



HAL
open science

”Aimez-vous Brahms...” Zur Brahms-Rezeption in Frankreich um 1900

Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Nicolas Dufetel. ”Aimez-vous Brahms...” Zur Brahms-Rezeption in Frankreich um 1900. Wolfgang Sandberger. Konfrontationen. Symposium: Musik im Spannungsfeld des deutsch-französischen Verhältnisses 1871-1918. Brahms und Frankreich, Brahms-Institut, pp.38-54, 2018, 978-3869167305. halshs-01793787

HAL Id: halshs-01793787

<https://shs.hal.science/halshs-01793787v1>

Submitted on 16 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

»Aimez-vous Brahms..«

Zur Brahms-Rezeption in Frankreich um 1900

(Nicolas Dufetel, Paris)

Version auteur – Voir la version définitive publiée : « ‘Aimez-vous Brahms..’ Zur Brahms-Rezeption in Frankreich um 1900 », *Konfrontationen – Brahms und Frankreich*, dir. Wolfgang Sandberger, Brahms-Institut, Lübeck, p. 38-54

Zwar ist es üblich am Ende des Titels des Romans *Aimez-vous Brahms..* von Françoise Sagan ein Fragezeichen zu setzen, doch auf der Originalausgabe steht es nicht.¹ Steht es denn nicht in Frage, ob man Brahms in Frankreich liebt? Als die Fernsehjournalistin Marina Grey Françoise Sagan einige Tage vor Erscheinen des Buches am 29. August 1959 fragte, ob sie Brahms liebe, antwortete die junge Schriftstellerin: »Ähm... nicht besonders«². Bezüglich des Titels antwortete Sagan: »Es [ist] mehr ein symbolischer Satz als eine Frage. [...] Es ist egal, ob sie [Paule, die Protagonistin des Romans] Brahms mag [*aime*] oder nicht. [...] Wir könnten den Titel in Anführungszeichen setzen. Es wäre wichtig, aber man setzt keine Anführungszeichen auf einem Buchumschlag: Es ist nicht schön. Dann setzten wir nur zwei oder drei Punkte.«³. Folglich gab es aufgrund ästhetischer Überlegungen kein Fragezeichen im Titel. Sagan fügte außerdem hinzu, dass sie den Namen Brahms »ein bisschen zufällig« ausgewählt hatte, weil er nicht zu berühmt sei. Drei Wochen später teilte Sagan in einem Fernsehinterview mit Pierre Dumayet mit, dass der Titel eine einfache und neugierige Frage sei, die man an ein Mädchen richtet, wie z. B. »Aimez-vous Chopin? Aimez-vous Brahms? Que pensez-vous de Dieu?«. Nur »die Intention der Frage« sei wichtig, nicht aber die Antwort. Und als Dumayet fragte, warum sie Brahms und keinen anderen Komponisten ausgewählt habe, antwortete sie, dass »Aimez-vous Mendelssohn?« zu lang, »Aimez-vous Mozart?« hingegen zu eindeutig sei. »Brahms scheint musikalischer, auf jeden Fall im Hinblick auf die Phonetik.«⁴ Die Kombination der drei Worte erschien in der Form also als besonders klangvoll. Der Titel selbst besitzt jedoch keinen rezeptionshistorischen Hintergrund. Die Absicht Françoise Sagans bestand folglich nicht darin, etwas über die »Mode« und die Brahms-Rezeption im Frankreich der 1950er Jahre zu erklären. Somit steht fest, dass man den Roman nur mit größter Vorsicht als Quelle für die Geschichte der Brahms-Rezeption heranziehen sollte. Dennoch wurde der Titel *Aimez-vous Brahms..* (ungerechterweise?) zur *Legende*, zum stark zeitlich zufälligen *Symbol* der französischen Brahms-Rezeption. Der Titel *Aimez-vous Brahms..* ist eher literarisch-musikalisch zu sehen als historisch, und um eine Parallele zur Musikästhetik zu ziehen, auch in der Welt der Literatur versucht man, »tönend bewegte Formen« in ein klangvolles Wortgewand zu hüllen. Wenn Literatur also Musik sein kann, bedeutet dies aber nicht, dass Literatur zugleich auch als vollständige Geschichte rezipiert werden darf.

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Buches von Sagan wurde die Geschichte von dem aus der Ukraine stammenden Regisseur Anatole Litvak verfilmt, die Hauptrollen übernahmen Ingrid Bergmann, Yves Montand und Anthony Perkins (der originale Titel dieser franko-amerikanischen Produktion war *Goodbye Again*, der Titel *Aimez-vous Brahms...* wurde in Frankreich indes ohne Fragezeichen verwendet). In dieser Verfilmung ist Brahms allgegenwärtig: Seine Musik sowie die Plakate des Konzerts im *Salle Pleyel* sind überall zu entdecken (**Abb. 1**). In der Partitur der Filmmusik hat Georges Auric den Anfang des Hauptthemas des berühmten *Poco Allegretto* der *3. Sinfonie* bearbeitet. Eine genaue Analyse der thematischen Arbeit und den Materialtransformationen (in der Tradition der Neudeutschen und Sinfonischen Dichtung) steht übrigens noch aus. Das berühmte Thema steht sehr diskret am Anfang der Filmmusik und wird mehrmals wiederholt, um sich später in Charleston, Blues, Musette (typischerweise gespielt von einem Akkordeon) und gar in ein Liebeslied zu verwandeln. Es ist sogar zu dem berühmten *Chanson* geworden: *Quand tu dors près de moi* (»Wenn du neben mir schläfst«), das von Yves Montand und Anthony Perkins gesungen wurde und für das Françoise Sagan einen besonderen Text geschrieben hat.

Aber Brahms' Musik wurde schon vor Anatole Litvaks *Aimez-vous Brahms...* im französischen Film eingesetzt. Die Frage der Popularisierung von Brahms stellte sich bereits drei Jahre zuvor, also ein Jahr vor dem Erscheinen von Sagens Roman, als der Film *Les Amants* von Louis Malle mit Jeanne Moreau, Jean-Marc Bory und Alain Cuny (1958) herauskam. Im Zentrum dieses Films und in der Liebesszene steht als Hauptfilmmusik das *Andante* des *Sextettes* Op. 18.

Etwa zum gleichen Zeitpunkt widmet Claude Rostand in der Einführung seiner 1954 erschienenen Brahms-Biographie ein paar Seiten dem Thema »*Brahms et la France*«. Darin stellt er fest, dass bisher in Frankreich keine Studie zur Brahms Bibliographie – weder eine deutsche, noch eine österreichische oder englische – bekannt sei.⁵ Rostand erwähnt nur zwei französische Veröffentlichungen: Einerseits die posthum erschienene Biographie des französischen Kritikers Hugues Imbert (1842–1905) von 1906⁶, die mit einer Widmung an seinem Freund Leblanc-Duvernoy versehen ist, »einem der ersten, der die Größe von Brahms in Frankreich versteht«. Diese Biographie ist nach Rostand »sehr sympathisch, begeistert« und »ein Akt des Glaubens«, also zwar wichtig aber nicht objektiv genug.⁷ Andererseits erwähnt Rostand die Biographie *Brahms* von Paul Landormy (1869–1943) von 1920.⁸ Rostand stellt in der oben erwähnten Einführung dem »chaotischen Dithyrambus« Imberts den »sinnlosen Fehler« Landormys gegenüber. Letzterer, so der französische Musikwissenschaftler und Violonist Marc Pincherle, »n'aime pas« Brahms.⁹ Die zwei Brahms-Biographien von Imbert und Landormy illustrieren nach Rostand die beiden Extreme des zu der Zeit in Frankreich vorherrschenden »Missverständnisses« betrefflich der Brahms-Rezeption. Auf den folgenden Seiten des Kapitels »*Brahms et la France*« fasst Rostand die negativen Urteile von Kritikern und Komponisten des 19. Jahrhunderts über Brahms zusammen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden soll. Dazu Marc Vignal: »Die Reaktionen auf seine [Brahms'] Musik fielen hier sehr unterschiedlich aus, manchmal sogar widersprüchlich«; Vignal hat außerdem in seinem Artikel »*Brahms und Frankreich*« verschiedene Reaktionen zusammengefasst.¹⁰ Bereits bekannt sein dürfte, dass in einem von polemischem »Wagnérisme« beherrschten Frankreich Komponisten wie u. a.

Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, und Paul Dukas Brahms scharf kritisiert haben. Das Ziel dieses Beitrags ist ein anderes.

Am Ende der 50er-Jahre scheinen der Roman und der Film *Aimez-vous Brahms..* eine Verkörperung des Zeitgeistes zu sein, ein Symbol des historiographischen Konstrukts der französischen Brahms-Rezeption, die Claude Rostand 1954 zusammengefasst hat. Die Beziehung zwischen Brahms und Frankreich hat jedoch nicht erst in den 50er-Jahren begonnen. Nachfolgend konzentriere sollen die circa zwanzig Jahre nach dem Tode Brahms' in den Blick genommen werden um zu zeigen, dass seine Musik sich nicht auf die in Frankreich schon zu einem früheren Zeitpunkt dank bestimmter Musiker und Kritiker nicht ignoriert wurde.

Brahms »Membre de l'Institut!«

Bevor die Jahre nach Brahms' Tod betrachtet werden, soll noch kurz auf den März 1896 zurückgeblickt werden: In diesem Monat wurde der Komponist zum «Membre associé» der Académie des Beaux-Arts des Institut de France gewählt. Schon 1881 gehörte er zu den Bewerbern, blieb jedoch erfolglos. Am 30. April hatte Saint-Saëns in der Abteilung für Musikalische Komposition drei Namen für die Nachfolge von Gaetano Gaspari (1807–1881) als »Membre correspondant« präsentiert: 1. Liszt, 2. Brahms, 3. Boito. Eine Woche später wurde Liszt mit 31 von insgesamt 32 Stimmen gewählt –Boito erhielt eine, Brahms keine Stimme. Zwei Jahre später, nach dem Tod von Friedrich von Flotow(1812–1883), ergab sich für Brahms eine neue Chance. Am 17. Februar 1883 schlug Gounod fünf Namen vor: 1. Grieg, 2. Brahms, 3. Tschaikowsky, 4. Limnander, 5. Peter Benoit. Am 3. März wurde schließlich der belgische Komponist Armand Limnander de Nieuwenhove (1812–1892) gewählt (Grieg und Peter Benoit bekamen die Plätze zwei und drei, Brahms erhielt erneut keine Stimme).

1886 wurde Brahms Mitglied der Académie royale de Belgique (»Membre associé« der »Classe des Beaux-Arts«).¹¹ Zehn Jahre später wurde in Paris in der Sitzung der Académie vom 3. März die folgende Liste der Kandidaten für die zwei vakanten Plätze der kürzlich verstorbenen Ausländer, der englische Maler, Illustrator und Bildhauer Frédéric Leighton (1830–1896) und der italienische Archäologe und Numismatiker Giuseppe Fiorelli (1823–1896), vorgelegt:

1. Der deutsch-britische Maler und Bildhauer Hubert von Herkomer (1849–1914)
2. Der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker Heinrich Adolf von Geymüller (1839–1909)
3. Johannes Brahms
4. Der italienische Bildhauer Giulio Monteverde (1837–1917)
5. Der ungarische Maler Mihály von Munkácsy (1844–1900)
6. Der belgische Maler Albrecht De Vriendt (1840–1900)

Die Wahl fand am 14. März statt: Herkomer wurde im ersten Wahlgang mit 21 Stimmen gewählt; Brahms erlangte mit drei Stimmen die zweite Position. Das Ergebnis der Abstimmung wurde jedoch annulliert, da laut Regelwerk ein Quorum von 34 Stimmen für die Gültigkeit der Wahl erforderlich war und nur 28 Mitglieder anwesend waren. Auf der Tagesordnung der Sitzung vom 21. März stand zwar erneut die Wahl für die zwei »Associés étrangers«, jedoch waren nur 29 Mitglieder anwesend und somit das Quorum von 34 erneut nicht erreicht.¹² Doch der Sekretär (»Secrétaire perpétuel«), Graf Henri Delaborde (1811–1899), schlug vor, dass die Wahl fortgesetzt werden soll. Im ersten Wahlgang wurde Herkomer mit 24 Stimmen gewählt, gegen drei für De Vriendt und je eine für Geymüller und Monteverde. Im zweiten Wahlgang wurde Brahms mit 22 Stimmen gewählt (gegen vier für Geymüller und drei für De Vriendt). Imbert ist der Ansicht, dass Théodore Dubois, Direktor des Conservatoire de Paris, offensichtlich eine entscheidende Rolle bei der Wahl spielte,¹³ die übrigens im Anschluss auch dem Präsidenten der französischen Republik zur Genehmigung vorgelegt wurde.

Noch am Tag der Wahl schickte die Académie des Beaux-Arts Brahms ein Formblatt mit der Bitte, Angaben zu seiner Person zu machen, zu. Das von Brahms eigenhändig ausgefüllte, unterschriebene und zurückgeschickte Formular liegt heute im Archiv des Institut de France (**Abb. 2**):

»Institut de France

Académie des Beaux-Arts

Paris, le 21 mars 1896

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie a l'honneur de prier Monsieur Brahms de vouloir bien remplir la note ci-après, et la renvoyer le plus tôt possible au Secrétariat de l'Institut pour l'inscription de sa nomination sur les registres de l'Institut :

Nom et Prénoms [:] *Johannes Brahms*

Lieu et date de naissance [:] *Hambourg / 7 mai 1833*

Domicile [:] *Vienne-Autriche*

Grade dans la Légion d'honneur – *0*

Signature – *Johannes Brahms*¹⁴.«

Hugues Imbert wurde gebeten, Brahms zu fragen ob er entgegen seiner »grossen Bescheidenheit und seines zurückgezogenen Lebens«¹⁵ diese Ehre annehmen würde. In einem Brief vom 28. März (**Abb. 3**) drückte Brahms seine Dankbarkeit aus. Er benennt darin Cherubini, Méhul, Boieldieu und Bizet, dessen Musik er sehr schätzte. Schließlich entschuldigt er sich, seine Antwort nicht auf Französisch, sondern auf Deutsch schreiben zu müssen:

»Hochgeehrte Herrn.

Sie erweisen mir die ungemaine Ehre mich als Collegen in Ihren Kreis aufzunehmen und ich kann nicht nachdrücklich genug sagen, mit wie stolzer Freude mich diese Auszeichnung erfüllt.

»Membre de l'Institut«!

Wie ehrwürdig ist uns Künstler der Titel, den wir / auf den Meisterwerken Cherubinis, Méhuls und Boieldieus zu sehen gewohnt sind!

Wie oft schon habe ich unwillkürlich gewünscht, der von mir besonders hochverehrte Bizet möchte die Genugthuung noch erlebt haben, seinen Namen mit diesem Titel geschmückt, einem Werke voransetzen zu dürfen. Und welches Werk hätten wir von dem unablässig aufwärts Schreibendem erwarten können! /

So nahe ich Ihnen dem den ehrerbietigsten u. herzlichsten Dank zu sagen.

Nun möchte ich aber, nicht entschuldigen, aber zu erklären versuchen, weshalb ich dies in meiner Sprache thue, nicht in Ihrer oder etwa in der ehrwürdigen, neutralen lateinischen.

Für Letztere liegt die Schulzeit zu weit hinter mir, die Ihre zu benutzen aber hindert mich die Ehrfurcht, mit der wir gewohnt sind an die »Académie« zu denken und an das was sie für die französische Sprache bedeutet. Auch mit fremder Hülfe möchte ich nicht wagen, sie / in der Sprache anzureden, deren stolze Wächterin sie ist. Ich bitte Sie, meine lieben und Hochverehrten Herrn Collegen an die herzliche Dankbarkeit zu glauben

Ihres

In

Hoher Achtung u. Verehrung

Ergebensten

Joh. Brahms.

Wien

28 März 96¹⁶«

Brahms starb kurz darauf am 3. April und hatte so keine Gelegenheit mehr, mit der Académie zusammenzuarbeiten. Die offizielle Anerkennung seiner Kunst in Form dieser Ernennung zum »Membre de l'Institut« darf jedoch als ein wichtiges Symbol für die Achtung, die ihm durch die Pariser Intelligencia entgegengebracht wurde, interpretiert werden

Die Nachrufe oder der Kampf um das zukünftige Dasein

Drei Monate nach dem Ableben von Brahms schrieb der Kritiker Louis Grein am 2. Juni 1897 in *The Musician*, einer Londoner Zeitschrift, dass sein Tod anscheinend nur ein geringes Echo in Frankreich hervorgerufen habe. Er nennt ein einziges »diskretes« Konzert in Paris durch Fräulein Hanka Schjelderup und Armand Parent vom 8. Mai in dem Salle des Agriculteurs.¹⁷ »Triste! Triste!«, so das Schlussurteil Greins zu diesem Umstand... Fakt ist auch, dass der Staat Frankreich keinen offiziellen Trauerkranz zum Begräbnis von Brahms beisteuerte; zum Vergleich: Zwei Kränze kamen aus Belgien, der eine von der Redaktion des *Guide musical*, der andere von der Société symphonique des Concerts Ysaÿe.¹⁸ Das Komitee für das Brahms-Denkmal in Wien bot Hugues Imbert an, die Subskription dafür in Frankreich zu organisieren, da er sich bereits ab 1894 für die Verbreitung von Brahms' Musik in Frankreich eingesetzt hatte.¹⁹ Am 2. Oktober 1898 rief Imbert in *Le Guide musical* zur Subskription auf. Es wurden lediglich 735 Francs gesammelt (= 701,78 Kronen zu der Zeit)²⁰; sein Kommentar auf dieses bescheidene Ergebnis lautete: Die Subskription »war nur eine bescheidene Blume auf dem Grab des großen Meister«²¹ – er selbst spendete 50 Francs. Zum Vergleich: Das Zweigkomitee für Großbritannien sammelte 10 782, 80 Kronen.²² Die Liste der französischen Subskriptionsteilnehmer ist als Fußnote in der Biographie Imberts angegeben (Schuré, Imbert, d'Indy, Ch. Widor, Chausson, Dubois, Fauré, Pauline Viardot usw., vgl. Tabelle im Anhang).²³ Ein offizielles Mitglied des Wiener Komitees in Paris war die Sopranistin Marcella Pregi (1866–1958), die mit Mahler zusammenarbeitete und die selbst 100 Francs gab.²⁴

Doch Brahms' Tod ist in Frankreich durchaus nicht unbemerkt geblieben. Seine Musik, insbesondere seine Kammermusik, war in den 1890er-Jahren in Paris nicht unbekannt und wurde zunehmend gespielt. Als Beispiel: Ein Tag nach dem Tod von Brahms (4. April 1897) kündigten *Le Monde artiste* und *Le Guide musical* (Brüssel) – sie hatten den Tod des Komponisten übrigens noch nicht angezeigt – ein Konzert für den 6. April von Chevillard, Hayot, Salmon und Bailly im Salle Pleyel an. Am 11. April lieferte Hugues Imbert eine lange Nekrologie in *Le Guide musical* und beschrieb darin das Konzert als großen Erfolg, insbesondere die drei letzten Sätze des *Quartetts* op. 25.²⁵ Ein Tag davor brachte die Société chorale d'amateurs »L'Euterpe«, die bereits 1891 das *Deutsche Requiem* (mit wenigen Stimmen, acht Streichinstrumenten und der Orgel als Blasinstrument²⁶) in der Chapelle von Versailles aufgeführt hatte, die *Vier Gesänge* op. 17 auf die Bühne.²⁷

Innerhalb weniger Tage nach Brahms' Tod veröffentlichten mehrere französische Zeitungen kurze oder längere Todesanzeigen und Nachrufe (vgl. **Tabelle 1**). Die meisten stellten Brahms als großen Komponisten dar, oft gar als *den* größten zeitgenössischen Komponisten deutscher Musik, auch wenn er in Frankreich nicht sehr bekannt und schwer zu verstehen sei. Am 3. April hatte *Gil Blas* nach einem Kommuniké aus Wien verkündet, dass Brahms' Gesundheitszustand »hoffnungslos« sei; trotzdem wartete die Zeitschrift bis zum 26. April, um einen längeren Nachruf zu veröffentlichen, der dann nur dem Nachlass und Erbe des Komponisten gewidmet war. Am 4. April veröffentlichte der Komponist Alfred Bruneau in *Le Figaro* einen Artikel von mittlerer Länge, in dem er Brahms als den »letzte großer Symphoniker« Deutschlands bezeichnet. Auch wenn Brahms zwar dem Großteil der Menschen (»notre foule«) nicht bekannt sei, so kenne das Konzertpublikum dank Padeloup und Lamoureux doch seine Musik. Bruneau erwähnt auch den Zusammenhang mit Beethoven

und Schumann wie etwa in den berühmten *Dances hongroises*, die in Frankreich oft »Germania« genannt wurden. Bruneaus Artikel endet mit dem Interesse für das *Deutsche Requiem* (»die weiteste seiner vokalen Kompositionen, die manchmal eine wirklich hervorragende Intensität des Ausdrucks erreicht«) und der Lobpreisung seiner »weiten, bewegten, mitreißenden und leidenschaftlichen« Lieder, die »genügen werden, um den Namen des schönen Künstlers, der gerade gestorben ist, vor dem Vergessen zu bewahren.«²⁸ Im *Journal des débats* wurde am 4. April ein Kommuniqué der Wiener Ärzte vom 2. April zum hoffnungslosen Gesundheitszustand Brahms' erwähnt. Am nächsten Tag konnte man eine längere Notiz lesen, in der Brahms als »der berühmteste Komponist des zeitgenössischen Deutschlands« bezeichnet wurde, als Komponist von zwei Sinfonien, die seit einigen Jahren in den Pariser Konzerten mit Erfolg gespielt wurden. Das *Deutsche Requiem* und die »*Dances hongroises*« werden auch in diesem Artikel wieder besonders hervorgehoben. Am 5. April veröffentlichte nun auch *Le Petit journal* eine kurze Nachricht, in der wiederum das *Deutsche Requiem* (wie so häufig) erwähnt und Brahms einerseits als größter Pianist nach Liszt und andererseits als »chef de l'école anti-wagnérienne« bezeichnet wird. Nach diesen eher kurzen Todesanzeigen publizierten in den nächsten Tagen mehrere Zeitschriften weitere und ausführlichere Nachrufe: Am 11. April widmete *Le Journal des débats* am Ende von Adolphe Julliens »Revue musicale« Brahms anderthalb Spalten und beschrieb den Verstorbenen als Komponisten der »oberen Klasse« (»ordre supérieur«) – dies obwohl es nicht einfach sei, ihn in Frankreich zu lieben. Eine Kuriosität aus diesen Nachrufen soll hier noch kurz erwähnt werden: In *La Croix (Supplément, 14. April)* erfährt der Leser die merkwürdige Anekdote, dass Brahms als Hobby eine »Histoire militaire de la Guerre franco-allemande« geschrieben habe!

In ihrem Aufsatz von 1997 hat Ingrid Fuchs das Brahms-Bild in ausländischen Nachrufen (England, Schottland, Frankreich, Belgien, Italien, Niederlande, Dänemark, Russland und den USA) untersucht.²⁹ Eine Feststellung von ihr ist, dass »in Frankreich [...] nämlich die Argumentationen bei der musikgeschichtlichen Einordnung Brahms', der Beurteilung seiner Werke und seines Kunstanspruchs, seiner Popularität und seines Publikums sehr stark vom Vokabular der kunstideologisch-ästhetischen Kontroverse geprägt [sind], wobei die Brahms ablehnenden Fortschrittlichen mit ungewöhnlicher Schärfe polemisieren. Am Rande sei auch vermerkt, dass im Gegensatz zu den ausschließlich anonymen bzw. nur mit Initialen versehenen Nekrologen Englands die französischen Nachrufe fast alle namentlich gezeichnet sind [...].«³⁰

Die ersten wichtigen französischen Nachrufe wurden von Oskar Berggruen am 11. April 1897, auf der ersten Seite von *Le Ménestrel*, und von Hugues Imbert in *Le Guide musical* veröffentlicht. Es sei aber darauf hingewiesen, dass Oskar Berggruen Deutscher, *Le Guide musical* jedoch eine Zeitschrift aus Brüssel war (wobei Imbert als Pariser Redakteur fungierte). Der Nachruf Berggruens ist sechs Spalten lang und mit einem Porträt von Brahms, seiner Unterschrift und dem Faksimile des Volkslieds *Vor dem Fenster* aus der Sammlung von Charles Malherbe in Paris versehen (vgl. **Abb. 4**). Gemeinsam mit Bruckner, so Berggruen, genieße Brahms hohes Ansehen in Frankreich und werde als der letzte Musiker des modernen Deutschlands nach Wagners Tod betrachtet. Nach Brahms sei kein deutscher Komponist groß genug, um die Krone zu tragen, die aus »seiner starken Stirn« gefallen sei.

Die Linie, die Brahms direkt mit Johann Sebastian Bach verbinde, sei nun unterbrochen: »Man kann im Moment unmöglich sagen, ob es in Deutschland im 20. Jahrhundert einen Musiker geben wird, der diese große Tradition fortsetzen könnte.« Dieser Traditionsbegriff ist übrigens in allen Artikeln als besonders wichtiger Punkt vertreten; offensichtlich war man sich darüber einig, dass Brahms als direkter Nachfolger Beethovens betrachtet werden dürfe. In einigen anderen Artikeln werden neben Bach auch Schubert und Schumann genannt und manchmal tauchen sogar bereits die von Bülow so bezeichneten drei »B's« (Bach–Beethoven–Brahms) in der französischen Presse dieser Zeit auf. Berggruen bezeichnet die *Ungarischen Tänze* als »exotische Blumen«, »die Brahms während seines Aufenthalts in Wien versammelt hat«, und die »seinen Namen populär gemacht haben«. Das *Deutsches Requiem* bleibe jedoch sein wahres Meisterwerk, ein Meisterwerk, das nach Berggruen seine Kraft aus dem deutschen Protestantismus und der Kunst von J. S. Bach schöpfe. Es verkörpere nicht nur die Entwicklung von Brahms selbst, sondern zudem auch die der »ganzen deutschen Musik«. Es folgt sogleich ein Vergleich mit dem *Triumphlied* (das übrigens sonst so gut wie nie in der französischen Presse zitiert wird): »Mit solcher Überzeugung, aber mit weniger Erfolg hat Brahms im Jahre 1872 seine Gefühle als protestantischer deutscher [Komponist] ausgedrückt in dem Kaiser Wilhelm gewidmeten Triumphlied«. Berggruen verzichtet auf einen weiteren Kommentar und bezeichnet *Rinaldo*, die *Alt-Rhapsodie*, das *Schicksalslied* und den *Gesang der Parzen* lediglich noch als »interessante« Werke. Außerdem führt er aus, dass »sicherlich seine zahlreichen kammermusikalischen Kompositionen, die für die meisten so vielfältig und so attraktiv sind, der nachhaltige Teil seiner Werke bleiben werden. Aufgrund ihrer Einheit und ihrer großen Klarheit werden sie die Symphonien – trotz deren großer Schönheit – überleben. In der Kammermusik ist Brahms wohl gemütlich; er findet immer die besten Mittel, um seine Gedanken klar auszudrücken.«

Kurz nach diesem Nachruf im *Ménestrel* veröffentlichten Henry Revers und Alfred Kaiser ihren in der Zeitschrift *La Revue Blanche*. Wenig überraschend wird Brahms auch hier als das »letzte Beispiel der klassischen Form«, »der gelehrteste Musiker jener Zeit, der größte Meister der Orchestrierung« beschrieben. »Weltweit ist sein Ruf«, schreiben Revers und Kaiser. Beide sind der Meinung, dass man nach der »Wagnerianer-Revolution«, »einen Gegensatz« (ein »Antagonist«) brauche, und dass man Brahms »gegen seinen Willen« dazu auserkoren habe. Auch nach Revers und Kaiser darf *Ein Deutsches Requiem* das »Meisterwerk« von Brahms betrachtet werden. Zwar erwähnen sie kurz das *Triumphlied*, geben aber keinen weiteren Kommentar dazu ab: »Im Winter 1870/71 hat er sein *Triumphlied* komponiert, genau in der gleichen Zeit, als Wagner *Eine Kapitulation* geschrieben hat.«

Der Nachruf in der *Revue blanche* analysiert zu den bereits aufgezählten Punkten auch noch das Verhältnis von Brahms zu Tradition und Modernität. Er ist aber insgesamt negativer gehalten als derjenige im *Ménestrel*: »Als Techniker war Brahms groß, größer als Wagner, aber kaum original! Es gab in ihm etwas von Schubert, Haydn, Beethoven, Schumann: in keine Richtung hat er neue Perspektiven eröffnet. Beethoven war eine ganze Sache. Brahms war nur [ein Theil,] ein Bruch. Er schien immer größer, als er wirklich war, weil er eine Vorliebe für das ‚Suchen‘ hatte, eine Passion für die ungewöhnliche Größe.«

Nach Revers und Kaiser lässt sich die »Kälte seiner Kompositionen« aus seinem »Arbeitsprozess« erklären: »bei Sonnenaufgang aufstehen, ein Thema zu »tun«, dann damit bis 10 Uhr arbeiten [»il »faisait« un thème, puis il le »travaillait«]. Von 10:00 bis 12:00, Besuche [»Réception«]; Mittagessen und danach Besuche bis 3 Uhr. Danach sein Thema bis 7 Uhr bearbeiten. [Zeit des Abendessens.] Nach dem Abendessen bis Mitternacht in der Brauerei, mit Freunden diskutieren. Und das immer wieder, 30 Jahre lang.«

Am 15. März 1898 widmete Adolphe Jullien, der schon im *Journal des débats* am 11. April 1897 einige Zeilen zu Brahms veröffentlicht hatte, dem verstorbenen Komponisten ein Dutzend Seiten in der *Revue internationale de musique*.³¹ Darin stellt er eine Liste der in Frankreich gespielten Brahms-Werke zusammen: Der *Walzer* für Klavier zu vier Händen, das *Quartett* op. 26, das *Klavierquintett* sowie die zwei *Streichsextette*, die durch die Konzerte von Charles Lamoureux bekannt wurden. Jullien vertrat ebenfalls die Meinung, dass das *Deutsche Requiem* ein Werk »von außergewöhnlichem Wesen« sei, eine »création«, ein »absolutes Meisterwerk«. Zum Schluss schreibt er, dass über die gute Absicht von Schumann in seinem Artikel »*Neue Bahnen*« kein Zweifel bestehe. Denn der Widerspruch zwischen Wagner und Brahms, so Jullien, sei ein Missverständnis, da Brahms das Erbe der Sinfonie (und somit von Beethoven) darstelle, während Wagner als Erbe der Oper (in der Nachfolge von Weber) gesehen werden müsse. Es handle sich nicht um die gleiche Tradition: Beide würden zwei verschiedene »neue Bahnen« darstellen und seien somit nicht miteinander vergleichbar. Nach Jullien sind beides in erster Linie Söhne des Deutschlands und somit die Erben von Bach, Beethoven und Weber.

Auch für Fourcaud (*Le Gaulois*) ist der inszenierte Gegensatz zwischen Brahms und Wagner sinnlos, ebenso wie der zwischen Musik und Theater. Die Nachwelt, so schreibt er, werde täglich die Sinfonien von Brahms hören und ihnen applaudieren, um dann abends der *Walküre* oder den *Meistersingern* zuzujubeln. Konzert und Theater hätten sich dabei nicht gegenseitig zu fürchten: »Die abstrakte Sinfonie, wie Beethoven sie geschaffen hat, schadet nicht der so ruhmreichlich-konkreten Symphonie, die Wagner geschaffen hat.«³²

Am 15. Oktober 1898 veröffentlichte Camille Bellaigue in der prominenten *Revue des deux mondes* einen Aufsatz über das *Deutsche Requiem* mit dem Titel »*Un grand musicien conservateur*« (»Ein großer konservativer Musiker«). Bellaigue schreibt, dass die Musik von Brahms »sehr rein, sehr fromm« sei, »aber stark und sanft zugleich. Freiwillig isoliert, modern und unabhängig von der Wagnerischen Reform«. Und weiter: »Das deutsche Requiem steht an der Spitze der Kunst, sehr stolz und nie übertroffen. Konservativer Musiker, was ist das denn? was hat er bewahrt oder »konserviert«? nur eine Art, eine Fassung und eine der besten Kategorien des menschlichen Nachdenkens über Klänge: *le génie classique allemand*«³³.

Zu den ersten Brahms-Aposteln in Frankreich am Ende des 19. Jahrhunderts gehörte zweifellos Hugues Imbert. Im Jahr 1888 schrieb er eine kurze Biographie in seinen *Profils de musiciens* (neben derjenigen zu Brahms schrieb er auch eine über Piotr Tschaikowsky, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns)³⁴ und sechs Jahre später eine längere (31 S.) mit einem Werkkatalog, der bis und mit Opus 115 beinhaltet (*Etude sur Johannès Brahms*)³⁵. Im selben Jahr (1894) erschien in seinen *Portraits et Etudes*³⁶ ein Text über das *Deutsche Requiem*, datiert auf den März 1891 (nach der Aufführung dieses

Werks am 24. März in Versailles³⁷). Kurz nach seinem Tod im Jahre 1905, veröffentlichte der Wagnerianer und Kritiker Edouard Schuré ein unveröffentlichtes Manuskript Imberts mit dem Titel *Johannès Brahms. Sa vie et son œuvre* (»Sein Leben und seine Werk«). Imbert, der einem Kapitel seines Buches den Titel »Der Triumph von Brahms in Frankreich« gab, ist sicher, dass Brahms' Werke sich schließlich auch außerhalb Deutschlands verbreiten würden. Er stellt aber auch fest, dass dies trotz mehrerer Versuche der »Apostel des Meisters« bisher noch nicht der Fall sei. »[Brahms'] Werke haben noch nicht ihre Spitze erreicht.«³⁸ In diesem Kapitel unternimmt Imbert darüberhinaus einen Versuch einer Auflistung der Erstaufführungen der Werke Brahms' in Frankreich (eine seriöse Auflistung steht aber bis heute noch aus) und schreibt mehrere Seiten über das *Deutsche Requiem*, das von der Société Euterpe in Versailles 1891 und im Cirque des Champs Elysées 1899 aufgeführt wurde.³⁹ Im Conservatoire war das *Requiem* aber nicht erfolgreich (siehe unten). Imbert schreibt zynisch, dass Brahms ein Neuling sei, während man alt sein müsse, um im Conservatoire erfolgreich zu sein (**siehe unten**). Das Werk, so Imbert weiter, enthülle seine Schönheit nicht enthülle: Um es genießen zu können, müsse man das Werk zuerst eingehend studieren.

»Voici que l'éveil se fait en France!«: die Konzerte der ersten Brahms-Apostel

Eine Rezeptionsgeschichte von Brahms' Musik in Frankreich wäre noch zu schreiben; an dieser Stelle soll nur kurz beschrieben werden, dass vor und kurz nach seinem Tod seine Werke in Paris ziemlich oft und intensiv gespielt wurde. Besonders fruchtbar für eine solche Untersuchung könnte eine eingehende Beschäftigung mit dem belgischen *Guide musical* sein: Diese Zeitschrift enthält viele Informationen über das Konzertleben, insbesondere in der Reihe »*Chronique de la semaine. Paris*«, die mit Hugues Imbert als Pariser Redakteur selten die Gelegenheit verpasste, über Brahms zu berichten.

Zufolge des Artikels von Joëlle Caullier über die deutschen Dirigenten in Paris zwischen 1894 und 1914⁴⁰ wurden unter deren Leitung die Werke der folgenden Komponisten am häufigsten gespielt: 1. Wagner, 2. Beethoven, 3. R. Strauss, 4. Weber, 5. Schubert (gleiche Häufigkeit wie Mozart), 6. Brahms. Brahms' Kammermusik wurde jedoch in den 1890er-Jahren regelmäßig in Paris aufgeführt, hauptsächlich durch den belgischen Geiger Armand Parent und dessen 1892 gegründetes Quartett (mit dem Geiger Lemmers, dem Bratschisten Denayer und dem Cellisten Baretto)⁴¹. Parent spielte eine Schlüsselrolle in der frühen französischen Brahms-Rezeption: In der ersten »*Matinée*« seines Quartetts am 10. Februar 1892 spielte er nur seine eigenen Werke. Am 23. Oktober desselben Jahres wurde in den »*Concerts Lamoureux*« die 2. *Sinfonie* erfolgreich aufgeführt. Gleichzeitig veröffentlichten Isidore Will und Hugues Imbert in der *Revue musicale* einen begeisterten Aufsatz über die französischen »*Brahmines*« (Wortspiel mit »*Brahmanen*«, den Hindu-Priestern). Zugleich übernahm Paul Taffanel die Leitung der Konzerte des Conservatoire und setzte Brahms nun vermehrt auf das Programm.

Kurz nach dem Tod von Brahms wurden in Paris ein paar Konzerte gegeben (siehe oben). 1898 organisierte Parent zusammen mit der Société nationale de musique acht Quartett-Matinee. Die erste Matinee am 5. Januar war in ihrer Gänze Brahms gewidmet⁴², und am 23. Januar schreibt Imbert in *Le Guide musical* nicht nur, dass Brahms nun endlich in Frankreich

willkommen sei, sondern setzt seine Werke sogleich auch öfters auf den Spielplan: »Und jetzt kommt das Erwachen in Frankreich!« Am 22. April widmete Parent auch die letzte Matinee noch einmal Brahms. In *Le Guide musical* berichtet Jacques d’Offoël, dass »dieses Konzert ein Triumph war« und beweist, dass »das Publikum« Brahms keineswegs verachte und ihm gegenüber nicht die gleiche Meinung vertrete wie die »junge Generation [von Komponisten]« und die »offizielle Kunst«. »Kalt, dieses bewundernswerte *Quintett?*«, fragt d’Offoël etwa. »Nein, es gehört zu den schönsten Inspirationen der Kunst, wie bei Beethoven und Schumann«. ⁴³ Am 8. Januar 1899 stellt Imbert in *Le Guide Musical* bereits richtig fest, dass insbesondere das Parent-Quartett viel dazu beigetragen habe, die Kammermusik von Brahms bei den »Dilettanti« beliebt zu machen. Er kündigt außerdem auch gleich die Aufführung mehrerer Kammermusik-Werke (und einiger Lieder) von Brahms für die neue Saison an. Die erste Pariser »Séance« (Vorstellung) von Parent im Jahr 1899 (27. Januar) war noch ausschließlich Brahms gewidmet (**zu den anderen Konzerten vgl. Tabelle 2**).

Nachdem das *Quartett* op. 25 im Nouveau-Théâtre am 18. Januar 1900 gespielt wurde, schreibt Imbert, dass Brahms nun zum »Idol der Dilettanti am Nouveau-Théâtre« geworden sei. ⁴⁴ Auch Adolphe Boschot hält Anfang 1901 fest, dass »die Herren Hugues Imbert und Armand Parent wirklich die Einführer und Verfechter [»apôtres«] von Brahms in Frankreich sind«. ⁴⁵ Nach einem Konzert von Chevillard und dem Quatuor Hayot im Salle Pleyel konnte man in *Le Guide musical* am 16. März 1902 lesen: »Das französische Publikum erwärmt sich im Allgemeinen nicht für Brahms, den man immer noch nicht versteht; trotz der unermüdlichen Anstrengungen der Bewunderer von Brahms ist die Erziehung [des Publikums] noch nicht vollendet.« Nach dem Konzert Parents vom 28. Februar 1903 (Salle Aeolian) mit dem *Quartett* op. 25, der *Violinsonate* op. 100 und dem *I. Sextett* widmete *Le Monde musical* Brahms eine lange Dichtung von Auguste Mercadier, die eine wirkliche Lobpreisung ist. ⁴⁶

Ein wichtiger Moment für die französischen (und belgischen) »Brahmines« war der 20. Januar 1905, an dem das Begräbnis von Imbert stattfand. Die Schriftsteller und Kritiker Henri de Curzon und Edouard Schuré hielten Reden, Parent führte gemeinsam mit dem Organisten und Komponisten Charles-Marie Widor und dem Sänger Paul Daraux Werke von Brahms auf. ⁴⁷ Nach einem Brahms-Konzert von Parent am 13. März 1905 mit den beiden *Quartetten* op. 51 und der *Sonate* op. 120 in der Fassung für Viola und Klavier veröffentlichte *Le Monde musical* zwei Wochen später eine Kritik, die verlauten ließ, dass Brahms sich nun offensichtlich »nach und nach sein Plätzchen in Frankreich« schaffe. Und weiter: »Man redet immer noch von ihm, doch man hört ihn. Einige von uns äußern plötzlich ihre Langeweile, andere ihre aufrichtige Bewunderung. Snobs wissen noch nicht genau, was sie tun sollen.«

1908, dem Jahr der Enthüllung des Brahms-Denkmal in Wien, plante Parent eine Gesamtauführung der Kammermusik von Brahms, ein Großereignis nicht nur für das Pariser Musikleben, sondern auch für die gesamte Brahms-Rezeption in Frankreich. Wie zuvor gab es auch nach diesem Großanlass sowohl positive als auch negative Stimmen in der Presse – und im Bereich der negativen Artikeln immer wieder die gleiche Anschuldigung: Diese Musik sei langweilig und kalt. Durchweg positiv äußerte sich Albert Trotrot im französischen Bulletin der Société internationale de musique vom 15. Juni: »Von Brahms sagt man in Frankreich dass er langweilig und kalt sei, dass seine Musik grau sei, wolkig, ohne Licht, voller Formeln,

dass sie sei wie ein ›leeres Moor‹. [...]. Tatsächlich wissen die Musiker, ich meine diejenigen, die die Musik kennen, dass Brahms ein großer Musiker ist. Mit Farbe, Poesie und klassischer Schönheit ist die Kunst von Brahms unbedingt Musik.«⁴⁸

Die Musik von Brahms wurde immer mehr gespielt und kam nach und nach auf einen neuen (guten) Weg. Leider kam dann 1914 und damit ein neuer Grund für die schlechte und negative Reaktion der Franzosen gegenüber deutscher Musik.

Während Paris Brahms' Musik um 1900 nicht ignorierte, war die Situation außerhalb der Metropole eine andere (vgl. **Tabelle 3**). In den ländlicheren Gegenden kamen die Werke Brahms' viel seltener zur Aufführung, waren aber durchaus nicht unbekannt. In seinem Buch über das Musikleben in Lille im 19. Jahrhundert (*La Symphonie dans la cité*⁴⁹) erwähnt Guy Gosselin das lebendige sinfonische Musikleben in der Hauptstadt des Nordens. Am 22. Dezember 1897 wurden so etwa, neben Werken von Grieg, Fauré, Vincent d'Indy, Saint-Saëns und Gabriel Pierné, am Ende eines Weihnachtskonzert die »poèmes d'amour« (»Liebesdichtungen«) gesungen, sprich die *Liebeslieder-Walzer*, – d. h. neben Brahms nur französische Musik. Am 29. März 1901, nach der Aufführung der *Fidelio*-Ouvertüre, drei schottischer Lieder von Beethoven und der Motette »O vos omnes« von Vittoria, wurden die *Ungarischen Tänze* und *Ein Deutsches Requiem* gespielt. Das Konzert wurde von der Presse – abgesehen von einem Vergleich mit Wagner – positiv aufgenommen.⁵⁰ Vier Jahre später (16. April 1905) wurde das *Deutsche Requiem* erneut aufgeführt, diesmal aber zusammen mit Fragmenten aus *Parsifal*. Ein Kritiker schrieb, dass in diesem Konzert das Meisterwerk von Brahms von der »übermenschlichen Kraft« des *Parsifal* erdrückt worden sei und fährt fort: »Aber welches Werk könnte heute den Vergleich mit dem ›Schwanengesang Wagners‹ standhalten?«⁵¹

In Angers, im Westen Frankreichs, wurden durch die Association artistique d'Angers („Concerts populaires“) zwischen 1877 und 1893 mehrere Werke von Brahms aufgeführt, so u. a. die *Ungarischen Tänze* und das *Doppelkonzert* op. 102, übrigens als französische Erstaufführung.⁵² Zwischen 1893 und 1898 war die 1877 gegründete Association aufgrund von finanziellen Problemen jedoch gezwungen zu pausieren. Im Oktober 1898, im Jahr der Neuausrichtung der Société, veröffentlichte die Zeitschrift *Angers-Revue* einen Ausschnitt aus der Subskriptionsaufforderung Imberts für ein Brahms-Denkmal. Die Redaktion der Zeitschrift hielt den Komponisten für »einen der größten und tiefsten Symphonisten«, und zitierte einige Zeilen des Textes von Imbert: »das Werk von Brahms ist kosmopolitisch, obwohl es die Tendenzen seiner Rasse widerspiegelt. Und so muss die Devise ›Kunst kennt keine Grenzen‹ verstanden werden.« In einer Kritik der ersten Aufführung der *1. Sinfonie* in Angers vom 8. Dezember 1906 schrieb Aïda de Romain, dass die »traurige Sentimentalität« des Werkes einen »realen Charme« hab und zitiert zwei Verse der *Chanson d'Automne* von Verlaine, sozusagen als Assoziationsfeld zu dem Werk: »Les sanglots longs / Des violons... « [Die langen Schluchzer / der Geigen...]⁵³.

Das Pariser Conservatoire, Louis Diémer und Alfred Cortot

Zwischen 1896 und 1905 hatte Théodore Dubois die Stellung des Direktors des Conservatoire inne, wo am 18. Mai 1898 zwei Stücke aus dem *Deutschen Requiem* (Nr. 1 und 6) von Studenten gesungen wurden.⁵⁴ Doch Brahms stand bis in die 50er-Jahre des 20. Jahrhunderts fast nie auf dem Spielplan des Pariser Conservatoires. Grund dafür darf in einer Verordnung von 1897, die im Jahr 1905 erneut bestätigt wurde, gesehen werden, die das Studium seiner Werke für die ersten Studiengang in Geige, Harfe und Klavier verbot; in gleicher Weise wurden auch die Werke Vieuxtemps, Pagagninis, Beethovens (genauer: dessen Werke *nach* der *Sonate* op. 27), Wieniawskis, Chopins, Henselts, Schumanns, und Liszts aus dem Spiel- und Lehrplan verbannt.⁵⁵ Brahms' Musik hatte am Conservatoire keinen Ehrenplatz: Zwischen 1900 und 1930 wurde von ihm nur das *Klavierquintett* gespielt: In den Jahren 1924 und 1926 wurde das Werk von Studenten aus der Klasse von Lucien Capet zweimal aufgeführt, ein drittes Mal brachte es schließlich die Klasse von Max d'Olonne im Jahre 1930 auf die Bühne.⁵⁶ Für den »Prix de Piano« wurde nur einmal ein Werk von Brahms gespielt: Die *Variationen über ein Thema von Händel* im Jahre 1912 und auch nur in der »Classe des hommes«. Als Vergleich: Zwischen 1900 und 1930 wurden im Klavierwettbewerb der »Classe des hommes« 13-mal Chopin, viermal Beethoven, viermal Liszt (fünfmal, wenn man seine Bach-Transkription mitzählt), je zweimal Saint-Säens, Mendelssohn, Pierné und Chevillard und je einmal Bach-Busoni, Schumann, Fauré, Hillemacher und Weber gespielt. Bei den Frauen wurde Chopin zwölfmal, Saint-Saëns fünfmal, Schumann viermal, Fauré dreimal, Weber und Beethoven je zweimal, Mozart, Scarlatti, Mendelssohn, Alkan, Glazunov, Chevillard je einmal gespielt, Brahms hingegen nicht ein einziges Mal.

Das Pariser Conservatoire hatte aber seit 1887 einen Professor für Klavier, Louis Diémer, der im Hinblick auf die Verbreitung von Brahms' Werken eine besondere Stellung einnahm: So trat er etwa als Solist in den Pariser Uraufführungen der zwei *Klavierkonzerte* in 1900 und 1903 auf.⁵⁷ Noch wichtiger für die Brahms-Rezeption war der berühmteste seiner Schüler war Alfred Cortot (1877–1962), einer der größten Musiker Frankreichs des 20. Jahrhunderts, ein Verteidiger der Romantik und der Deutschen Musik, der aber nicht oft mit Brahms in Zusammenhang gebracht wird, sondern eher mit Chopin, Liszt und Schumann. Im Jahre 1896, nachdem er einen Preis am Pariser Konservatorium erhalten hatte, spielte er in der Bayreuther Villa Wahnfried für Cosima die Werke von Liszt. Cortot war ein großer Verehrer von Wagners Werken und setzte sich zeitlebens für deren Aufführung in Frankreich ein. Später arbeitete er als Korrepetitor und Regieassistent in Bayreuth. Um 1900 war er nicht nur als Pianist bekannt, sondern auch trat auch als Orchesterdirigent in die Öffentlichkeit, und nach dem Tod von Charles Lamoureux (1899) gründete er seine eigene Société für lyrische Konzerte. Aus finanziellen Gründen musste er seine Produktionen 1905 jedoch beenden und nahm seine Karriere als Pianist wieder auf. Vier Jahre zuvor hatte er noch in Paris den *Tristan* dirigiert und 1902 leitete er dort die französische Erstaufführung der *Götterdämmerung* im Rahmen seines Festival Lyrique. Für die Proben engagierte er Felix Mottl und Hans Richter als Co-Dirigenten. Cortot dirigierte auch die französische Erstaufführung des *Parsifal* (konzertant) und der *Missa Solemnis* von Beethoven. Doch auch für Brahms wurde in seinem Spielplan einen Platz eingeräumt: So leitete er am 18. Mai 1905 im Nouveau-Théâtre die erste Gesamtaufführung des *Deutschen Requiems* in Frankreich, mit einer Besetzung von 200 Künstlern (Orchester, Chor und Solisten); im gleichen Konzert dirigierte er auch ein

Brandenburgisches Konzert (mit einem Cembalo von Pleyel).⁵⁸ Die Kritiken auf dieses Konzert fielen sehr unterschiedlich aus.

In der Handbibliothek Cortots, die später von Henry-Louis de La Grange aufgekauft wurde, befanden sich viele Partituren von und mehrere Bücher über Brahms, darunter mindestens zwei Exemplare der Briefausgaben Kalbecks.⁵⁹ Ebenfalls Teil der reichen Sammlung des französischen Musikers waren mindestens zwei Handschriften von Brahms: das Autograph und die Autograph *1. Klavierkonzerts*. Beide Handschriften befinden sich heute in der Morgan Library in New York.⁶⁰ Im Mai 1924 gab Cortot eine Reihe von zehn historischen und chronologischen Konzerten (*Les chefs-d'oeuvre du piano du XIXe siècle*⁶¹) heraus. Als Illustration seiner Bedeutung in der Geschichte der Klaviermusik, spielte Cortot dabei zwei Werke von Brahms: die *Händel-Variationen* am 24. Mai (achtes Konzert) und am 27. Mai (neuntes Konzert) die zweite *Rhapsodie* von Brahms (vgl. **Tabelle 3**). Für jedes dieser Werke steuerte Laurent Ceillier eine kurze Einführung und ein Programmheft, in dem er anführt, dass Cortot diese Werke bereits im Mai im Rahmen des »Cours d'interprétation« der Ecole normale de musique in der Salle des Agriculteurs unterrichtet habe.

Gemäß dem heutigen Forschungsstand hat Cortot wohl nur zwei Werke Brahms' aufgenommen: Zum einen seine eigene Bearbeitung des berühmten *Wiegenlieds* in drei Versionen: 1925 in New Jersey (USA), 1948 in London (Abbey Road Studios) und 1952 in Tokio. Bei all diesen Interpretationen wurde das *Wiegenlied* zusammen mit Schuberts *Litanei* D 343 eingespielt. Zum anderen im Mai 1929 in Barcelona, als er mit dem Orchester Pau Casals, Pau Casals selbst und Jacques Thibaut das *Doppelkonzert* aufnahm (mit diesen beiden Musikern hatte er bereits 1905 das berühmte Cortot-Thibaud-Casals-Trio gegründet).

Zehn Jahre nach seiner historischen Konzertreihe äußerte Cortot sich in seinem Cours d'interprétation zu Brahms und Frankreich: »Die Franzosen haben Unrecht, Brahms als einen mittelmäßigen Künstler zu betrachten. Tatsächlich ist der Verfasser dieser *f-Moll-Sonate* [op. 5] ein mächtiger Baumeister. [...] Das Werk ist von einer Größe geprägt, die sich in der Interpretation, die man ihr angedeihen lässt, spiegeln muss. Man hat Brahms seinen Ehrgeiz, seinen Drang nach Sublimität, vorgeworfen. Sublimität hat er nicht angestrebt, sondern auch erreicht.«⁶²

Dies war der Anfang des großen Umschwungs in der Brahms-Rezeption in Frankreich.

* *
*
*

Der Fall Cortot ist vielleicht sinnbildlich für die frühe französische Rezeptionsgeschichte der Musik Brahms'. Die deutsche Romantik Cortots war mehr die der »Poetischen Musik« von Schumann, Liszt und Wagner. Als Verbreiter der Musik von Wagner und Chopin in Frankreich, hat Cortot sicherlich Brahms als einen »Neo-Konservativen« betrachtet. Wie viele andere Franzosen war auch er von Wagner geblendet und fasziniert. Cortot hat aber tatsächlich verstanden, dass Brahms seinen eigenen Platz in der Geschichte und seine eigene Fassung der musikalische Sublimität gefunden hatte.

Französische und belgische Musiker und Kritiker wie Diémer, Parent, Imbert und d'Offoël waren die wahren Verbreiter von Brahms, dessen Musik um 1900 in Frankreich (zumindest in

Paris) alles andere als unbekannt – auch wenn umstritten – war. Ihre Bemühungen haben bis 1914 Wirkung gezeigt. Mit dem Beginn des Weltkrieges gab es nun jedoch neue Gründe, sich von Deutschland und der deutschen Kultur abzuwenden. Es war aber nur eine Frage der Zeit: Mit der zeitlichen Entfernung vergaßen die französischen Musiker und das Publikum die Kämpfer der Musikästhetik und der musikalische Kritik des 19. Jahrhundert. Mit dem Alterungsprozess der Modernität Wagners vergass das Publikum zunehmend, dass Brahms ursprünglich als »Neo-Konservativ« eingeschätzt wurde, und nunmehr gab es Raum für verschiedene deutsche Komponisten und somit auch verschiedene Stile. Mit der Zeit lernte Frankreich schließlich Brahms jenseits von Politik und Geschichte zu lieben.

Tabelle 1.

Einige Todesanzeigen, Nachrufe und verschiedenen Berichte über Brahms in der Pariser Presse im April 1897

Datum	Zeitschrift
4. April	<i>Le Gaulois</i> <i>Le journal. Quotidien littéraire, artistique et politique</i> <i>Le Matin</i> <i>Le Figaro</i> (Alfred Bruneau) <i>Le Ménestrel</i> <i>Le Petit parisien,</i> <i>L'Intransigeant</i> ⁶³
5. April	<i>Le Journal des débats</i> <i>Le Temps</i> (Th. Lindenlaub) <i>Le Radical</i> <i>Le XIXe siècle: journal quotidien politique et littéraire</i> <i>La Justice</i> <i>L'Intransigeant</i> <i>Le petit journal</i> <i>La Lanterne</i> <i>Le Rappel</i>
7. April	<i>L'Univers et le Monde</i> <i>Le Gaulois</i> (M. de Fourcaud) <i>La Justice</i>
10. April	<i>La Chronique des arts et de la curiosité. (Supplément à la Gazette des beaux-arts)</i>
11. April	<i>Le Ménestrel</i> (Otto Berggruen) <i>Le Journal des débats</i> (Adolphe Jullien) <i>Le Monde artiste illustré</i>
12. April	<i>Le Gaulois</i> (Vermögen, Begräbnis, Testament und Nachlass) <i>Le Temps</i> (Vermögen, Begräbnis, Testament und Nachlass) <i>Le petit parisien</i> (Bericht des Académie des beaux-arts)
14. April	<i>La Croix. Supplément</i>
15. April	<i>Le Gaulois</i> (Brahms und die Kaiserin von Österreich)
16. April	<i>Revue musicale Sainte Cécile</i> <i>La Revue blanche</i> (Henry Revers und Alfred Kaiser)
17. April	<i>La Revue hebdomadaire</i> (Paul Dukas)
18. April	<i>Les Annales politiques et littéraires</i> <i>Le Ménestrel</i> (Begräbnis) <i>Le Monde artiste illustré</i> (Begräbnis) <i>Le journal officiel de la République française</i> (Bericht der Académie des beaux-arts)
25. April	<i>Le Monde artiste illustré</i> (Erinnerungen) <i>Le Ménestrel</i> (Testament)
26. April	<i>Gil Blas</i> (Testament) <i>Le Gaulois</i> (Vermögen)
30. April	<i>Gazette anecdotique</i>

Tabelle 2. Werke von Brahms in Pariser Konzerte 1897-1901 (Auswahl)⁶⁴⁾

Jahr	Datum	Saal	Werke von Brahms	Musiker
1897	6. April	Salle Pleyel	<i>Quartett</i> op. 25	Camille Chevillard Maurice Hayot Joseph Salmon
	10. April		<i>Vier Gesänge</i> für Frauenchor, op. 17	Société chorale L'Euterpe
	8. Mai	Salle des agriculteurs	<i>Sonate</i> op. 78 <i>Vier Lieder</i> <i>Ungarische Tänze</i>	Parent-Quartett (Lammers, Denayer und Baretti)
		Salle Erard	<i>Variationen über ein Thema von</i> <i>Robert Schumann</i>	Clotilde Kleeberg (Klavier)
	Anfang Mai	Salle Pleyel	<i>Sonate</i> op. 108	Raoul Pugno (Klavier) Eugène Ysaÿe (Violin)
	8. Mai	Salle des agriculteurs	<i>Sonate</i> op. 78 <i>Lieder</i> (u. A. »Von ewiger Liebe« »Meine Liebe ist grün«) <i>Ungarische Tänze</i>	Hanka Schjelderup (Klavier und Gesang) Parent
1898	5. Januar	Salle Pleyel Erste Matinee der Quartett-Parent Saison (Société nationale de musique)	<i>Quartett</i> op. 67 <i>Sonate</i> op. 78 <i>Quintett</i> op. 34 <i>Vier Lieder</i>	Parent-Quartett Cécile Boutet de Monvel (Klavier) Mary Ador (Gesang)
	18. Januar (Gedenkkon- zert)	Salons Pleyel	<i>Quartett</i> op. 67 <i>Sonate</i> op. 78 <i>Quartett</i> op. 25 <i>Liebeslieder-Walzer</i> op. 52	Quartett von Edouard Nadaud (Gibier, Trombetta, Cros Saint Ange) Madame Georges-Hainl Studenten des Konservatoriums unter L. von Georges Marty (Gesang)
	1. Februar	Salle Erard	<i>Trio für Klavier, Violine und</i> <i>Horn</i> op. 40	Isidor Philipp MM. Rémy und Reine
	2. (und 5.?) April	Salle de l'Union pour l'action morale	Verschiedene <i>Lieder</i> (unter anderem die <i>Vier ernsten</i> <i>Gesänge</i>)	Heuka Schjelderup (Gesang)
	22. April 1898	Salle Pleyel Letzte Matinee der	<i>Quintett</i> op. 34 <i>Sextett</i> op. 18 Verschiedene <i>Lieder</i> (u. A.	Parent-Quartett Marie Mockel (Lieder)

N. Dufetel 2018 : »Aimez-vous Brahms..« Version auteur

		Quartett-Parent Saison (Société nationale de musique)	»Erinnerung«, »Von ewiger Liebe«, »Blauer Himmel, blaue Wogen«)	
	18. Mai	Conservatoire	<i>Ein Deutsches Requiem</i> (Fragmente)	Studenten des Conservatoire
1899	27. Januar	Salle Pleyel Erste Matinee der Quartett-Parent-Saison (Société nationale de musique)	<i>Quartett</i> op. 51 <i>Sonate</i> op. 78 <i>Quartett</i> op. 25 Sechs Lieder aus <i>Maguelone</i> (übersetzt v. d'Offoël)	Parent-Quartett Marie Mockel (Gesang) Cécile Boutet de Monvel (Klavier)
	6. Februar	Salle Erard	<i>Sonate</i> op. 108	Daniel Hermann (Violine) Adine Ruckert (Klavier)
	25. Februar	Salle de la rue Trévisé	<i>Quartette für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier</i> op. 112 <i>Ein Deutsches Requiem</i>	Société chorale L'Euterpe
	13. März	Salle Erard	<i>Variationen über ein Thema von Paganini</i>	Frederic Lamond (Schüler Liszts)
	18. März	Salle Pleyel?	<i>Sonate</i> op. 78	Parent Cécile Moutet de Monvel
	19. Mai	Salle Pleyel Letzte Matinee der Quartett-Parent Saison (Société nationale de musique)	<i>Trio</i> op. 101 <i>Sonate</i> op. 100 <i>Sextett</i> op. 18 Verschiedene <i>Lieder</i>	Parent-Quartett Cécile Boutet de Monvel (Klavier) Marie Mockel (Gesang)
1900	3. Januar	Salle Erard	<i>Quintett</i> op. 111	Parent-Quartett Henri Marteau (Bratsch)
	18. Januar	Nouveau-Théâtre	<i>Quartett</i> op. 25	Parent-Quartett Cécile Boutet de Monvel (Klavier)
	6. Februar	Salle Erard	<i>Trio</i> op. 101	M. et M ^{me} Emile Loiseau
	23. Februar	Salle Pleyel?	<i>Quintett</i> op. 34 <i>Sonate</i> op. 108 <i>Sextett</i> op. 18 Drei <i>Lieder</i> (übersetzt v. d'Offoël)	Parent-Quartett Cécile Boutet de Monvel (Klavier) M ^{me} de Vergniol (Gesang)
	4. November	Nouveau-Théâtre	<i>1. Klavierkonzert</i>	Orchestre Lamoureux, unter Leitung von Camille Chevillard Louis Diémer (Klavier)

N. Dufetel 2018 : »Aimez-vous Brahms..« Version auteur

1901	22. Februar	Salle Pleyel	<i>Quartett</i> op. 67 <i>Sonate</i> op. 38 <i>Trio</i> op. 101	Parent-Quartett Cécile Boutet de Monvel
	26. Februar	Salle Hoche	<i>Vier Zigeunerlieder</i> op. 112 <i>Neue Liebeslieder</i> op. 65	M ^{lles} Mary Garnier, Lilly Prozca MM, G. Mauguière und P. Chassinat
	25. März	Salle des agriculteurs	<i>Quintett</i> op. 34	Marthe Chrétien MM. Bron, Bertague, de Villiers und Schidenhelm
	14. April	Nouveau-Théâtre	<i>1. Klavierkonzert</i>	Orchestre Lamoureux, unter Leitung von Camille Chevillard Louis Diémer (Klavier)

Tabelle 3. Werke von Brahms in Lille, Angers und Nancy (Auswahl)⁶⁵

Stadt	Jahr	Datum	Werke	Musiker
Lille	1901	29. März	» <i>Dances hongroises</i> « <i>Ein Deutsches Requiem</i>	Orchestre et chœur d'Amateurs unter Leitung von Maurice Maquet
	1903	1. März	<i>Variationen über ein Thema von Paganini</i>	Orchestre et chœur d'Amateurs unter Leitung von Maurice Maquet Busoni (Klavier)
	1906	29. April	<i>2. Sinfonie</i>	Association symphonique de Lille unter Leitung von Alfred Cortot
	1910	6. März	<i>Violinkonzert</i>	Orchester Durand (Brussels) Lucien Capet (Violine)
	1911	17. Dezember	<i>Alt-Rhapsodie</i>	Association symphonique de Lille unter Leitung von Pierre Séchiari Masurel-Vion (Gesang)
Angers	1893	5. Februar	<i>2. Sinfonie</i>	Orchestre de la société des concerts populaires unter Leitung von Paul Frémaux (erste Auff.)
	1900	18. März	» <i>Dances hongroises</i> «	Orchestre de la société des concerts populaires
	1903	22. November	<i>2. Sinfonie</i>	Orchestre de la société des concerts populaires unter Leitung von Edouard

N. Dufetel 2018 : »Aimez-vous Brahms..« Version auteur

				Brahy
	1906	8 Dezember	<i>1. Sinfonie</i>	Orchestre de la société des concerts populaires unter Leitung von Brahy
	1914	26. Februar 1914	»Dances hongroises«	Orchestre de la société des concerts populaires
Nancy	1902	9. März	<i>1. Sinfonie</i>	Orchestre des concerts du Conservatoire unter Leitung von Joseph-Guy Ropartz (erste Auff.)
	1908	2. November	<i>Violinkonzert</i>	Orchestre des concerts du Conservatoire unter Leitung von Joseph-Guy Ropartz Eugène Ysaÿe (Violine, erste Auff.),
	1911	22. Januar	<i>Violinkonzert</i>	Orchestre des concerts du Conservatoire unter Leitung von Joseph-Guy Ropartz Hugo Heermann (Violine)

Programme der 8. und 9. Concerts historiques von Cortot (Mai 1924)

	Werke
24. Mai 1924 (8. Konzert)	Werke von 1848 bis 1861 Liszt, <i>La Leggerezza</i> Liszt, <i>Liebestraum</i> Nr. 3 Liszt, <i>Polonaise</i> Nr. 2 Liszt, <i>11. Rhapsodie</i> Liszt, <i>Sonate</i> Liszt, <i>Erste Mephisto-Walzer</i> Liszt, <i>Zwei Legenden</i> Brahms, Händel-Variationen Liszt, <i>Mephisto-Walzer</i>
Am 27. Mai 1924 (9. Konzert)	Werke von 1863 bis zum 1884 Liszt, <i>Weinen, Klagen, Sorgen Variationen</i> nach Bach Balakirew, <i>Islamey</i> Mussorgsky, <i>Tableaux d'une exposition</i> Brahms, 2. Rhapsodie Franck, <i>Prélude, Choral et fugue.</i>

Anhang

Finanzielle Beteiligung für das Brahms-Denkmal, aus dem »Verzeichnis der für das Johannes-Brahms-Denkmal in Wien eingegangenen Spenden« (Zur Enthüllung des Brahms-Denkmal in Wien. 7. Mai 1908, Wien: Im Selbstverlag, 1908, S. 36-63)

1. Durch Hugues Imbert
(„Paris, Sammlung“ [S. 48–49]):

Abbate	10 francs
Admirateur de Brahms	30
Jeanne Bedel	10
René de Boisdeffu	10
René de Boissoudy	5
Ernest Chausson	20
Henri Curzon	5
Mme Davrauches Chanoine	20
Joseph Debroux	20
Dr. Dubief	10
Arthur de Echérac	5
Gabriel Fauré	10
Gigout	20
Goldschmidt Berthe Marx	40
Mme Grenet	10
Félix Grenier	20
Mme Hellman	20
Daniel Herrmann	10
Albert Imbert	20
Hugues Imbert	50
Paul Lacombe	20
Antoine Lascoux	20
[Paul?] Leblanc- Duvernoy	50
Charles Malherbe	50
Henri Marteau	25
G. de Offoël	10

Petit Paul Joseph	5
J. Philipp [Isidore ?]	20
Raoul Pugno	20
Mme Roger-Miclos	50
Louis de Romain	10
Saint-Priest	10
Edouard Schuré	10
Maurice de la Sizeranne	5
Albert Soubier	50
Ernest Thomas	5
Ferdinand Watel	10
Charles-Marie Widor	20
Total	735 francs [701,78 Kronen]

2. Andere Franzosen, die selbst und nicht durch Imbert vermittelt, teilgenommen haben

Georges Alary	20
Jules Delsart	10
Louis Diémer	20
Henry Falcke	5
Jeanne Lyon	10
Edmond Moqueris	30
Luise Ott	20
Armand Parent	20
Perilhou	5
Marcella Pregi	100
Pauline Viardot	25
Total	265 francs

3. Einige andere Beispiele:

Kaiser Franz Josef I.: 2000 Kronen

England (Zweikomitee für Großbritannien): 10 782, 80 Kronen

Eduard Hanslick: 100 Kronen

¹ Erschienen bei R. Julliard, Paris, 1959. Vgl. dazu z. B. die Beschreibung des Exemplars RES 8-Z DON-602 (148) im Katalog der Bibliothèque nationale de France (<http://catalogue.bnf.fr/>): »Titre conventionnel: [Aimez-vous Brahms?]
« / »Titre: Aimez-vous Brahms«. Ich möchte mich bei Frau Franka Günther (Weimar) für ihre Hilfe mit der Ausarbeitung dieses Beitrags herzlich bedanken. ORTF, 1ère chaîne (Collection: Journal télévisé - Nuit), 29. August 1959, (<http://www.ina.fr/video/CAF97502282>). ² Ebd.

³ Ebd.

⁴ *Françoise Sagan à propos de son livre »Aimez-vous Brahms«* (www.ina.fr, 23. September 1959, Office national de radiodiffusion télévision française).»

⁵ Claude Rostand: *Brahms*. Bd. 1, Paris 1954–1955, S. 11.

⁶ Hugues Imbert: *Johannès Brahms. Sa vie et son œuvre*, Paris 1906.

⁷ Rostand, *Brahms* (wie Anm. 5), S. 11–12.

⁸ Paul Landormy: *Brahms*. Paris 1920. (1921 und 1948, bei Gallimard, wiederveröffentlicht).

⁹ Rostand, *Brahms* (wie Anm. 5), S. 11–12.

¹⁰ Marc Vignal: *Brahms und Frankreich*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Bericht*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing, 2001, S. 281–288, hier S. 281.

¹¹ Vgl. Malou Haine: *Did Nineteenth Century Belgium like Brahms?*, in: ebd., S. 227–279, hier S. 266..

¹² Die anwesenden 29 Mitglieder, die an der Sitzung von 21. März gewählt haben, waren: Léon Bonnat (Malerei), Paul Ginain (Architektur), Jules Massenet (Komposition), Alfred Normand (Architektur), Jean-Léon Gérôme (Malerei), Gustave Moreau (Malerei), Georges Duplessis (freier Mitglied), Jean-Jacques Henner (Malerei), Achille Jacquet (Gravur), Ernest Coquart (Architektur), William Bouguereau (Malerei), Jean-Paul Laurens (Malerei), Jules Lenepveu (Malerei), Gabriel Thomas (Skulptur), Jules Chaplain (Gravur), Emmanuel Frémiet (Skulptur), Henri Nénot (Architektur), Jean-Baptiste Detaille (Malerei), Henri Delaborde (freier Mitglied), Oscar Roty (Gravur), Jean Benjamin-Constant (Malerei), Théodore Dubois (Komposition), Laurent Marqueste (Skulptur), Jean-LouisPascal (Architektur), Emile Paladilhle (Komposition), Joseph Vaudremer (Architektur), Léon Heuzey (freier Mitglied), Georges Lafenestre (freier Mitglied), Jules Lefebvre (Malerei).

¹³ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 68.

¹⁴ Institut de France, Archives: Dossier Brahms. Die Worte in Kursiv sind von Brahms geschrieben.

¹⁵ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 39. Brahms war aber »Membre associé«, und nicht »Membre correspondant«, ein offizieller Status.

¹⁶ Institut de France, Bibliothèque, Ms 2167/4: Brahms, Joseph [sic] (Collection d'autographes de membres de l'Institut, von Graf Henri Delaborde gesammelt).

¹⁷ Armand Parent: *Brahms et la France*, in: *The Musician*, 2. Juni 1897, S. 182..

¹⁸ Michel Stockhem: *Armand Parent, Brahms et la France*, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 47 (1993), S. 177–188, hier S. 182. Malou Haine hat erklärt, wie es in Belgien früher als in Frankreich zur Brahms-Rezeption kam(Haine,*Did Belgium like Brahms?*; wie Anm. 11)

¹⁹ Ebd., S. 180.

²⁰ Vgl. auch den Brief des Comité in Wien an Imbert (Ludwig Koch, Eusebius Mandyczewski), in: *Le Guide musical*, 9. u. 16. Juli, 1898, S. 543. *Zur Enthüllung des Brahms-Denkmal in Wien. 7. Mai 1908*, Wien: Im Selbstverlag, 1908, S. 36–63.

²¹ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 69.

²² *Zur Enthüllung des Brahms-Denkmal* (wie Anm. 21), S. 36–63.

²³ Ebd. Die Liste Imberts entspricht aber nicht genau dem »Verzeichnis der für das Johans-Brahms-Denkmal in Wien eingegangenen Spenden« (in: *Zur Enthüllung des Brahms-Denkmal in Wien* (wie Anm. 21) S. 36–63), wo z. B. die Namen d'Indy und Dubois fehlen. Siehe dazu die Liste im Anhang.

²⁴ Ebd., S. 27.

²⁵ *Le Guide musical*, 11. April 1897, S. 291.

²⁶ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 29.

²⁷ *Le Guide musical*, 18. April 1897, S. 309.

²⁸ Alfred Bruneau: »*Brahms*«, in: *Le Figaro*, 4. April 1897.

²⁹ Zu Louis de Fourcaud vgl. Ingrid Fuchs: *Das Brahmsbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Ausland am Beispiel ausgewählter Nachrufe*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Bericht*, hg. von ders., S. 161–173, hier S. 166.

³⁰ Ebd., S. 166.

³¹ *Revue internationale de musique*, 15. März 1898, S. 101–114.

³² Louis de Fourcaud: *Johannès Brahms*, in: *Le Gaulois*, 7. April 1897, S. XY. Zu Fourcaud vgl. Fuchs, *Das Brahmsbild*(wie Anm. 30), S. 166.

³³ Mit einige Veränderungen wiederveröffentlicht in: Camille Bellaigue: *Impressions musicales et littéraires*, Paris1900, S. 41–68.

³⁴ Hugues Imbert: *Profils de musiciens*, Paris1888.

- ³⁵ Ders.: *Etude sur Johannès Brahms. Avec le catalogue de ses œuvres*, Paris 1894.
- ³⁶ Ders.: *Portraits et Etudes: César Franck, C.-M- Widor, Edouard Colonne, Jules Garcin, Charles Lamoureux, Faust par Robert Schumann, Le Requiem de Brahms, Lettres inédites de Georges Bizet*, Hugues Imbert, Paris 1894.
- ³⁷ Ders.: »Chronique de la semaine. Paris«, in: *Le Guide musical*, 18. April 1897, S. 310.
- ³⁸ Ders.: *Brahms* (wie Anm. 6), S. 66.
- ³⁹ Ebd., S. 29 u. 70. Zur Aufführung des *Deutschen Requiems* in Versailles 1891 vgl. auch ders., *Etude sur Brahms* (wie Anm. 36), S. 145–153.
- ⁴⁰ Joëlle Caullier: *Les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914*, in: *Revue de Musicologie* 67/2 (1981), S. 191–210, hier S. 205.
- ⁴¹ Vgl. Stockhem, *Armand Parent, Brahms et la France* (wie Anm. 18); Guy Gosselin: *La symphonie dans la cité. Lille au XIXe siècle*, Paris 2012, S. 243.
- ⁴² Stockhem, *Armand Parent, Brahms et la France* (wie Anm. 18), S. 183.
- ⁴³ Jacques d'Offoël: *Chronique de la semaine. Paris*, in: *Le Guide musical*, 1. Mai 1898, S. 414.
- ⁴⁴ Hugues Imbert: *Chronique de la semaine. Paris*, in: *Le Guide musical*, 28. Januar 1900, S. 76.
- ⁴⁵ Zit. in: Stockhem, *Armand Parent, Brahms et la France* (wie Anm. 18), S. 184.
- ⁴⁶ Ebd., S. 186.
- ⁴⁷ Ebd.
- ⁴⁸ Ebd., S. 187–188.
- ⁴⁹ Guy Gosselin: *La symphonie dans la cite* (wie Anm. 42).
- ⁵⁰ Ebd., S. 241.
- ⁵¹ Ebd., S. 379.
- ⁵² Vgl. Yannick Simon: *L'Association artistique d'Angers, 1877–1893: histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris 2006, S. 290, 293 u. 373.
- ⁵³ Die Kritik von *Aïda de Romain* wurde gedruckt in: *Angers-Artiste*, 15. Dezember 1903. Die Autorin zitiert jedoch nicht die Fortsetzung: »Die langen Schluchzer / der Geigen / des Herbstes / verwunden mein Herz / mit einer monotonen / Wehmut«.
- ⁵⁴ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 68–69. Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, Paris 1900, S. 509.
- ⁵⁵ Ebd., S. 308–309. Vgl. auch Anne Bongrain: *Le conservatoire national de musique et de déclamation: 1900–1930. Documents historiques et administratifs*, Paris: 2012. Ich möchte mich bei Anne Bongrain für Ihre Hilfe bedanken.
- ⁵⁶ Bongrain, *Le conservatoire national* (wie Anm. 56).
- ⁵⁷ Imbert, *Brahms* (wie Anm. 6), S. 31; *Le Guide musical*, 9. November 1902, S. 805.
- ⁵⁸ Vgl. *Le Courrier musical*, 15. Mai 1905, S. 323 u. 329; 1. Juni 1905, S. 342–343; *Mercure de France*, 15. Juni 1905, S. 608–610 (negative Kritik); *Le Guide musical*, 28. Mai und 4. Juni 1905, S. 437 (positive kritik)
- ⁵⁹ Médiathèque Musicale Mahler, Paris.
- ⁶⁰ New York, Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, B8135.C7445 und B8135.C7445.
- ⁶¹ *Les Chefs-d'oeuvre du piano au 20e siècle: notices documentaires pour les 10 concerts donnés par Alfred Cortot (mai 1924)*, Paris, [1924?].
- ⁶² Zitiert in Vignal, *Brahms und Frankreich* (wie Anm. 10), S. 285.
- ⁶³ In der *Nouvelles de minuit*: »Jean Brahms à l'agonie« unter Berufung auf einen Bericht über seinen Zustand aus Wien vom 2. April.
- ⁶⁴ Vgl. *Le Guide musical*: *Chronique de la semaine. Paris*: Stockhem, *Armand Parent, Brahms et la France* (wie Anm. 18), und <https://dezede.org> (*Collection de programmes 1900–1901: Archives de l'Orchestre Lamoureux*).
- ⁶⁵ Vgl. Simon, *L'Association artistique d'Angers* (wie Anm. 53). Gosselin, *La symphonie dans la cité* (wie Anm. 42), und Marion Blanc: *Les Concerts du conservatoire de Nancy sous la direction de Ropartz (1894–1914)*, hg. von ders.: *Dezède* [online]: dezede.org/dossiers/id/254.