

**LEO SAMAMA:**

## **Wat is eigen aan de muziek van Brahms?**

### **Enkele gedachten**

Hoe kunnen we de muziek van Brahms herkennen? Of beter: “Wat is er ‘Brahms’ aan Brahms?” Deze vraag heb ik mezelf menigmaal gesteld, vooral wanneer na een concert met werken van Brahms, en vaak zelfs al voor het concert begonnen was, vrienden en kennissen begonnen te zuchten over die moeilijke, sombere, geconstrueerde muziek van Brahms. Brahms als academicus, Brahms als ondoordringbare Noord-Duitser, Brahms als een norse en nukkige misantroop.

Verblind door mijn liefde voor de muziek van Brahms, voor alle muziek van Brahms, kon ik het met deze visie onmogelijk eens zijn. Maar dat is een emotioneel argument waarover geen discussie mogelijk is. Zodra mooi en lelijk in het geding zijn en het wapen van de persoonlijke smaak uit de kast wordt gehaald, lijdt elke uitwisseling van gedachten, elk zoeken naar verklaringen, naar het hoe en waarom in de muziek van Brahms schipbreuk.

Daarom wil ik nu dan toch maar eens proberen ‘Brahms’ onder woorden te brengen en de grond van veel kritiek te verklaren. Niet in de laatste plaats is veel kritiek te wijten aan vooringenomenheid. Het beeld van de baardige en dikbuikige, uit Hamburg afkomstige vrijgezel, die ook in zijn meest intieme brieven nauwelijks wat loslaat over de achterliggende emoties en de ideeënwereld van zijn muziek, sterker nog, die maar al te graag zijn eigen muziek tot trivialiteiten relateert, heeft ons beeld van deze componist immers zozeer beïnvloed, dat steeds weer de suggestie wordt gewekt dat de mens Brahms zoals wij die menen te kennen samenvalt met zijn muziek....

### **De herfst van het jaar**

Tekenend voor veel kritiek zijn enkele uitspraken van Alphons Diepenbrock in een onvoltooide recensie, geschreven naar aanleiding van de herdenkingsconcerten die Julius Röntgen op 2, 3, en 4 april 1898 met de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Amsterdam georganiseerd had. Diepenbrock had grote moeite met een werk als Ein deutsches Requiem, dat hem te star, te academisch was, “met zijn gewilde eenvoud en verouderde fuga’s, zijn gebrek aan gedachten die zich tot lyrische ontwikkeling leenen, de eentonigheid van de daarin aangewende liedvorm, de kleurloosheid der instrumentatie, die opzettelijk alle hulpmiddelen van het moderne orkest versmaadt [...]”

Diepenbrock herkende in Brahms te veel verschillende stijlen, te weinig inventiviteit en vooral een diepgeworteld epigonisme. “[...] Het is mij, ondanks een groote bewondering voor enkele werken van Brahms - als zijn Tweede Symphonie en enkele zijner liederen, - nimmer gelukt, in hem meer te zien dan de herfst van het jaar, welks lente Schubert en welks zomer Beethoven

heette, een stil, ietwat treurig einde, maar ook niet al te treurig; daartoe droeg Brahms te veel de elementen van het verval in zich. Want ook als hij treurde over Beethoven, Mozart - en een groot deel van zijn werk resumeert zich in de gedachte: "Auch das Schöne muss sterben"-, wordt het treuren zelve hem tot een liefelijk en bekoorlijk klankenspel; hij weet dat het Schoone vergaat, misschien is wel de vergankelijkheid voor hem het eerste kenmerk, niet slechts der schoonheid, maar van alles wat bestaat." Diepenbrock voegt daar aan toe: "Voor iemand die vreest dat zijn liefde voor Beethoven en Schubert zal gaan verflauwen, is er dus geen beter middel dan zich nog eens door Brahms te laten vertellen, hoe mooi of dat alles is."

Het is opvallend dat deze kritiek al eerder op nagenoeg eenzelfde wijze verwoord werd door Richard Wagner in 'Über das Dichten und Komponiren' en door Friedrich Nietzsche in 'Zweite Nachschrift bij Der Fall Wagner', dus door twee vooraanstaande denkers uit de hoek de hoek der 'avantgardisten'. En inderdaad, 'Brahms, the progressive', zoals Arnold Schönberg hem in 1947 noemde in de geschreven revisie van een lezing uit 1933, zat een groot deel van zijn leven, en nog vele decennia daarna, gevangen in een partijstrijd tussen de voortgangsidealen van de Nieuw-Duitse school en de meer op tradities gestoelde idealen van een groep componisten die in de oppositie een eenheid leek te zijn, maar in werkelijkheid slechts door enkele hen verdedigende critici werd vertegenwoordigd.

Of zoals Schönberg het in "Brahms The Progressive" verwoordde: "[...] Het verschil tussen beide mannen [Wagner en Brahms, LS] is niet wat hun tijdgenoten dachten, namelijk het verschil tussen Dionysisch en Apollinisch, zoals Nietzsche het genoemd zou hebben. Het is ook niet zo eenvoudig als het verschil tussen Dionysos en Apollo: dat de een in een roes de glazen in gooit die de ander dronken van verbeeldingskracht gemaakt heeft. Zo geschieden de dingen derhalve uitsluitend - als dat niet te zwaarwichtig is uitgedrukt voor iets dat zo weinig betekent heeft en zo laat heeft plaats gevonden - in de verbeelding van een biograaf of een musicoloog. [...]"

## **De jonge adelaar**

In zekere zin was Brahms al aan het begin van zijn loopbaan bij de 'reactionaire' componisten ingedeeld, en wel door een goedbedoeld artikel van Robert Schumann. Eind september 1853 kwam de toen 20-jarige Brahms voor het eerst in contact met Schumann. Drie jaar tevoren had hij Schumann weliswaar al eens in Hamburg een pakje met muziek laten overhandigen, maar dat was ongeopend geretourneerd. Ditmaal, in 1853, had Brahms' vriend, de violist Joseph Joachim, Schumann van te voren ingelicht en toen Brahms eindelijk in Düsseldorf aankwam werd de deur wagenwijd voor hem geopend.

In huize Schumann kwam de 'jonge adelaar' geheel tot wasdom. De ene na de andere compositie werd met veel geestdrift geschetst. Na een maand moest Brahms echter weer vertrekken. Intussen had ook Schumann echter niet stil gezeten. Op 28 oktober 1853 verscheen in het door hem opgerichte en jarenlang geredigeerde 'Neue Zeitschrift für Musik' een omvangrijk artikel met de titel 'Neue Bahnen', waarin Brahms hemelhoog geprezen werd.

Brahms was de langverwachte hoop op de toekomst van de Duitse muziek, de componist "die zijn meesterschap niet in een geleidelijke ontwikkeling tentoon zou spreiden, maar gelijk Athene volledig gewapend uit Zeus' hoofd te- voorschijn is gesprongen. En hij is gekomen,

een jongeman over wiens wieg Gratiën en Helden stonden toe te kijken. Zijn naam is Johannes Brahms.”

Deze onvergelykbare loftuiting heeft de jonge Brahms in grote verlegenheid gebracht. Hij wist zelf goed genoeg hoeveel er nog aan zijn vakmanschap ontbrak. Menige compositie verdween na voltooiing of zelfs daarvoor al linea recta in de prullenmand. Zelfs enkele door Schumann volledig goedgekeurde trio's moesten het ontgelden. Alleen de twee pianosonates in C en fis konden voor Brahms nog door de beugel.

Door het artikel van Schumann werd Brahms ongewild in een hoek gedrukt die door menigeen als reactionair werd gezien. Per slot van rekening waren het juist de opvolgers van Liszt en Wagner die dachten de toekomst van de Duitse toonkunst in pacht te hebben. Bovendien waren Liszt en Berlioz juist bijzonder geestdriftig over de eerste pianosonates van Schumanns jonge adelaar. Van enige, nogal eens gesuggereerde vijandigheid naar aanleiding van Schumanns vlamme artikel was toen in het geheel geen sprake.

De invloed van Liszt valt in de eerste grote pianocomposities van Brahms niet te negeren. De werken vallen stuk voor stuk op door hun jeugdige elan, technische durf en thematische eenheid, hetgeen te verklaren is door de grote pianowerken van zowel Schumann als Liszt als bron voor de creativiteit van Brahms te aanvaarden. En aangezien beide grootmeesters op hun beurt bijzonder veel aan Beethoven waren verplicht, was deze titaan ongetwijfeld de derde Wijze aan de kribbe van Brahms. Of was het wellicht Schubert met zijn volksliedachtige melodieën? Maar dan was Beethoven nog altijd de schitterende ster, die menig 19e- en 20e-eeuws componist de weg heeft gewezen naar de top van de Parnassus.

### **De melancholie van het onvermogen**

Hiermee is al aangegeven, dat Brahms, zoals overigens ook Wagner en Liszt, zich sterk oriënteerde op Beethoven. Maar terwijl Liszt en Wagner vooral het verhalende van de Pastorale en het jubelende en extatische van de finale van de Negende als uitgangspunt kozen, hield Brahms meer vast aan de structurele en conceptuele verworvenheden van Beethovens muziek. Dit is wat Nietzsche probeerde aan te geven met de uitspraak als zou Brahms “de melancholie van het onvermogen bezitten; hij schept niet uit overvloed, maar verlangt naar overvloed.”

Wij zouden dat als volgt kunnen interpreteren: Brahms schept zijn composities vanuit de vorm, de omhulling, en niet vanuit de inhoud, het materiaal. Hij zou dus bestaande vormen vullen in plaats van met nieuw materiaal tot nieuwe vormen komen. Dat klopt in zoverre, dat Brahms de principes van de vormende technieken die gebruikt zijn door Bach, Mozart, Beethoven, Schubert en Schumann nimmer verlaten heeft. Maar wanneer we het over principes hebben, betekent dat nog niet dat Brahms de resultaten van die principes, zoals de sonatevorm en het rondo, als onveranderbare bakvormen maar lukraak zou hebben ‘ingevuld’.

In feite gaat de discussie dan ook over iets anders, namelijk over de vermeende tegenstelling tussen programmatische muziek en absolute muziek, muziek dus die iets buiten zichzelf aangeeft, vertelt of als leidraad volgt, en muziek die louter en alleen naar zichzelf verwijst, vanuit zichzelf geconcipieerd, te benaderen en eventueel te bevatten is. Liszt schreef zijn symfonische gedichten, Wagner zijn opera's, Strauss bouwde zijn loopbaan op beide genres,

Mahlers symfonieën zijn door en door programmatisch, en zelfs de oudere Bruckner (ouder ook dan Brahms) zou in zijn symfonieën geheime programma's verstopt hebben.

In het verlengde hiervan is hier ook een discussie tussen genres gaande, tussen de opera en de symfonische gedichten enerzijds en de kamermuziek anderzijds. Brahms heeft nu eenmaal een belangrijk deel van zijn loopbaan in het teken van de kamermuziek gesteld. Zijn sonates, trio's, kwartetten, kwintetten en sextetten zijn inderdaad een logische voortzetting van de sonates, trio's, kwartetten en kwintetten van Beethoven, Schubert en Schumann. Zij grijpen er niet alleen op terug als bron van heimelijk verlangen dezelfde hoogten te mogen bestijgen, maar ook omdat Brahms ambieerde op de schouders van Beethoven, Schubert en Schumann nog hoger te kunnen reiken. Dat hij bang was voor zijn eigen onvermogen daarin, verklaart de hem toegeschreven "melancholie van het onvermogen".

In plaats dit als een zwaktebod te beschouwen, kan het ook opgevat worden als zijn kracht: Brahms stelde zich bewust binnen een belangrijke traditie en wenste niet de logische lijn van deze traditie te verbreken. Daarmee is hij niet zozeer reactionair geweest als wel traditionalist. Een extra complicatie vormt zijn liefde voor juist de late kwartetten van Beethoven, die tot op heden, zij het niet ondoordringbaar, dan toch als bijzonder complex worden gezien. De manier waarop Beethoven hierin met thema's, motieven, hoofd- en nevengedachten, de verwevenheid van de vier strijkerstemmen omgaat, vinden we steeds weer in de kamermuziek van Brahms terug. Maar lang niet zo ongenaakbaar en soms ondoordringbaar als bij Beethoven.

## **Het verleden**

Om te begrijpen hoe Brahms tegenover de muziek van het verleden stond, moeten we beseffen dat hij in een tijd leefde waarin het muziekhistorisch onderzoek tot een volwaardig vak leidde, de muziekwetenschap. De burgerlijke klasse werd zich steeds bewuster van haar worteling in een niet minder historisch belangwekkend als ook wezenlijk verleden dan de adel als vanzelfsprekend als haar legitimatie aanreikte. Vanaf het midden van de 18e eeuw werd het 'verleden' steeds meer niet alleen als het fundament beschouwd waarop men verder moest gaan, maar ook als een bundeling van oriëntatiepunten dat hoognodig ontgonnen, bestudeerd en eigen gemaakt moest worden.

Kennis van het verleden behoorde ook steeds meer tot de noodzakelijke opvoeding, de 'Bildung' van de burgerklasse. Scholen en universiteiten moesten grote groepen jonge mensen in contact brengen met dat roemrijke verleden, met de geschiedenis van hun land en de omliggende landen, met de kunst en cultuur die juist in Europa tot zo'n bijzondere bloei was gekomen. De Renaissance en de Barok werden systematisch ontgonnen, volksliedbronnen onderzocht, volksverhalen en sprookjes opgetekend, historische romans verslonden en tot opera's omgebouwd. We spreken van een steeds sterker wordend historicisme, dat ons denken aan het einde van de 20e eeuw over onszelf en onze wereld totaal doordrongen heeft. Zozeer zelfs dat we het ons niet kunnen voorstellen dat dit zonder onderwijs bepaald geen natuurlijke staat van de mensheid is....

Johannes Brahms was een hartstochtelijk verzamelaar van oude muziek. Hij bezat vele oude manuscripten, waaronder het handschrift van Mozarts beroemde Symfonie in g (KV 550), en was regelmatig bij nieuwe uitgaven van oude muziek betrokken. Hij verzorgde de uitgave van

Couperins klavierwerken, maakte een revisie van Mozarts Requiem en was actief betrokken bij de complete uitgave van de composities van Chopin. Tenslotte heeft Brahms verschillende werken van Schubert en Schumann, maar ook van Johann Sebastian Bach en Carl Philip Emanuel Bach opnieuw voor algemener gebruik ingericht.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij onder zijn vele Weense vrienden verscheidene vooraanstaande musicologen telde, onder wie Ph. Spitta, de beroemde Bach-biograaf, M. Nottebohm, die baanbrekend werk heeft verricht met het bestuderen van de schetsen van Beethoven, F. Chrysander, de eerste musicoloog die zich intensief met Händel heeft beziggehouden, en Carl Pohl, de schrijver van de eerste, hoewel onvoltooid gebleven biografie over het leven en de werken van Haydn.

Mede door dit diepgewortelde historisch besef van Brahms en zijn liefde voor veel ‘oude’ muziek, is het niet verwonderlijk dat ook zijn eigen werken menigmaal verwijzingen bevatten naar dat verleden. Denk maar aan de Händel- en de Haydnvariaties, de Ciaconna in de Vierde Symfonie, de bewerking van de beroemde vioolciaconne van Bach voor piano linkerhand en de late motetten die met name geïnspireerd zijn door de motetten van Schütz.

Dit diepgewortelde historisch besef bij Brahms wil niet zeggen dat zijn muziek ‘dus’ historisch, reactionair of ouderwets is. Het geeft slechts aan dat Brahms zich bewust was van de lijn der historie en daar niet moedwillig van wilde afwijken. Hetgeen de discussie in zijn tijd en nog lang daarna terugvoert tot een tussen de programmatische en de absolute muziek.

## **Stijl en techniek**

Wat is nu in meer technische zin, wat kan men al luisterende herkennen als kenmerkend voor de muziek van Brahms?

Direct al in zijn eerste grote compositie, de Pianosonate opus 1 uit 1853, die grotendeels gebaseerd is op Beethovens majestueuze Hammerklaviersonate, zijn enkele typerende ‘Brahmsiana’ te herkennen, zoals een tamelijk eenvoudige drieklankenthematiek, een vernuftig gebruik van contrapunt (vooral van imiterende stemmen), een grote voorliefde voor variaties (in het Andante ‘Nach einem altdeutschen Minneliede’).

De Tweede Pianosonate, opus 2, uit hetzelfde jaar zet deze lijn voort, maar dan met Lisztiaanse grandeur en virtuositeit. In de finale komen echter twee nieuwe elementen van Brahms’ latere stijl aan de orde: de schrijnende dissonanten in het melodische contrapunt en de behoefte de cadans bij tijd en wijlen te verdoezelen door het gebruik van twee- en driedelingen door en naast elkaar.

In de Derde en laatste Pianosonate, opus 5, uit 1854, is dat wat we in het algemeen als de stijl van Brahms zien, in de kiem volwaardig aanwezig. Brahms is dan 21 jaar oud en heeft nog een lange weg naar het meesterschap te gaan, althans in zijn eigen ogen. Direct al in het eerste deel van de Derde Sonate, die grotendeels gelijktijdig met het Eerste Pianoconcert geschetst is, horen we die voor Brahms zo kenmerkende puls van twee tegen drie, maar ook het spel met de milde chromatiek in een toch helder diatonische harmoniek, de prachtige vierklankopeenvolgingen langs de kwintencirkel, de liefde voor sexten in zowel de melodievoering als de onderliggende

harmonieën, de milde syncopen waarmee de teleenheden verdoezeld worden en de behoefte een bijna orkestrale expansie te bereiken.

In de loop van ruim vier decennia - via twee orkestserenades, twee pianoconcerten, vier symfonieën, een vioolconcert en een dubbelconcert, Ein deutsches Requiem, maar vooral van het Pianokwintet tot het Klarinetkwintet via met name drie vioolsonates, drie pianotrio's, drie strijkkwartetten, drie pianokwartetten, twee strijkkwintetten, twee strijksextetten, twee klarinetsonates, vele liederen en vele kleinere pianowerken -, heeft Brahms zijn stijl niet alleen verfijnd, gepolijst, geïntensiveerd, maar vooral ook gemoderniseerd.

### **Thematisch materiaal**

De kritiek dat Brahms een gebrek aan muzikale gedachten zou hebben, zoals Alphons Diepenbrock verwoordde, is vooral ingegeven doordat zijn thematische materiaal vaker niet dan wel gebaseerd is op duidelijk 'herkenbare' en 'zingbare' melodieën. Wanneer Brahms dat wel doet, valt het ook direct op, zoals in de finale van de Eerste Symfonie (die door zijn melodische verwantschap onmiddellijk tot Beethovens Tiende Symfonie werd bestempeld) en het Andante van de Derde Symfonie, of zoals in de Hongaarse dansen, de Liebesliederwalzer en Akademische Festouverture.

In de meeste van zijn composities is Brahms bepaald niet een minder geslaagde melodicus dan Beethoven, Schumann of zelfs Wagner. Sterker nog: Wagner is in principe juist geen melodicus, maar iemand van het 'unendliche' lijnenspel, van de 'unzeitgemässe' muziek. Brahms schreef daarentegen melodieën op basis van simpele drieklanken, akkoordverbindingen of toonladderfiguren. Eigenlijk als Beethoven, maar dan op het melodische vlak complexer, minder gemakkelijk te vatten en na te zingen, op het oor wellicht ook gekunstelder. En daarmee - dat had Schönberg ook in gedachten - moderner dan men toentertijd kon en wilde inzien. Niet Wagner maar Brahms was de belangrijkste directe voorganger van Schönberg, Berg en Webern...

Waarom verkoos Diepenbrock juist de Tweede Symfonie van Brahms boven zijn andere werken? Omdat deze van de vier symfonieën wat haar klank en heldere structuur betreft wellicht het meeste van Beethoven in zich heeft (meer dan de Eerste, waaraan Schumanns Rheinische evenzeer debet is als Beethovens Negende). En waarom had hij, zoals zovelen toen en door de jaren heen, zoveel moeite met vele andere werken van Brahms? Waarschijnlijk toch vooral omdat de muziek van Brahms bovenal naar zichzelf verwijst als onderdeel van een grote muzikale traditie, omdat zijn muziek ook grotendeels enkel uit zichzelf te verklaren is, omdat zij in feite de verklanking is van zo abstracte en universele hogere waarden, dat zij van de luisteraar een maximale inzet en vervolgens vereenzelviging vraagt.

Juist omdat het bij Brahms om muziek gaat die slechts vanuit zichzelf te verklaren is en naar zichzelf verwijst en tegelijkertijd wat haar horizontale en verticale structuren betreft eerder introvert dan extravert is, die zich niet bij voorbaat op haar publiek stort, maar een inspanning van de luisteraar vraagt om uit te vinden, te willen en te kunnen volgen wat er in die muziek eigenlijk gebeurt, hoe ingenieus thema's met elkaar verbonden worden, hoe knap deze met steeds wisselende harmonieën gekleurd worden, omdat het om een muziek gaat die zich slechts met z'n eigen tonen bezighoudt en van de luisteraar verwacht (maar nimmer afdwingt) zich

daar ook op te concentreren, is een andere luisterhouding vereist dan bij veel muziek van zijn tijdgenoten.

Maar wie zich dan die inspanning getroost, zal een unieke ‘innere Welt’ ontdekken van sublieme melodische en ritmische details, van verfijnde combinatorische vondsten, van de meest prachtige harmonische wendingen, van een veelheid aan hoogst genuanceerde emoties, en dat zowel in de grote concerten en de symfonieën als in de vele pianistische miniaturen, zowel in de vele kamermuziekwerken als de liederen. In menig opzicht is Brahms daarin eerder nog een erfgenaam van Mozart en Beethoven geweest dan van Schubert en Schumann. Bovenal was hij echter de meest natuurlijke schakel in drie eeuwen toonkunst van Schütz tot Schönberg en van Bach tot Rihm.

*Voorburg, oktober 1996*