

VORWORT

Die Komposition des *Triumphliedes* op. 55 von Johannes Brahms (1833–97) wurde durch den deutsch-französischen Krieg von 1870/71 veranlasst. So wie der Krieg und die damit einhergehende Gründung des Deutschen Kaiserreiches als herausragende Ereignisse der deutschen Geschichte nicht für sich allein stehen, sondern in den historischen Prozess der Nationsbildung seit 1848/49 eingeordnet werden wollen, so ist auch das *Triumphlied* als künstlerisches Zeugnis seiner Zeit und damit als Teil dieses Prozesses zu verstehen, den es differenziert zu beurteilen gilt.

Die früheste überlieferte Erwähnung des Kompositionsvorhabens findet sich in einem Brief von Brahms an seinen Verleger Fritz Simrock: „Gelingt mir ein Lied auf Paris, so sollen Sie es haben“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. IX, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1917, Reprint Tutzing 1974, S. 98). Der Brief ist auf den 9. Oktober 1870 datiert. Er wurde somit nach der Schlacht bei Sedan, zur Zeit der Belagerung der französischen Hauptstadt, vor der Reichsgründung und Kaiserproklamation und vor dem Friedensschluss von Frankfurt geschrieben. Folglich ist festzuhalten, dass der Kompositionsanlass des *Triumphliedes* nicht in der Gewissheit, sondern in der Hoffnung auf einen militärischen Sieg über Frankreich und dadurch vermittelt in der Hoffnung auf die Gründung des Deutschen Reiches unter preußischer Hegemonie lag, die Brahms mit der Mehrheit der Deutschen teilte, ganz im Geiste der Realpolitik Bismarcks, den Brahms zeitlebens verehrte.

Der vermeintliche Titelzusatz „Auf den Sieg der deutschen Waffen“, den Brahms angeblich erst vor Drucklegung gestrichen haben soll, scheint oberflächlich betrachtet zwar zu passen, ist in Wahrheit jedoch nicht angebracht. Erstens stammt er erwiesenermaßen nicht von Brahms, sondern von Franz

Gehring, Musikredakteur der damals in Wien erscheinenden *Deutschen Zeitung*, der ein seinerzeit geflügeltes Wort aufgriff und musikpublizistisch in Umlauf brachte. Damit setzte Gehring ein Gerücht in die Welt, das sich bis heute hartnäckig gehalten hat. Zweitens lenkt die Spekulation über den „Sieg der deutschen Waffen“ vom wirklichen und einzigen Titelzusatz „(Offenb. Joh. Cap. 19.)“ ab, auf den Brahms besonderen Wert legte. Damit verwies der Komponist auf die biblische Herkunft der Textgrundlage des Werkes sowie des Titels „Triumphlied“, der aus der Kapitelüberschrift in seiner Bibelausgabe stammte. Freilich vertonte Brahms das 19. Kapitel der Offenbarung des Johannes nicht vollständig, sondern nur ausgewählte Verse, auf die sich die Interpretation allerdings nicht beschränken darf. Bereits August Wilhelm Ambros gab in seiner Kritik der Wiener Erstaufführung am 8. Dezember 1872 zu bedenken: „Besitzt der Leser ein ‚neues Testament‘, so bitte ich ihn das Buch aufzuschlagen und Vers 2 des citirten Capitels zu lesen, von dem Brahms nur die Hälfte [...] genommen, oder auch nur die Capitelüberschrift anzusehen, um sofort zu begreifen, durch welche Ideenverbindung unser Tondichter dahin gebracht worden sein mag, seinen Text gerade hier zu suchen“ (*Das „Triumphlied“ von Johannes Brahms*, in: *Wiener Zeitung*, 11. Dezember 1872, S. 2233). Die von Ambros eingeforderte Interpretation der Textvorlage einschließlich der nicht verwendeten Passagen hat die Gemüter insofern erregt, als Brahms zwar in Vers 2 von der Vertonung der Worte „daß er die große Hure verurtheilet hat“ Abstand nahm, aber an der betreffenden Stelle einen Bläsersatz komponierte, der eine exakte Unterlegung des fraglichen Textes erlaubt (siehe in vorliegender Edition S. 12 f.). In seinem Partitur-Handexemplar deutete Brahms diese Textunterlegung mit

Bleistift an: „– daß er die große –“. Bezeichnenderweise sparte er auch in der privaten Notiz, wie in der veröffentlichten Komposition, das drastische Wort „Hure“ aus; es steht jedoch außer Zweifel, dass Brahms das biblische Gottesgericht über die „Hure Babylon“ metaphorisch als Prophezeiung des Sieges über Frankreich verstanden wissen wollte. Ob jener Bläsersatz wohl zufällig oder absichtlich in Takt 70 (als Anspielung auf das Kriegsjahr 1870) beginnt, bleibt der Interpretation überlassen.

Der erste, kriegsbedingte Anlass zur Komposition führte nicht unverzüglich zur Fertigstellung des dreisätzigen *Triumphliedes*, sondern zunächst zu einer Frühfassung des 1. Satzes, die am 7. April 1871 (Karfreitag) gemeinsam mit dem *Deutschen Requiem* op. 45 unter der Leitung des Komponisten im Bremer Dom uraufgeführt wurde. Diese vorläufige Fassung des Eingangssatzes (siehe *Anhang* der vorliegenden Edition) stand noch nicht in D-dur, sondern in C-dur, sah im Instrumentarium weder Kontrafagott noch Tuba vor und wich an vielen Stellen so sehr von der später gedruckten Werkgestalt ab, dass sie als eigenständige Version angesehen werden kann; ein Vergleich zur Druckfassung gewährt darum interessante wie seltene Einblicke in Brahms' Komponistenwerkstatt. Die Frühfassung des 1. Satzes ist nicht durch eine Partitur, sondern ausschließlich durch Kopistenabschriften der Orchesterstimmen und im Autographie-Verfahren gedruckte Chorstimmen überliefert. Dieses Stimmenmaterial wurde 2012 im Notenarchiv der Philharmonischen Gesellschaft Bremen wiederentdeckt und am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Bremen zur Partitur spartiert, sodass die Frühfassung des 1. Satzes am 5./6. Juli 2014 zum ersten Mal nach beinahe 150 Jahren unter der Leitung von Thomas Hengelbrock in Lübeck zur Eröffnung des Schleswig-Holstein Musik Festivals wiederaufgeführt werden konnte.

Zwischen der Uraufführung der Bremer Frühfassung und der Uraufführung des voll-

ständigen Werkes im Großherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe am 5. Juni 1872 unter der Leitung von Hermann Levi verging mehr als ein Jahr, in dem Brahms zunächst die Arbeit am *Triumphlied* op. 55 unterbrach, um das bereits begonnene *Schicksalslied* op. 54 zu vollenden. Danach, im Mai 1871, setzte er die Arbeit am *Triumphlied* fort, überarbeitete den 1. Satz und vollendete die Sätze 2 und 3, deren Konzeption sicherlich ebenfalls in den Herbst 1870 zurückreichte. Aufgrund brieflicher Zeugnisse kann darauf geschlossen werden, dass eine (heute verschollene) erste autographe Partitur des drei Sätze umfassenden Werkes schon im Sommer 1871 entweder teilweise oder bereits vollständig vorlag. Das überlieferte Partiturotograph wurde jedenfalls im Herbst des Jahres abgeschlossen.

Die weitere Detail-Überarbeitung im Frühjahr 1872 ging mit den Vorbereitungen zur Karlsruher Uraufführung einher. Diese wartete Brahms zur letzten klanglichen Kontrolle ab, ehe er sein Werk zur Drucklegung freigab. Neben der Redaktion des Noten- und Worttextes (deutsch/englisch) hatte er auch Fragen der Titelblattgestaltung und der Zueignung zu beantworten. Wie bereits erwähnt, war Brahms ein Bewunderer Bismarcks, sodass es nicht überrascht, wenn er das *Triumphlied* gelegentlich auch „Bismarck-Gesang“ oder „Bismarck-Lied“ nannte (*Brahms Briefwechsel IX*, S. 104, 121). Hermann Levi ging im August 1871 wie selbstverständlich davon aus, dass das *Triumphlied* Bismarck zugeeignet werde: „Caeterum censeo, Te Deum esse perficendum et Bismarckio dedicandum“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VII, hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910, Reprint Tutzing 1974, S. 78). Der Komponist eignete sein Werk nach eingehender Beratung mit seinem Verleger Fritz Simrock jedoch letztlich Wilhelm I. zu. Die Huldigung des Kaisers bedurfte allerdings der förmlichen Erlaubnis, die Brahms mit Hilfe der Vermittlung durch seinen Freund Joseph Joachim in Berlin unverzüglich vom kaiserlichen ‚Zivilkabinet‘

erhielt. Die Zueignungsseite der Erstaussgabe vom November 1872 enthält den Text: „Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I ehrfurchtswoll zugeeignet vom Komponisten.“ Oberhalb des Textes ist die alte Krone des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation“ zu sehen, die auch auf der Titelseite der Partitur über dem Kopf des Reichsadlers schwebend abgebildet wird. Nachdem die Zueignungsseite mehr als vier Jahrzehnte lang in allen Auflagen fester Bestandteil sowohl der Partitur als auch des Klavierauszuges gewesen war, wurde sie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Auflösung des Deutschen Reiches entfernt.

Die erste Aufführung des *Triumphliedes* nach dessen Veröffentlichung fand am 8. Dezember 1872 im Ersten außerordentlichen Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im großen Musikvereinsaal in Wien unter Leitung des Komponisten statt. Erstmals erklang das Werk dabei mit Beteiligung der Orgel, die gemäß Hinweis auf dem Titel „ad libitum“ hinzutreten konnte. Brahms hatte weder innerhalb der Partitur noch als separaten Stimmendruck eine Orgelpartie vorgegeben und trug nur für dieses Konzert einige Hinweise zum Orgelspiel in einen Vorabzug des Klavierauszuges ein, den der Organist Samuel de Lange vermutlich für die Ausarbeitung einer eigenen (nicht erhaltenen) Orgelstimme nutzte. Anlässlich einer weiteren von Brahms geleiteten *Triumphlied*-Aufführung am 24. Mai 1874 in Köln wurde der Komponist von Ferdinand Hiller, der dieses Konzert vorbereitete, um eine Orgelstimme gebeten. Brahms scheint daraufhin in einer (heute verschollenen) Niederschrift nur bestimmte, vollstimmige Abschnitte neu notiert zu haben, während andere, einstimmige Passagen aus den Violoncello- bzw. Kontrabasspartien der Partitur gezogen werden sollten. Die für das Kölner Konzert angefertigte Stimme ist, ebenso wie ein Duplikat für eine ebenfalls von Brahms dirigierte Aufführung am 12. Juli 1874 in Zürich, nicht überliefert. Erhalten ist jedoch ein drittes Exemplar, das wohl nach

Vorlage der Züricher Stimme für eine weitere Aufführung unter Brahms' Leitung am 9. Juni 1874 in Basel abgeschrieben wurde. Die somit überlieferte Orgelpartie von drei Werkaufführungen des Jahres 1874 unter Leitung des Komponisten darf als authentisch gelten und wird darum in der vorliegenden Edition (im Kleinstich) wiedergegeben.

Für das *Triumphlied* op. 55 konnten bis zum 2. Weltkrieg insgesamt 94 Aufführungen nachgewiesen werden, die zumeist das dreisätzigte Werk umfassten. Dreizehn Aufführungen leitete Brahms selbst, darüber hinaus war er in drei Konzerten in Karlsruhe (5. Juni 1872), Köln (29. Juni 1887) und Meiningen (29. September 1895) als Zuhörer anwesend. 63 der Aufführungen fanden im Deutschen Reich, zehn in England, neun in Österreich-Ungarn, jeweils fünf in den Niederlanden und in der Schweiz und zwei in den USA statt. Bemerkenswert ist, dass lediglich vier der nachgewiesenen Aufführungen einen ausdrücklichen Bezug zum deutsch-französischen Krieg hatten. Aufführungen anlässlich der Feierlichkeiten des Sedantages oder eines Kaisergeburtstages hat es nicht gegeben. Wie schon hieraus zu erkennen ist, spielte die politisch-nationale Veranlassung der Komposition im rezeptionsgeschichtlichen Diskurs nur eine Nebenrolle. Der Grund dafür liegt in dem Umstand, dass das *Triumphlied* weniger als kulturelles Symbol des deutsch-französischen Krieges und der Gründung des Deutschen Reiches verstanden wurde denn vielmehr als ein musikalisches Kunstwerk, das über seinen innerweltlichen Entstehungsanlass hinaus in eine höhere Sphäre des Religiös-Erhabenen verweist. Damit einherging einerseits die Bewunderung der Komplexität der kompositorischen Faktur, die andererseits in die Kritik geriet, weil sie bei der musikalischen Realisierung sehr hohe Anforderungen stellte, vor allem an die Sänger des Doppelchores. Durch seine Monumentalität empfahl sich das *Triumphlied* für Aufführungen auf Musikfesten, während

es unter den durchschnittlichen Bedingungen des Konzertbetriebs an Wirkung verlor. So stellte beispielsweise ein Rezensent der Leipziger Erstaufführung am 27. Februar 1873 fest: „Ein so empfindliches Local wie unser Gewandhaussaal zumal ist unleugbar zu klein für solches Aufgebot instrumentaler Mittel, unser Chor viel zu klein für die vom Componisten intentionirten Massenwirkungen und die hohe Lage der Soprane wird kaum weniger geschont wie in Beethoven's ‚Neunter‘“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, 14. März 1873, S. 121). In ähnlich widersprüchlicher Weise erschien zustimmenden Kritikern das *Triumphlied* als gelungene Symbiose des Alten und Neuen, während etwa Richard Wagner seine scheinbar antiquierte Form als „Konzert-Maskerade“ und „Halleluja-Perücke Händels“ verspottete (*Ueber das Dichten und Komponiren*, in: *Bayreuther Blätter*, 1879, S. 185–196, hier S. 193). Sucht man die rezeptionsgeschichtliche Tendenz des *Triumphliedes* anzugeben, so ist es wohl die Ambivalenz der Kritik, die von Anfang an das Bild bestimmte.

Brahms' *Triumphlied* op. 55 bewegt die Gemüter bis auf den heutigen Tag. Bei aller berechtigten Kritik wäre es allerdings zu undifferenziert, das Werk als musikalischen Inbegriff der Wilhelminischen Epoche zu begreifen. Das *Triumphlied* ist Wilhelm I. zugeeignet, aber es ist deswegen noch lange kein Lobgesang auf Wilhelm II. Es gilt die Geschichte des Deutschen Reiches wie

das *Triumphlied* in dieser Geschichte gleichermaßen differenziert zu betrachten, um verstehen zu können, warum und wie Brahms' Werk seine historische Voraussetzung im politischen Prozess der Nationsbildung findet, der nach vielen Jahrzehnten 1870/71 zum Abschluss kommt. Brahms' Blick war von 1848/49 auf 1870/71 nach vorn gerichtet und nicht wie der kritische Blick der Nachgeborenen von 1918 zurück.

Die vorliegende Edition folgt dem Text der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (Serie V, Bd. 5: *Triumphlied Opus 55*, hrsg. von Johannes Behr/Ulrich Tadday, München 2020). Näheres zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte, frühen Rezeption und Publikation findet sich in Einleitung und Kritischem Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes. Die *Bemerkungen* am Ende unserer Edition beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den Quellen und behandeln ausgewählte Textprobleme und -aspekte.

Die beiden Herausgeber und der Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Institutionen und Personen, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

Bremen, Herbst 2021
Ulrich Tadday

PREFACE

The impetus behind the composition of Johannes Brahms's (1833–97) *Triumphlied* was the Franco-Prussian War of 1870/71. Just as the war and the subsequent foundation of the German Empire do not stand

alone as outstanding events of German history, but need to be placed within the context of the historical process of nation-building that had begun in 1848/49, the *Triumphlied*, too, should be understood as

an artistic testimony to its time and thus as part of this same process that should similarly be approached in a nuanced way.

The earliest surviving reference to its composition appears in a letter from Brahms to his publisher Fritz Simrock: "If a song about Paris comes to me, you will have it" (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. IX, ed. by Max Kalbeck, Berlin, 1917, reprint Tutzing, 1974, p. 98). This letter is dated 9 October 1870, and was thus written after the Battle of Sedan and during the siege of the French capital, before the founding of the German Empire and the Imperial Proclamation, and before peace was declared with the Treaty of Frankfurt. So it can be stated that the inspiration behind composition of the *Triumphlied* was based not on the certainty but on the hope of a military victory over France, and thus in hopes of the foundation of the German Empire under Prussian leadership. This was an aspiration that Brahms shared with the majority of Germans, and was wholly in keeping with the spirit of "Realpolitik" exercised by Bismarck, whom Brahms revered throughout his life.

The subtitle "To the victory of German weaponry", which Brahms is alleged to have deleted only shortly before publication, seems at a superficial glance to fit, but in fact is not appropriate. First, it has been shown clearly not to have come from Brahms but from Franz Gehring, music journalist of the *Deutsche Zeitung*, published at that time in Vienna. Gehring took a popular phrase of his time and circulated it in the musical press, thereby starting a rumour that has stubbornly persisted to the present day. Secondly, speculation about the "victory of German weaponry" has drawn attention away from the actual, single subtitle "(Revelation of John, chapter 19)", on which Brahms placed particular value. In choosing it, the composer referenced the biblical origins of the text for his work, along with the title "Triumphlied", which comes from the chapter heading in his copy of the Bible.

Of course, Brahms did not set the entire 19th chapter of the Revelation of St John, but chose only some verses, although our interpretation should not be limited to these only. Already in his review of the Vienna première of 8 December 1872, August Wilhelm Ambros noted: "If the reader owns a New Testament, I ask him to open the book and to read verse 2 of the cited chapter, of which Brahms has taken only half; or merely to look at the chapter title in order to grasp the combination of ideas that has led our composer specifically to seek his text here (*Das "Triumphlied" von Johannes Brahms*, in: *Wiener Zeitung*, 11 December 1872, p. 2233). Ambros's proffered interpretation of the textual source, including the unused passages, has aroused speculation insofar as Brahms refrained from setting the words from verse 2 "that he has condemned the great whore", instead writing a wind passage at the place in question that permits an exact underlay of the text (see pp. 12 f. of our edition). In his own copy of the score, Brahms indicated this text underlay in pencil as "– daß er die große –". Significantly, both in this private annotation and in the published composition he omitted the graphic term "whore"; nonetheless, it is beyond doubt that Brahms wanted God's biblical judgment of the "whore of Babylon" to be understood metaphorically as a prophecy of victory over France. Whether that wind passage begins in M 70 (in possible allusion to the year of the war, 1870) by chance or by intention, remains open to interpretation.

The initial, war-related impetus behind the composition did not lead directly to completion of the three-movement *Triumphlied*, but, initially, to an early version of the 1st movement, premièred on Good Friday (7 April) 1871 in Bremen cathedral along with the *Deutsches Requiem* op. 45, both conducted by the composer. This preliminary version of the introductory movement (see the *Appendix* to the present edition) was not in D major but in C major; the instrumentation lacked both contrabassoon

and tuba, and in many places diverged so widely from the later printed form of the work that it can be regarded as an independent version. A comparison with the printed version allows interesting and rare glimpses into Brahms's compositional workshop. The early version of the 1st movement survives not as a full score, but solely as copyists' copies of the orchestral parts, with lithographed choral parts produced from copyists' manuscripts. This material was rediscovered in 2012 in the Music Archive of the Bremen Philharmonic Society, and scored up at the Institute of Musicology and Music Pedagogy of Bremen University, enabling the first performance of the early version of the 1st movement to take place, after almost 150 years, at the opening of the Schleswig-Holstein Music Festival in Lübeck on 5/6 July 2014 under Thomas Hengelbrock.

Over a year passed between the première of the Bremen early version and the first performance of the complete work at the Grand Ducal Court Theatre in Karlsruhe on 5 June 1872, directed by Hermann Levi. During this time, Brahms initially interrupted his work on the *Triumphlied* op. 55 to complete the *Schicksalslied* op. 54, which he had begun earlier. Afterwards, in May 1871, he resumed work on the *Triumphlied*, revising the 1st movement and completing the 2nd and 3rd movements, whose conception undoubtedly also went back to autumn 1870. Based on the correspondence, we can now discount the idea that a first autograph full score of the three-movement work was either partially or fully complete in the summer of 1871, and thereafter lost. The surviving autograph full score was certainly finished in autumn of that year, however.

Further detailed revisions in spring 1872 accompanied preparations for the Karlsruhe première. Brahms waited for this as a final sound test before handing the work over for printing. As well as editing the music and text (in German and English), he also had to deal with questions of title-page layout and dedication. As already noted, Brahms was

an admirer of Bismarck, so it is not surprising that he sometimes also referred to the *Triumphlied* as the “Bismarck-Gesang” (Song for Bismarck) or “Bismarck-Lied” (*Brahms Briefwechsel* IX, pp. 104, 121). In August 1871 Hermann Levi took it as certain that the *Triumphlied* would be dedicated to Bismarck: “Caeterum censeo, Te Deum esse perficiendum et Bismarckio dedicandum” (Furthermore, I propose that the Te Deum is to be finished, and dedicated to Bismarck; *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. VII, ed. by Leopold Schmidt, Berlin, 1910, reprint Tutzing, 1974, p. 78). In fact, following detailed discussions with his publisher Fritz Simrock, Brahms ultimately dedicated the work to Wilhelm I. Formal permission was required before such a dedication could be made, but Brahms promptly obtained this from the Emperor's “Zivilkabinett” (his civilian cabinet), thanks to the mediation of his friend Joseph Joachim in Berlin. The dedication page of the first edition of November 1872 contains the text “Reverently dedicated by the composer to His Majesty the German Emperor Wilhelm I”. Above the text can be seen the old crown of the “Holy Roman Empire of the German Nation”, which is also shown on the title page of the score, hovering above the head of the imperial eagle. After appearing on all issues of both score and piano reduction for more than four decades, the dedication page was removed after the end of the First World War and the dissolution of the German Empire.

The first performance of the *Triumphlied* following its publication took place on 8 December 1872 at the first special concert of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, in its large music hall. The composer conducted. For the first time the work was heard with organ, indicated on the title page as an “ad libitum” instrument. Brahms had not provided an organ part, either within the full score or as a separate part, and for this concert entered some instructions for the organ into a pre-print of the piano re-

duction. The organist, Samuel de Lange, probably used these as the basis for his own organ part (no longer extant). For a later performance of the *Triumphlied*, also directed by Brahms, on 24 May 1874 in Cologne, the composer was asked for an organ part by Ferdinand Hiller, who was preparing the concert. On this occasion Brahms seems to have newly written out just some full-voiced passages in a copy (now lost), with other, unison passages intended to be derived from the cello or double bass parts in the full score. The part prepared for the concert in Cologne, just like a duplicate made for another performance directed by Brahms, this time in Zurich on 12 July 1874, does not survive. However, a third copy, probably copied out from the Zurich part for a performance directed by the composer in Basel on 9 June 1874, is extant. This surviving organ part from the three performances of the work under the composer in 1874 may be regarded as authentic, and thus appears (in small type) in the present edition.

A total of 94 performances of the *Triumphlied* op. 55 can be documented up to the Second World War, mostly of the three-movement work. 13 were directed by Brahms himself, and he was present in the audience at a further three, in Karlsruhe (5 June 1872), Cologne (29 June 1887) and Meiningen (29 September 1895). 63 performances took place within the German Empire, 10 in England, nine in Austro-Hungary, five each in the Netherlands and in Switzerland, and two in the USA. It is remarkable that just four of the documented performances expressly had a connection with the Franco-German War. There were no performances marking Sedan Day or the Emperor's birthday, and the nationalist-political inspiration behind the composition played only a secondary role in the work's reception history. The reason for this lies in the fact that the *Triumphlied* was understood less as a cultural symbol of the Franco-Prussian War and the foundation of the German Empire than as a musical work of art that

pointed beyond its worldly inspiration to a higher realm of religious grandeur. This reflected the admiration for the complexity of its compositional structure, though it also attracted criticism for the very great challenges that performing it presented, principally for the singers in the double choir. Its monumental nature made the *Triumphlied* suitable for performance at music festivals, while it lost some of its effect in the more limited conditions of the average concert hall. Thus, for example, a critic remarked of the first Leipzig performance on 27 February 1873 that "Such a sensitive location as our Gewandhaus hall is, in truth, too small for such instrumental forces, our choir much too small for the mass effects intended by the composer, and the high range required of the soprano part is hardly less sparing than in Beethoven's 'Ninth'" (*Neue Zeitschrift für Musik*, 14 March 1873, p. 121). In a similar contradictory way, approving critics saw the *Triumphlied* as a successful symbiosis of old and new, while Richard Wagner (for example) mocked its apparently antiquated form as a "Concert-Masquerade", and as "Handel's 'Hallelujah' wig" (*Ueber das Dichten und Komponiren*, in: *Bayreuther Blätter* 1879, pp. 185–196; here p. 193). If we seek to define the thrust of the *Triumphlied's* reception history, it is probably to be found, right from the outset, in critical ambivalence.

Brahms's *Triumphlied* op. 55 has continued to ruffle feelings to the present day. By any reasonable critical measure it would be too indiscriminate to see the work as a musical product of the Wilhelmine era. It is dedicated to Wilhelm I, but this does not make it a hymn of praise to Wilhelm II. It is necessary to differentiate between the history of the German Empire and the *Triumphlied's* place within it to reach an understanding of why and how Brahms's work finds its historical preconditions in the political process of nation building that after several decades reached its culmination in 1870/71. Brahms's gaze was directed for-

wards from 1848/49 to 1870/71, not backwards like that of the critical gaze of later generations after 1918.

The present edition follows the text of the *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (series V, vol. 5: *Triumphlied Opus 55*, ed. by Johannes Behr/Ulrich Tadday, Munich, 2020). More details on the text design and source situation, as well as on the work's genesis, early performance history, early reception and publication can be found in the Introduction and Critical Report to that volume. The

Comments at the end of our edition are limited to basic information on the sources, and deal with selected textual aspects and problems.

The editors and publisher thank all the institutions and individuals listed in the *Comments* for kindly making source materials available to them.

Bremen, autumn 2021
Ulrich Tadday

PRÉFACE

La composition du *Triumphlied* op. 55 de Johannes Brahms (1833–97) a été la conséquence directe de la guerre franco-allemande de 1870/71. De même que la guerre, inévitable résultante d'événements saillants de l'histoire de l'Allemagne immédiatement relatée au processus de fondation de l'empire allemand, fait partie intégrante des évolutions historiques de formation de la nation allemande se déroulant à partir des années 1848/49, de même ce *Triumphlied* doit-il être perçu en tant que témoignage artistique direct de son époque, indissociable du processus historique, et à ce titre considéré selon des points de vue différenciés.

La plus ancienne mention conservée de ce projet de composition se trouve dans une lettre de Brahms à son éditeur Fritz Simrock: «Si j'arrive à faire une chanson sur Paris, vous ne manquerez pas de l'avoir» (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. IX, éd. par Max Kalbeck, Berlin, 1917, réimpression Tutzing, 1974, p. 98). Cette lettre est datée du 9 octobre 1870. Elle aura donc été écrite après la bataille de Sedan, au moment du siège de la capitale française, avant la

fondation de l'empire et la proclamation de l'empereur, antérieurement au traité de paix de Francfort. On peut donc en déduire que l'origine de la composition du *Triumphlied* n'est pas en relation avec la réalité mais avec l'espoir d'une victoire militaire sur la France, et repose sur l'espoir de la fondation d'un empire allemand établi sous l'hégémonie de la Prusse, espoir que Brahms partageait avec la majorité des Allemands, selon l'esprit de la «Realpolitik» de Bismarck, que Brahms vénéra toute sa vie durant.

L'existence d'un prétendu sous-titre «À la victoire des armes allemandes» qui aurait été supprimé par Brahms juste avant la mise en impression, peut paraître vraisemblable si l'on y regarde superficiellement, alors qu'elle n'est en vérité pas adaptée. Premièrement, preuve a été apportée que ce sous-titre n'est pas de Brahms, mais de Franz Gehring, rédacteur musical du journal *Deutsche Zeitung* paraissant alors à Vienne, qui s'empara d'un slogan à la mode du moment, et le présenta sous une forme publico-musicale. Il fut ainsi à l'origine d'une rumeur persistante qui s'est obstinément maintenue

jusqu'à nos jours. Deuxièmement, la spéculation d'une «Victoire des armes allemandes» nous détourne du véritable et seul ajout au titre «(Apocalypse de Jean, chap. 19)», auquel Brahms était très attaché. C'est ainsi que le compositeur indiquait l'origine biblique du texte de l'œuvre ainsi que du titre de «Chant de triomphe», emprunté aux sous-titres figurant dans son édition de la Bible. Brahms ne mit bien entendu pas l'intégralité du chapitre 19 de l'Apocalypse de Jean en musique, mais seulement certains versets, auxquels l'interprétation d'ailleurs ne doit pas se limiter. Dès le 8 décembre 1872, dans sa critique de la première audition à Vienne, August Wilhelm Ambros invitait à réfléchir sur le texte: «Si le lecteur possède un Nouveau Testament, je le prie de bien vouloir ouvrir ce livre, et de lire le verset 2 du chapitre cité, dont Brahms n'a pris [...] que la moitié, ou bien de considérer seulement le sous-titre donné à ce chapitre, afin de saisir immédiatement par quelle association d'idées notre compositeur a bien pu être amené à se saisir précisément de ce texte-ci» (*Das «Triumphlied» von Johannes Brahms*, dans: *Wiener Zeitung*, 11 décembre 1872, p. 2233). L'interprétation donnée par Ambros du texte intégral, y compris les passages non utilisés, a tellement échauffé les esprits que Brahms, au verset 2, au moment de mettre en musique les mots: «qu'il a condamné la grande putain», a pris de la distance et a composé à la place de ces mots une phrase instrumentale des vents dont la découpe correspond exactement à la mise en place des paroles considérées (voir dans la présente édition, pp. 12 s.). Dans son exemplaire de la partition, Brahms a signalé cette partie du texte en la soulignant d'un trait de crayon: «– daß er die große –». De manière significative, il écartait également de ses remarques privées, tout autant que du cadre de sa composition publique, le terme brutal de «putain»; il ne fait cependant pas de doute que Brahms ait voulu comprendre le jugement divin biblique sur «la putain de Babylone» comme une métaphore prophétique de la victoire

sur la France. Quant à la question de savoir si c'est par hasard ou volontairement que cette phrase des vents commence à la mesure 70 (qui symboliserait l'année de guerre, 1870), elle relèvera toujours du domaine de l'interprétation.

Cette première raison d'être de l'œuvre, liée à la guerre, n'aboutit cependant pas immédiatement à la réalisation du *Triumphlied* en trois mouvements, mais d'abord à une première version du 1^{er} mouvement qui fut exécutée le 7 avril 1871 (Vendredi saint) en même temps que le *Deutsches Requiem* op. 45, sous la direction du compositeur, à la Cathédrale de Brême. Cette version préparatoire du mouvement initial (voir l'*Appendice* de la présente édition) n'était pas encore en Ré majeur, mais en Ut majeur, sa nomenclature ne comportait ni contrebason ni tuba, et elle différerait en maints endroits et dans de telles proportions de la forme finale imprimée ensuite, qu'elle peut être considérée comme une version distincte; c'est pourquoi une comparaison avec la version imprimée offre des aperçus aussi intéressants que rares en provenance directe de l'atelier de composition de Brahms. La version initiale de ce 1^{er} mouvement n'a pas été transmise sous forme de partition, mais exclusivement en tant que recopiations de parties orchestrales effectuées par des copistes, ainsi que de parties de chœurs lithographiées. Ce matériel orchestral a été redécouvert en 2012 dans les archives musicales de la Société philharmonique de Brême et rétabli sous forme de partition à l'Institut de musicologie et de pédagogie musicale de l'Université de Brême, permettant ainsi, les 5 et 6 juillet 2014, la reprise en concert public de cette version initiale du 1^{er} mouvement pour la première fois depuis près de 150 ans, sous la direction de Thomas Hengelbrock, à Lübeck, au cours de l'inauguration du Festival de musique du Schleswig-Holstein.

Entre la création de la version initiale de Brême et la création de l'œuvre intégrale au Théâtre de la Cour du Grand-Duché de

Karlsruhe, le 5 juin 1872, sous la direction de Hermann Levi, il s'écoula plus d'un an pendant lequel Brahms interrompt d'abord son travail sur le *Triumphlied* op. 55 afin d'achever son *Schicksalslied* op. 54, commencé auparavant. Ensuite, en mai 1871, il reprit le travail sur le *Triumphlied*, retravailla le 1^{er} mouvement et termina les 2^e et 3^e mouvements, dont la conception remontait sûrement, elle aussi, à l'automne 1870. Certains témoignages épistolaires permettent de penser qu'une première partition autographe (aujourd'hui disparue) comprenant les trois mouvements de l'œuvre existait dès l'été 1871, au moins partiellement, et même peut-être intégralement. De toute façon, la partition autographe qui a été transmise date de l'automne de cette année-là.

Par la suite, la révision de détail du printemps 1872 coïncida avec les préparations de la création de Karlsruhe. Brahms attendit la fin des derniers contrôles sonores avant de laisser partir son œuvre pour l'impression. Outre des questions de textes musicaux autant que littéraires (allemand et anglais), se posaient également celles de la conception de la page de titre et de la dédicace. Comme il a déjà été signalé, Brahms était un admirateur de Bismarck, et ce n'est donc pas étonnant de le voir à l'occasion donner au *Triumphlied* les noms de «Bismarck-Gesang» (chant pour Bismarck) ou «Bismarck-Lied» (*Brahms Briefwechsel IX*, pp. 104, 121). Hermann Levi, en août 1871, tenait tout naturellement pour acquis que le *Triumphlied* était dédié à Bismarck: „Caeterum censeo, Te Deum esse perficiendum et Bismarckio dedicandum“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VII, éd. par Leopold Schmidt, Berlin, 1910, réimpression Tutzing, 1974, p. 78). Pourtant, après quelques discussions approfondies avec son éditeur Simrock, le compositeur dédia finalement sa composition à Wilhelm I. L'hommage à l'empereur nécessitait cependant une autorisation formelle, que Brahms reçut immédiatement grâce à l'entremise de son ami berlinois Joseph Joachim auprès du «cabinet ci-

vil» impérial. La page de dédicace de la première édition de novembre 1872 comporte le texte «À Sa Majesté l'Empereur allemand Wilhelm I, respectueusement dédié par le compositeur». Au-dessus du texte figure l'ancienne couronne du «Saint-Empire romain germanique», qui est également représentée sur la page de titre de la partition, surmontant la tête de l'aigle impérial en plein vol. Après une solide présence de plus de quatre décennies de cette page de dédicace dans toutes les éditions aussi bien de la partition que de la réduction pour piano, elle disparut des éditions après la fin de la Première Guerre mondiale et la dissolution de l'Empire allemand.

La première exécution du *Triumphlied* après sa publication eut lieu le 8 décembre 1872 dans le cadre du premier Concert extraordinaire de la Gesellschaft der Musikfreunde dans la grande salle du Musikverein de Vienne, sous la direction du compositeur. Pour la première fois, l'œuvre retentit avec la participation de l'orgue, qui, selon le titre, était indiqué comme ad libitum. Brahms n'avait réalisé de partition d'orgue ni à l'intérieur de la partition générale, ni en partition séparée et inscrivit pour ce seul concert quelques indications pour l'orgue portées sur une épreuve de la réduction de piano elle-même, que l'organiste Samuel de Lange utilisa sans doute en vue de la réalisation de sa propre partition d'orgue (non conservée). À l'issue d'une autre exécution dirigée par Brahms du *Triumphlied*, le 24 mai 1874 à Cologne, le compositeur Ferdinand Hiller, qui préparait le concert, se vit demander de réaliser une partie d'orgue. Brahms semble ne lui avoir transmis, dans une note (aujourd'hui disparue), que quelques passages pleinement réalisés, tandis que d'autres, à une voix, ont dû être tirés des parties de violoncelle ou bien de contrebasse, de la partition. La partie réalisée pour le concert de Cologne, de même qu'une copie destinée à une exécution dirigée par Brahms le 12 juillet 1874 à Zurich, n'ont pas été transmises. Un troisième exemplaire se

trouve cependant avoir été conservé, noté d'après la version de Zurich, à l'intention d'une autre exécution dirigée par Brahms le 9 juin 1874 à Bâle. La partie d'orgue ainsi transmise à partir de trois exécutions de l'œuvre datant de l'année 1874 et placées toutes trois sous la direction du compositeur peut être considérée comme authentique, et est reproduite dans la présente édition (où elle figure en petites notes).

Du *Triumphlied* op. 55 ont pu être décomptées globalement, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, 94 exécutions, qui dans leur majeure partie comprennent les trois mouvements. 13 exécutions ont été dirigées par Brahms lui-même, lequel, par ailleurs, assista en auditeur à 3 concerts, à Karlsruhe (5 juin 1872), Cologne (29 juin 1887) et Meiningen (29 septembre 1895). 63 de ces exécutions prirent place dans l'Empire allemand, dix en Angleterre, neuf en Autriche-Hongrie, cinq aux Pays-Bas, autant en Suisse, et deux aux États-Unis. Il est remarquable que seulement quatre de ces concerts aient clairement eu un rapport avec la guerre franco-allemande. Il n'y a eu aucune exécution donnée ni à l'occasion de l'anniversaire de la bataille de Sedan, ni à l'occasion d'un anniversaire impérial. Comme il a déjà été souligné ici, le prétexte de politique nationale de la composition n'aura joué qu'un rôle accessoire dans le débat autour de la réception historique. La raison en est que le *Triumphlied* ne fut pas tant perçu en tant que symbole culturel de la guerre franco-allemande et de la fondation de l'Empire allemand, que comme une œuvre artistique musicale qui, au-delà des conditions internes de sa création, renvoie à une plus haute sphère, celle du sublime religieux. Ce sentiment allait de pair avec, d'un côté, l'admiration de la complexité de la facture compositionnelle, laquelle, d'un autre côté, ne manquait pas d'être critiquée en raison des très hautes contraintes qu'elle imposait, avant tout aux chanteurs du double chœur. De par son caractère monumental, le *Triumphlied* fit la part belle aux exécutions

dans le cadre de festivals de musique, tout en perdant de la prestance pour se prêter aux conditions moyennes qui sont celles du concert. Voici la constatation faite par un critique lors de la première audition à Leipzig, le 27 février 1873: «une salle aussi fragile que notre Gewandhaussaal, déjà, est indéniablement trop petite pour un tel appareil de moyens instrumentaux, et notre chœur beaucoup trop petit pour les effets de masse figurant dans les intentions du compositeur, tandis que la tessiture élevée des sopranes est à peine moins épargnée qu'elle ne l'est dans la Neuvième de Beethoven» (*Neue Zeitschrift für Musik*, 14 mars 1873, p. 121). Pris eux-mêmes dans ce type de contradiction, d'autres critiques ont entendu dans le *Triumphlied* une symbiose réussie de l'ancien et du moderne, cependant qu'un Richard Wagner tournait en ridicule sa forme apparemment antique et parlait de «Concert-Mascarade» et de «Perruque d'Halleluja de Haendel» (*Ueber das Dichten und Komponieren*, dans: *Bayreuther Blätter*, 1879, pp. 185–196, ici p. 193). Si l'on cherche à qualifier la tendance globale des critiques du *Triumphlied*, c'est bien l'ambivalence de la critique qui apparaît dès le premier coup d'œil.

Le *Triumphlied* op. 55 de Brahms agite les esprits jusqu'à aujourd'hui. Pour toute critique justifiée, il serait certes trop indifférencié de le décrire comme une œuvre musicale de quintessence wilhelminienne. Le *Triumphlied* est dédié à Wilhelm I, mais ce n'est pas encore, et de loin, un chant de louange à Wilhelm II. Il convient de considérer l'histoire de l'Empire allemand tout comme l'histoire du *Triumphlied* dans cette affaire avec une égale distance, si l'on veut comprendre pourquoi et comment cette œuvre de Brahms trouve sa justification historique dans le processus de la construction de la nation, qui, après maintes dizaines d'années, parvient à sa conclusion en 1870/71. Le regard de Brahms s'était porté, depuis 1848/49, vers le futur, vers les années 1870/71, et non pas vers le passé, comme

c'est le cas du regard critique des descendants après 1918.

La présente édition est conforme au texte de l'Édition Complète de Johannes Brahms (série V, vol. 5: *Triumphlied Opus 55*, éd. par Johannes Behr/Ulrich Tadday, Munich, 2020). Des informations complémentaires concernant l'élaboration du texte et l'état des sources, ainsi que sur la genèse de l'œuvre, les conditions de ses premières exécutions, de ses premières réceptions par le public et de sa publication se trouvent dans l'Introduction et dans le Commentaire Critique du volume de ladite Édition Complète.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* placées à la fin de la présente édition se bornent à des données de base concernant les sources, et traitent de certains problèmes ou aspects du texte.

Les deux responsables d'édition ainsi que la maison d'édition remercient toutes les institutions et toutes les personnes nommées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont mis aimablement leurs sources à disposition.

Brême, automne 2021
Ulrich Tadday