eindringlichen Gesangton bekundet dieses Hauptthema seine Herkunft aus der vollen Phantasie eines Meisters. Wer überhaupt musikalisch zu folgen versteht, kommt in dem ersten Satze dieser Cellosonate aus der Spannung nicht heraus. Unerschöpflich sprudeln frische und gehaltvolle Ideen, jedes dieser Zwischenglieder trägt die Merkmale des Reichthums, die Entwicklung ist überraschend durch die Innigkeit und Unmittelbarkeit der Ideenmodulation. Am meisten nimmt das zweite Thema gefangen. Es ist eine Melodie von der prächtigen Ruhe und Milde, wie sie Brahms allein eigen ist. Sie übernimmt am Schlusse des Satzes die Führung und geht allmählich in die Gestalt einer der schönsten unter den Magelone-Romanzen über: in die der „Suleima.“ Diese Anhänglichkeit an Lieblingsgestalten, die in früheren Tagen seine Phantasie erfüllt haben, ist ein eigentümlicher und traulich sinnender Zug an Brahms. Leider können ihn aber nur die Kenner seiner Werke ganz genießen. Der zweite Satz der Cellosonate klingt etwas Wienerisch an — das Opus ist ein Zeitgenosse der vierhändigen Walzer. Das Finale stürmt in voller Kraft dahin — von den gebotnen Plätzchen zum Ruhen und Sinnen macht es nur spärlich und kurz Gebrauch. Seine Form ist die überaus kunstvolle einer Fuge mit drei Themen. Eine originelle Nuance, die auch in der Finalesfuge des Streichquintetts wiederkehrt, ist die, daß die neu eintretenden Stimmen vom vollen Chor der andern mit einem kurzen kräftigen Zuruf begrüßt werden.

Das zweite der Duos ist die Sonate für Violine und Klavier (G-dur op. 78). Die außerordentliche, kunstvolle Tondichtung hat den Grundzug einer ernst

freundlichen Beschaulichkeit: es ist ein Ton darin, als wenn der gereifte Mann auf weit hinter ihm liegende Tage zurückblickte. Hauptmanns kleiner Chor „Aus der Jugendzeit,“ Brahms' eigne Erinnerungsklieder „Wie traulich war das Fleckchen,“ „Ich sah als Knabe Rosen stehen“ melden sich bei der Betrachtung dieser Sonate. Bilder der Anmut, Unschuld, auch der lauten Lust ziehen vorüber — alles von einem sanften Flor aus Sehnsucht und Wehmut bedeckt. Im Vordergrund des zweiten Satzes blicken uns die weichen, innigen Züge Schumanns entgegen, die volle Absicht dieser Vision ist nicht zu verkennen, wenn in der Mitte des Satzes die schneidenden Rhythmen von Beethovens Trauermarsch anklingen. Durch die beiden ersten Sätze der Sonate schon zieht sich ein Motiv, welches dem „Regenlied“ des Komponisten angehört. Der dritte Satz enthüllt die volle Melodie dieses heimlichen spiritus rector der Komposition, der ihre musikalischen Fäden und wohl auch ihren poetischen Faden dirigiert. Die Worte des Regenliedes:

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

scheinen nur den geistigen Schlüssel dieses liebenswürdigen Werkes zu entfalten. Der letzte Satz zieht den vorhergehenden sinnig in seine thematischen Kreise hinein und klingt herrlich friedvoll gefaßt aus wie mit Chamisso's Entschluß: „Ich zieh' mich in mein Innres still zurück.“

Unter den drei Trios sind zwei für Pianoforte, Violine und Cello. Das eine (op. 8 H-moll) gehört der frühesten Periode des Komponisten an, das andre (op. 87 C-dur) stammt aus der letzten Zeit. Wir können nicht umhin, dem Jugendwerke trotz der teils unbewußten, teils mit bestimmter voller Intention gesuchten Anlehnung an Beethoven den Vorzug zu geben. Die Energie der Entwicklung und die Größe des Aufbaues ist in dem zweiten Trio imposant genug, aber das erste hat den volleren Strom der direkten Erfindung und damit den unmittelbaren Eindruck voraus. Der nach außen hin wirksamste und mit schlagender Originalität entworfene Satz des C-dur-Trio ist das phantastisch, halb unheimlich vorüberhuschende Scherzo. Sein Trio wird von einer volkstümlich zugreifenden, langen Melodie echt Brahms'schen Charakters gebildet. Auch in dem H-moll-Trio scheint uns das Scherzo der gewinnendste und zugänglichste Satz. Das helle, freundliche Trio im Gegensatz zu dem gespenstischen Ton der Hauptgruppe gehört zu den schönsten Eingebungen des Komponisten, der hinsterbende und vertropfende Schluß des ganzen Satzes zu

den eigentümlich poetischen Feinheiten, die niemand außer ihm in dieser Weise hat. Das Adagio fängt in Anlage und Charakter ganz so an, wie der entsprechende Satz in Beethovens G-dur-Konzert, seinen zweiten Teil füllt wilde Aufregung, und ganz am Schluß erst zieht der Friede noch einmal ein. Auch das Finale hat einen stark dramatischen Charakter, Partien plötzlicher Aufwallung, deren Kommentar nicht ganz in der Musik gegeben ist. Von der schönen Stelle, wo in diesem Satz Beethovens Lieberkreis hineinklingt, haben wir schon gesprochen. Wenn man will, kann man auch in dem C-dur-Trio eins der dem Komponisten eignen Zitate finden. Es ist im ersten Satz ein Motiv, das mit dem Liede von Brahms „Virg o Weilchen“ sehr viel ähnliches hat.

Das dritte der Trios (op. 40 Es-dur) hat eine ungewöhnliche Besetzung: Klavier, Violine und Waldhorn. Brahms liebt das romantische Instrument; er giebt ihm im deutschen Requiem wichtige Stellen, die D-dur-Serenade wie die D-dur-Symphonie fangen beide mit einer Hornmelodie an. In der eigentlichen Kammermusik ist das Horn auch in der Zeit, wo die Blasinstrumente viel mehr gepflegt wurden als heute, nur selten benutzt worden, in der Verbindung mit Pianoforte wohl nur ausnahmsweise. Der bekannten Hornsonate Beethovens können wir nur ein einziges gleichzeitiges Seitenstück hinzufügen: ein Pianofortequartett mit Horn aus dem Jahre 1805, geschrieben von einem ganz unbekanntem Komponisten, namens Taffel. Ein Vorgänger des Brahms'schen Klaviertrio mit Horn ist uns überhaupt nicht bekannt geworden. Die Komposition ist eine der schönsten aus der mittlern Periode des Künstlers, eine der innerlich bewegtesten, vielleicht aber um deswillen und wegen ihrer kunstvollen knappen Ausführung nicht zugänglich. Der erste Satz wiegt in weicher Hingebung, fast Schwärmerei dahin, zur Seite ziehen dunkle Wölkchen mit. Das Scherzo hat einen schweren Humor: es strebt gleich von Beginn aus der anmutigen Länderei hinaus und greift fortwährend in unvermutete Sphären von Kraft und Innigkeit hinüber. Sein Trio klingt wie ein von leiser Melancholie getragenes Volkslied. Das Adagio stellt bekommene Fragen, eine trauernde Resignation beherrscht den Satz. Das Finale zeigt den idealen Zusammenhang mit dem Scherzo auch motivisch. Die Hoffnung rafft sich hier kräftig wieder auf und behält das Schlußwort. Dieser Satz ist der nach außen hin wirksamste. Die frischen Naturtöne des Horns fesseln auch solche immer wieder, welche im übrigen nicht zu folgen verstehen. Wer das Werk näher kennt, wird es unter diejenigen Arbeiten des Komponisten rechnen, welche den Charakter einer Gelegenheitskomposition in Goethes höchstem Sinne besonders ersichtlich äußern.

Unter den drei Klavierquartetten ist das erste (G-moll, op. 25) das bekannteste. Es ist vielleicht eines der verbreitetsten Werke der Kammermusik und verdankt diese Stellung ebensowohl der Einfachheit seiner geistigen Natur als dem Reichtum an herrlichen und hinreißenden Ideen. Es beginnt nachdenklich und schließt in kräftiger Fröhlichkeit, seine Entwicklungen sind lang und

gründlich, aber immer in dem Niveau allgemeiner Verständlichkeit; die sinnigste Anmut beherrscht das Ganze und sprüht sich in zauberischem Klang und in einer Fülle eigenartiger Gedankenwendungen aus. Wie reizend ist gleich der Schluß des ersten kurzen Hauptthemas, so ungesucht originell und freundlich tief! Auf den ersten Seiten quellen wie aus einer Wunderflasche immer neue Gebilde aus den wenigen Grundnoten, bald schmeichelnd sanfte, bald riesig kraftvolle Tongestalten. Dieses stürmisch liebliche Sehnen in dem chromatischen Gesicht des zweiten Themas! Wer eine Analyse dieses Werkes schreiben will, wird zu Versen gedrängt. Der letzte Satz im Rondo a la Zingarese ist das feurigste Stück ungarischer Musik, das wir in der eigentlichen Kunsliteratur besitzen, es entfesselt alle Zauber dieses fremdartigen Genius, auch die rein klanglichen. Höchst merkwürdig ist mir immer im Schlußteil dieses Satzes die kleine Kadenz vorgekommen. In ihrem plötzlichen Auftreten und ihrem deutschen imitativen Charakter erscheint sie wie ein Menetekel, wie der Mahnruf des patriotischen Gewissens.

Über das zweite der Klavierquartette (op. 26, A-dur) begegnet man einer auffälligen Meinungsverschiedenheit unter den Freunden des Komponisten. Hanslick lehnt es ab, Deiters stellt es besonders hoch, die einen nennen es hell, die andern düster. Wir sind der Ansicht, daß dieses zweite Quartett sich in der unmittelbaren Frische der Ausführung mit dem in G-moll nicht messen kann. Dennoch hat es köstliche Grundmotive und geniale Punkte in der Entwicklung, z. B. die ersten vier Takte des C-moll-Abschnittes in der Durchführung des ersten Satzes. Am höchsten stellen wir das zweite Stück (Poco Adagio). Sein eminent friedlicher Hauptsatz ist mit dem langsamen Satz des D-moll-Konzerts ziemlich verwandt. Er wird durch eine großartig pathetische Seitenpartie flankirt. Eine besonders große Wirkung erreicht hier der Komponist durch den einfachen Wechsel von Klavier und Streichinstrumenten, ein Instrumentationsmittel, dessen sich Brahms in allen seinen Klavierensembles gern und immer fesselnd bedient.

Das dritte der Klavierquartette (op. 60, C-moll), eins der bedeutendsten Werke des Komponisten, steht dem Geist nach der ersten Periode nahe. Der erste Satz ist voll dämonischer Elemente: dem schwülen Anfang folgen heftige Gewitterschläge, fanatische Triller heulen dazwischen — freundliche Strahlen kämpfen dagegen; das Düstere bleibt vorwiegend. Auch das Scherzo ist finsterner Natur. Die Scherze sind grausig und äußern sich in heftigen Rhythmen, schroffen Modulationen und wilden Klängen. Wunderbar schön wird dies unheimliche Treiben durch einen kleinen Dialog zwischen Streichern und Klavier unterbrochen, der an Beethovens *In questa tomba oscura* anklingt und hier die Wirkung einer frommen Vision hat. Der dritte Satz ist freundlich breitgesponnen, die Stimmen spielen mit einander um anmutige Motive, im Vordergrund steht ein inniges Gebetsthema, welches der Komponist auch in einem

späteren Liede wieder benutzt hat. Dieser dritte Satz steht in E-dur; nicht ohne Zusammenhang mit seiner ideellen Bedeutung ist er in ein fernes, ganz entlegnes Tonartsystem gerückt. Das Finale kehrt nach C-moll zurück. Es bringt die Spuren harter Zeit nochmals vor die Phantasie, aber in hoffnungsvoller Wendung. Das zweite Thema in ihm tritt sehr zurück. Im ganzen ist der Satz mehr beschwichtigend. Bewundernswert ist, wie der Komponist aus zwei Noten des Hauptthemas einen langen, phantasievollen, hell gestimmten Mittelsatz entwickelt. In bezug auf idealen Zusammenhang der Sätze, auf strengen und hohen Plan steht dieses C-moll-Quartett unter den ersten Werken des Künstlers. Den dramatisch leidenschaftlichen Charakter, den uns die erste Jugend des Komponisten wieder vor das Gedächtnis ruft, hat es unter den Kompositionen der dritten Periode namentlich mit der C-moll-Symphonie gemein.

Die Streichquartette gehören alle drei der dritten Periode des Künstlers an. Die ersten beiden (C-moll und A-moll) erschienen zu gleicher Zeit als op. 51. Sie enthalten einen gemeinsamen Hinweis auf Wien in den wunderschön eingewebten Ländlerthemen. Das erste ist von härterer Natur und namentlich in den Eckfäßen von einer ungewöhnlichen finstern Energie, abwehrend, kräftig und stolz. Der zweite Satz (Poco Adagio) besteht aus einer Romanze, deren erstes Thema ruhig unter Beethovens Namen gehen könnte. Die Perle des Ganzen ist der dritte Satz ein Allegretto molto moderato, und in ihm wieder das die Stelle des Trio vertretende Un poco piu animato. Man muß diese naiv einfache und originell instrumentirte Melodie mit dem stürmisch aufdrängenden Hauptthema des ersten Satzes vergleichen, um einen Begriff von der Vielseitigkeit des Künstlers zu bekommen. Das A-moll-Quartett ist in der Stimmung mit dem ersten noch verwandt. Es hat seine wehmütigen Klagen, der Schmerz zuckt oft und bricht auch heftig aus — trauernde Fragen werden vernehmbar. Im allgemeinen aber löst sich hier das Gefühl mehr und ist weichen Regungen zugänglich. Auch in der Form der Sätze zeigt sich eine freiere Bewegung. Die in dieser Beziehung merkwürdigste und fesselndste Stelle bringt das Finale in dem Abschluß des zweiten Themas.

Das dritte Streichquartett (B-dur, op. 67) hat einen heitern, lebensfrohen Grundzug. Namentlich in den Eckfäßen tritt er offen zu tage. Der erste Satz fängt mit ausgesprochener Vergnügtheit an. Aus einzelnen Gruppen schallen harmlos fröhliche Motive entgegen, die der ganze Chor jauchzend aufnimmt. Ein heiteres Bild reiht sich an das andre. Der Dichter ist mit auf dem Plane und äußert in sinnig freundlichen Worten Wohlgefallen und Behagen. Das Finale enthält Variationen, die auf einem Thema mit einem herzlich drolligen, tanzartigen Anfang ruhen. Der Reigen lenkt schließlich in die fröhlichen Motive des ersten Satzes ein, die nochmals von wärmstem Humor übergossen vorüberziehen. Dann senkt sich der Abend hernieder, und in der Ferne verklingen die reizenden heitern Weisen. Unter allen Kompositionen, die Brahms für Kammer-

musik geschrieben hat, nähert sich keine so sichtbar wie dieses B-dur-Quartett in der Form dem Stile des sogenannten „letzten Beethoven“ mit seinem ungenirten, souveränen Wechsel von Rhythmus und Tempo.

Ein Werk, welches sich sein Terrain Schritt für Schritt hat erobern müssen, ist das Klavierquintett (op. 34, F-moll). Ich erinnere mich, daß ein Wiener Kritiker, den man nicht einen schlechten Musiker nennen kann, im Jahre 1870 dieses Werk als ein Beispiel des Ungefunden, Geschraubten und der grauen Reflexion bezeichnete. Sieben Jahre später war derselbe Kritiker soweit in der Bekanntschaft mit diesem Werke vorgebrungen, daß er es für die größte Leistung der Kammerkomposition seit Beethoven erklärte. So geht es sehr oft mit Brahms, wir werden auf die Gründe später zurückkommen. In der That gehört das F-moll-Quintett nicht zu den am leichtesten verständlichen Schöpfungen des Meisters, namentlich sind der erste und letzte Satz bei ihrer kühnen Anlage und reichen Ausstattung schwierig zu übersehen. Aber es ist eines seiner mächtigsten und gewaltigsten Werke, von einem kühnen Pathos durchdrungen, kraftvoll und stark, in einzelnen Theilen hart. Die zugänglichsten Sätze sind die mittleren des Andante mit seiner in stiller Borne dahinwogenden Melodie und das Scherzo mit dem triumphirenden Kriegerklang.

In der unmittelbaren Wirkung nach außen ist das Quintett für Streichinstrumente (op. 88) eins der ersten Kammermusikwerke der Neuzeit. Zwei seiner Hauptthemen sprechen in Beethovens Geist: das des ersten Satzes und die feierlich ernste Melodie des Grave. Sie wird zweimal von freundlichen Zwischensätzen abgelöst, einem traulich zusprechenden und einem mit entschiedener Lustigkeit zufahrenden. Ganz unwiderstehlich fortreißend ist das Finale — im kräftigen, brausenden Jugensatz einsetzend und im sanften Jubel ausklingend wie ein heiter prächtiger Einzug heimkehrender Krieger, denen alles Volk die Mützen entgegenschwenkt. Eins der leitenden Themen kommt in Bruchs Es-dur-Symphonie ziemlich ähnlich vor: es wäre möglich, daß der Komponist einen geistreichen Scherz im Sinne gehabt hätte. Die Einstellung des friedlich und sinnig singenden zweiten Themas in dieser bacchantischen Szene ist wieder ein Meisterzug, an dem allein man Brahms erkennen dürfte. Von den zahlreichen Einzelschönheiten des Werkes wollen wir nur auf den Ausgang des ersten Satzes aufmerksam machen. Er stimmt wie schöne Abendzeit und Rückkehr aus dem Walde.

Die beiden Sextette sind Tongemälde von vorwiegend elegischer Richtung. Wärme des Ausdrucks und ein schönes Ebenmaß der Empfindung zeichnet sie aus. Das ältere (B-dur, op. 18) hat kräftigere Töne und ist im ganzen das eindringlichere. Namentlich das Scherzo und das Finale schlagen einen populären Ton an, wie man ihn seit Haydn so behaglich kaum gehört hat. Der langsame Satz bringt Variationen über ein harmonisch sehr energisch geführtes Thema, der erste Satz ist in der Themengruppe sehr breit, in der Durchführung dagegen

verhältnismäßig knapp behandelt. Eine Prachtstelle ist hier der Eintritt der Repetition: wie das Thema in den untern Oktaven so voll durchglänzt! Unsere Sympathien neigen aber noch mehr dem zweiten Sextett (G-dur, op. 36) zu. Es scheint uns dem ersten an Individualität überlegen. Gleich das erste Thema im ersten Satz, die neapolitanische Sext, noch mehr die zögernde und nachdenklich verweilende Entwicklung des Gedankens — das ist ganz Brahms. In seinem Phantasiekreise berührt das G-dur-Sextett sich einigermaßen mit der zweiten Symphonie. Der Eintritt der pulsirenden Achtelbewegung nach dem ruhigen ersten Thema im Hauptsatz ist dort genau so. Das Scherzo läßt sich verdrießlich an; vergebens lockt im Trio ein flotter Walzer — es bleibt verdrießlich. Dieses Scherzo ist in seiner absichtlich bald monotonen, bald eigensinnigen Art wiederholt mißverstanden worden, z. B. von Ehlert. Nach unserer Meinung soll hier ein halb melancholisches Stimmungsbild gegeben werden. Brahms ist in der Behandlung solcher Vorwürfe Meister, seine Vokalwerke bieten eine Sammlung vollendeter Schilderungen von Unmut, leichtem Ärger und ähnlichen mürrischen Stimmungen. Ich erinnere als an eine der bekanntesten an die Nummer: „Nein, es ist nicht auszuhalten mit den Leuten“ in den Liebesliederwalzern. Diese Haltung des Scherzo steht im Einklang mit dem Charakter der andern Sätze, wie ein Blick auf die Hauptthemen derselben leicht erkennen läßt. Wunderbar schön ist der Schluß des Adagio, wo mit dem Eintritt von Dur sich ein Ausblick aus dem trüben Sinnen öffnet.

Wir haben uns nun zu den Werken für das Konzertspiel zu wenden. Sie bestehen aus zwei Klavierkonzerten und einem Violinkonzert. Das erste Klavierkonzert (D-moll, op. 15) gehört, wie wir schon erwähnt haben, der Jugend des Komponisten an. Er spielte es schon im Jahre 1859 öffentlich. Gleichwohl ist die Partitur erst fünfzehn Jahre später erschienen, kurz nachdem es Frau Clara Schumann im Gewandhause wieder aufgenommen hatte. Allmählich gelangt es jetzt auf das Repertoire aller bedeutenden Pianisten. Wenn das Publikum und die geringere Kritik Mühe gehabt haben, zu diesem Werk sympathische Beziehungen zu finden, so ist das sehr bedauerlich, im Grunde aber doch erklärlich; denn es fügt sich dem hergebrachten Begriff eines Konzerts in seinem Geist und in seiner Form vielfach nicht. Der Hauptsatz namentlich verlangt etwas von dem Zuhörer. Hier sind nicht weniger als fünf Themen aufgestellt und in Entwicklung gebracht, und das leitende darunter ist so dämonisch, daß ein Publikum, welches eine gemüthliche Unterhaltung erwartet, davor wohl erschrecken kann. Man kann nachweisen, daß eine so leidenschaftliche und ernste Sprache wie in dem ersten Satz dieses Werkes noch niemals vorher in einem Konzert gesprochen worden ist. Wenn diese wilden Oktaventriller beginnen und das Orchester und Klavier von entgegengesetzten Seiten um diese schweren Noten ringen, entsteht vor der Phantasie das Bild eines Cyclopengefechts, welches an Kühnheit und Energie der Ausführung noch einen Böcklin hinter sich zurück-

läßt. Diese aufregenden Szenen werden von Momenten seligen Friedens und freundlichster Schwärmerei abgelöst, wie sie das zweite zuerst vom Klavier intonirte Thema (F-dur) und die originelle Hornmelodie bietet. Wer das Genie und die Meisterschaft von Brahms mit einem einzigen Blick übersehen will, hat an diesem ersten Satze des D-moll-Konzerts deren imposantesten Ausdruck vor sich. Ein spezieller Zug von musikalisch technischem und von ästhetischem Interesse ist die Verwandtschaft dieses Satzes mit Beethoven, namentlich mit dem ersten Satze der neunten Symphonie. Der zweite Satz ist wie ein heiterer Morgen nach schweren Träumen, er schlägt kirchlich fromme Töne an. Der dritte Satz ist in der Erfindung weniger reich, aber von dem kräftig entschiedenen Hauptthema aus charaktervoll durchgeführt. Ein hier beiläufig berührtes Thema ist im ersten Satze des zweiten Konzerts wieder aufgenommen.

Das zweite Konzert (B-dur, op. 83) bewegt sich im allgemeinen auf freundlichem Gebiete als das erste; es gehört aber keineswegs zu den einfach leichten Werken. Der erste Satz empfängt uns mit einem reizenden, wie eine ermunternde Frage klingenden Gesang des Hornes. Das Klavier spricht zunächst in demselben Tone, bald aber bricht es in heftigen Unmut aus, und von da ab ist der ganze Charakter des Satzes erregt, halb dramatisch zwischen leidenschaftlichem Aufwallen, Klagen und Sehnen auf der einen Seite und begütigendem Zuspruch und Bildern der Hoffnung und des Trostes auf der andern Seite geteilt: reich, überreich an wunderschönen, großartigen und sinnigen Zügen, und für den, der zu folgen versteht, ergreifend und eindrucksvoll als Ganzes, unvergleichlich fast durch die nie unterbrochene Fülle echter und aus erster Quelle geschöpfter origineller Musikgedanken. Im zweiten Satze (Allegro appassionato), der die Stelle eines Scherzo vertritt — das Anfangsmotiv beginnt wie das des gleichen Satzes der D-dur-Serenade —, haben wir eine Art Fortsetzung von der Handlung des ersten, die guten Humore bekommen sichtlich die Oberhand. Im Adagio, das mit einer herrlichen Cellomelodie beginnt, wird es entschieden hell. In die Mitte dieses Satzes hat der Komponist einen seiner idealsten Liedgedanken (aus: „Ach, wer nimmt von meiner Seele“ in op. 86) aufgenommen: er schwebt, pp. von der Klarinette gebracht, wie eine zarte Himmelsgestalt vorüber. Das Finale setzt mit zarter Grazie ein und schließt kräftig jubelnd. Es bildet ebenfalls wieder ein Ganzes von ungemein reicher Bewegung, in dem die originellen Gedanken immer frisch zufließen. Das ungarische Element ist hier wieder wunderschön hereingezogen. Wir haben irgendwo gelesen, daß seit dem Es-dur-Konzert von Beethoven kein Klavierkonzert von der Bedeutung dieses zweiten von Brahms geschrieben worden sei, und wir stimmen dieser Ansicht rückhaltlos zu. Konzerte, in denen die musikalische Idee immer so entschieden im Vordergrund bleibt wie in diesem zweiten von Brahms, giebt es nicht. Daß dabei die Virtuosität ihre Aufgaben findet und Triumphe feiern kann, die allerdings meistens mehr sinniger als glänzender Natur sind,

haben wir schon früher auseinandergesetzt. Eine andre äußere Erscheinung der Klavierkonzerte von Brahms ist die, daß das Klavier straffer an das Orchester herangezogen wird, als dies im allgemeinen der Brauch ist. Man ist sogar soweit gegangen, dieses Klavierkonzert eine Symphonie mit Klavier zu nennen. Es kommt wohl auf den Titel nicht soviel an — genau betrachtet, deutet er bereits auf die neue Phase in der Konzertform, welche die spätere Geschichtschreibung mit dem Namen Brahms verknüpfen wird. Unter denjenigen Künstlern, welche zuerst mit dem schwierigen B-dur-Konzert des Komponisten in die Öffentlichkeit traten, verdient Professor Barth in Berlin, der Joachim des Klaviers, genannt zu werden.

Den hohen Rang wie die Klavierkonzerte behauptet das Violinkonzert (op. 77, D-dur) nicht. Man muß es unter den großen Werken des Komponisten in die zweite Linie stellen. Es ist, als habe die Phantasie sich ihrer vollen Freiheit nicht bedient, als sei der Musiker dem Geiger zu Liebe zuweilen auf einen Augenblick stillgestanden und überhaupt nicht in der gewohnten Größe des Schrittes vorwärts gegangen. Trotz dieses kleinen Abzugs muß man dieses Konzert für eine hochbedeutende Komposition erklären, für dasjenige unter den neuern Violinkonzerten, welches dem Ideal des Beethovenschen, wenn nicht an äußerem Effekt, so doch an innerem Gehalte am nächsten steht. Die weniger vollen Partien sind die Durchführungen; die Themengruppen sind lauter köstliche Musik. Die ersten beiden Sätze sind vorwiegend lieblicher Natur. Der Gesang der Bläser im Adagio klingt wie die reinste Unschuld, im ersten Satze mischen sich in die zarte Melodie heroische Elemente. Der Schlusssatz ist von einem kräftig heitern Charakter, in seinem letzten Teil ergreift ausgesprochener Humor die Zügel, die Vorschläge des Fagotts, mit denen diese Partie beginnt, wirken äußerst drollig. In allen Sätzen des Konzerts, namentlich aber im ersten, hat die Solovioline sehr schwere Aufgaben, aber auch sehr dankbare: einer der klanglich schönsten Züge ist der erste Eintritt der Solovioline, die, Geist und Sinn gleichmäßig fesselnd, sich näher und näher an das Thema heranschmeichelt. Der erste Meister, durch welchen das Violinkonzert in die Öffentlichkeit eingeführt wurde, ist Josef Joachim, dem das Werk gewidmet ist; nach ihm haben sich der Frankfurter Heermann und der Leipziger Brodsky der hohen Aufgabe mit schönstem Erfolge bemächtigt.

(Schluß folgt.)

