

Omstreden grootheid: de receptie van Brahms in Engelstalige musicologische literatuur, 1945-1960

Berend van der Hoef (6011020)

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap (MU3V14004)

Studiejaar 2018-2019, blok 2

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Ruxandra Marinescu

Abstract

Het is bemerkend dat Brahms een lagere reputatie genoot binnen de muzikwetenschap in het midden van de twintigste eeuw dan nu het geval is. In dit werkstuk wordt onderzocht op welke basis oordelen over Brahms' status in de Engelstalige muzikwetenschap werden gemaakt vanaf 1945 tot 1960. Hierbij wordt gebruik gemaakt van secundaire literatuur die kritisch is tegenover dergelijke oordelen over de grootheid of genialiteit van een componist. In deze literatuur worden de denkbeelden die in de muzikwetenschap om deze begrippen hangen uiteengezet. De geselecteerde primaire bronnen suggereren dat Brahms' status geen consensus genoot in de Engelstalige musicologische literatuur van de jaren veertig en vijftig. In deze teksten zijn oordelen over Brahms' grootheid grotendeels het resultaat van een vernomen gebrek aan of aanwezigheid van emotie of inspiratie, waar de intellectuele kwaliteiten van Brahms' muziek niet betwist worden. Auteurs die Brahms hoog achten schrijven hem daarbij vaak de vaardigheid technisch perfect te kunnen componeren toe. Bijzonder gangbaar zijn metingen en vergelijkingen met andere componisten, wiens plaats in de canon als vanzelfsprekend wordt gezien.

Inhoud

Inleiding	blz. 4
Hoofdstuk 1: Aspecten van genie-denkbeelden	blz. 6
Hoofdstuk 2.1: Engelstalige musicologische literatuur 1947-1952	blz. 10
Hoofdstuk 2.2: Engelstalige musicologische literatuur 1953-1960	blz. 15
Conclusie	blz. 20
Geraadpleegde literatuur	blz. 22

Inleiding

Brahms heeft tegenwoordig een prominente plaats in de muzikwetenschap. Dat was 70 jaar geleden niet in dezelfde mate het geval. Kevin Korsyn sprak in 1993 over een beweging van Brahms “from the periphery to the centre of our musical experience” die plaats zou hebben gevonden in de muzikwetenschap vanaf de jaren vijftig tot de jaren tachtig.¹ Ook J. Peter Burkholder bemerkte in 1984 een verandering in de musicologische reputatie van Brahms, die in het midden van de twintigste eeuw begon.² Dit eindwerkstuk heeft het begin van deze periode van verandering als onderwerp: het is een beschouwing van Brahms’ status in de Engelstalige musicologische literatuur vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog tot het begin van de jaren zestig. Deze status zal worden gezien als het resultaat van denkbeelden over genialiteit en muzikale grootheid - hiermee betreft het eindwerkstuk dus de plaats die Brahms werd toebedeeld in de canon van grote componisten.

De hierbij leidende onderzoeksvraag kan worden geformuleerd als: hoe werd Brahms’ status als al dan niet grote componist bepaald in Engelstalige musicologische literatuur tussen 1945 en 1960? Deze onderzoeksvraag maakt gebruik van het concept van muzikale grootheid zoals dat in Jim Samsons hoofdstuk “The Great Composer” is omschreven. Samson bespreekt voornamelijk ideeën over grootheid uit de negentiende eeuw, waarin het genie werd gezien als iemand die conventies breekt en daarmee de traditie van de toekomst vormgeeft.³ Dergelijke opvattingen bestaan volgens Samson tot op het heden, en om deze reden vormt zijn tekst een goed vertrekpunt.

In het eerste hoofdstuk van het werkstuk worden relevante begrippen als “grootheid” en “genie” verder verscherpt, en mogelijkheden om dergelijke ideeën te bestuderen uiteengezet. Met dit theoretische kader kunnen vervolgens de uitingen in de primaire bronnen worden geïnterpreteerd. Vooraanstaand in dit kader is een artikel van Paula Higgins, waarin ze bekritiseert hoe Josquin als genie werd beschouwd in muzikwetenschappelijk onderzoek naar oude muziek. Higgins’ stuk is gericht op denkbeelden uit 2004 en de voorliggende drie decennia, en is deels bedoeld om alternatieve benaderingen van Josquin en renaissancemuziek te suggereren.⁴ Aangezien het eindwerkstuk een periode in het verleden betreft heeft het niet

¹ Kevin Korsyn, “Brahms Research and Aesthetic Ideology,” recensie van *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, red. George S. Bozart, *Music Analysis* 12, nr. 1 (1993): 89-90.

² J. Peter Burkholder, “Brahms and Twentieth-Century Classical Music,” *19th-Century Music* 8, nr. 1 (1984): 75.

³ Jim Samson, “The Great Composer,” in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, red. Jim Samson (Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2008), 260-261.

⁴ Paula Higgins, “The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius,” *Journal of the American Musicological Society* 57, nr. 3 (2005): 443-510.

deze doeleinden, maar Higgins' behandeling van het concept van genialiteit geeft een manier om academische receptie te onderzoeken, met name op het gebied van de vormen die genie-denken in academisch discours aanneemt. Naast dit artikel zal het boek *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius* uit 2001 van Peter Kivy een prominente plaats innemen in het theoretische kader. Dit boek is niet gericht op muziekwetenschappelijke opvattingen van muzikale genialiteit zoals Higgins' artikel, maar op fundamentele eigenschappen van en verschillen tussen dergelijke opvattingen onder allerlei denkers.⁵

Het tweede hoofdstuk van het eindwerkstuk is een beschouwing van een aantal Engelstalige muziekwetenschappelijke teksten uit de periode 1945-1960 aan de hand van het kritische kader dat is opgezet in het voorgaande hoofdstuk. Hierbij is gekozen voor een zevental wetenschappelijke bronnen uit deze periode, die in meer of mindere mate van directheid ingaan op Brahms' status. Men kan niet aannemen dat mensen die over Brahms schreven representatief zijn voor de heersende mening over zijn positie in de canon, maar het werkstuk kan ook geen gebruik maken van een kwantitatieve methode. Met deze beperkingen in gedachte is in de selectie van primaire bronnen gepoogd in ieder geval een variëteit aan denkbeelden over Brahms' grootheid in de naoorlogse Engelstalige muziekwetenschap weer te geven. Door naar de uitingen over Brahms in deze bronnen te kijken aan de hand van de secundaire literatuur uit het eerste hoofdstuk zal de onderzoeksvraag worden beantwoord.

⁵ Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius* (New Haven: Yale University Press, 2001), 1-21.

Hoofdstuk 1: Aspecten van genie-denkbbeelden

Een startpunt om helderheid over het concept van genialiteit te krijgen is Jim Samsons artikel “The Great Composer”. Hierin wordt een korte geschiedenis gegeven van de vorm die het concept van “greatness” of genialiteit in de negentiende eeuw aannam, een vorm die volgens Samson tot op het heden voortleeft. Deze zou het gevolg zijn van het humanisme, en specifiek een visie van de geschiedenis als gevormd door “great men”. Het genie zou voor negentiende-eeuwse denkers een persoon zijn, in het heden of het verleden, die met conventie breekt en daarmee de geschiedenis stuurt. Genialiteit uit zich in dit beeld dus voornamelijk in het buiten de regels treden van de componist, en daarmee nieuwe regels vaststellen.⁶ Het gedeelte van deze ideologie dat terugkijkt naar grootheden uit het verleden is verantwoordelijk voor de canon van grote componisten.⁷ Daarnaast ontstond volgens Samson in deze periode het idee van een avant-garde, die zijn eigen beroepen deed op het concept van genialiteit.⁸ De canon en de avant-garde zijn nauw verwant, en in zoverre men zou stellen dat Brahms tot de canon van grote componisten behoort, moet men eveneens stellen dat hij in zijn eigen tijd tot de avant-garde behoorde – oftewel de regels brak, origineel was. Tia DeNora stelt dat een dergelijke toeschrijving van originaliteit niet slechts op een tegenstelling met conventie gebaseerd kan zijn, aangezien er dan geen onderscheid zou worden gemaakt tussen onzinnige en originele muziek. Ook de herkenning van positieve originaliteit moet dus gebaseerd zijn op criteria die door conventie worden vastgesteld.⁹

Uit een artikel van Paula Higgins uit 2004 waarin ze de mythologisering van Josquin in musicologie bekritiseert, kunnen we nog een aantal eigenschappen van het genie zoals die in de muzikwetenschap wordt gezien onderscheiden. Naast de reeds genoemde originaliteit zou het genie over de capaciteit beschikken technisch foutloze composities te schrijven. De musicologische zorg om deze vaardigheid betreft in het geval van Josquin voornamelijk de correctheid van contrapunt. Dit perfectionisme uit zich tevens in de veeleisendheid, met betrekking tot de uitvoering en publicatie van “het werk”, die aan de componist wordt toegeschreven.¹⁰ Daarnaast zouden leermeesters geen grote rol spelen in de muzikale ontwikkeling van het genie.¹¹ Dit wordt tevens door Samson gesteld, die het verbindt aan een

⁶ Samson, “The Great Composer,” 259-261.

⁷ Ibid., 265.

⁸ Ibid., 267.

⁹ Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1997), 189-190.

¹⁰ Higgins, “The Apotheosis of Josquin des Prez,” 461-467.

¹¹ Ibid., 485-468.

aversie voor muzikale modellen uit het verleden die in de negentiende eeuw zou zijn ontstaan.¹²

Naast deze eigenschappen van het musicologische beeld van het genie geeft Higgins ook een aantal wijzen aan waarop met de geniale componist wordt omgegaan in musicologische literatuur. Hieronder valt de drang de werken van een geniale componist als zodanig vast te stellen en te catalogiseren. Deze tendens is volgens Higgins het gevolg van een verlangen om de muzikale output van het genie - die als perfect wordt gezien (of perfect moet zijn) - te eren.¹³ Wat tevens relevant zal blijken in onze analyse van de primaire bronnen over Brahms, zijn Higgins' observaties met betrekking tot componisten die niet vanzelfsprekend als genie worden gezien door musicologen. Wanneer deze componisten toch een genie worden genoemd, wordt deze hoge lof regelmatig ingedekt door een persoonlijk karakter aan de genialiteit toe te schrijven.¹⁴ Dit sluit uiteraard aan op het criterium van originaliteit, en is een gevolg van het denken in termen van genialiteit, maar kan onderscheiden worden van de manier waarop men bijvoorbeeld Beethoven een genie zou noemen – deze componisten gelden eerder als genieën binnen een niche.

Tot slot schrijft Higgins belang toe aan vergelijkingen van Josquin met de meest vanzelfsprekende canonfiguren – Bach, Mozart, en bovenal Beethoven.¹⁵ Zoals Samson aangeeft zijn denkbeelden over Beethoven sterk verwickeld met het ontstaan van het romantische concept van het genie, en in bepaalde mate één en hetzelfde.¹⁶ De Beethovenmythe vormt dus de standaard voor romantische muzikale grootheid, en is om deze reden het onderwerp van een grote hoeveelheid literatuur over het idee van genialiteit in receptiegeschiedenis.¹⁷ Volgens Higgins dienen vergelijkingen met Beethoven om de componist in kwestie als genie te karakteriseren. Een centraal aspect van de Beethovenmythe is zijn moeitelijke compositieproces, waaruit zijn heldhaftige worsteling met zijn muzikale materiaal en zijn eigen psyche spreekt.¹⁸ Zowel Higgins als Samson onderscheiden dit beeld van genialiteit met een alternatief model dat vaak op Mozart wordt betrokken, voor wie componeren een gemakkelijke, spontane activiteit zou zijn geweest.¹⁹

¹² Samson, "The Great Composer," 268.

¹³ Higgins, "The Apotheosis of Josquin des Prez," 464.

¹⁴ *Ibid.*, 489.

¹⁵ *Ibid.*, 456-459.

¹⁶ Samson, "The Great Composer," 263-264.

¹⁷ In dit werkstuk wordt slechts een klein gedeelte van deze literatuur gebruikt. Voor een overzicht van een aantal belangrijke publicaties op dit gebied, zie Higgins, "The Apotheosis of Josquin des Prez," 447.

¹⁸ Higgins, "The Apotheosis of Josquin des Prez," 456-460.

¹⁹ Higgins, "The Apotheosis of Josquin des Prez," 461; Samson, "The Great Composer," 273.

Deze tweedeling is een centraal onderwerp in Peter Kivy's boek *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius* uit 2001. Volgens Kivy hebben twee algemene concepten van genialiteit elkaar gedurende de muziekgeschiedenis in prominentie afgewisseld. De eerste opvatting van genialiteit ziet het genie als een geïnspireerd persoon, die als medium voor een kracht van buitenaf dient. De geïnspireerde zelf is in zekere zin passief, en doet wat op bijzondere momenten wordt ingegeven, vaak door een heilige bron. Dit idee kan worden betrokken op het mythologische beeld van Mozart.²⁰ De tweede opvatting ziet genialiteit als een intrinsieke karaktereigenschap, die het genie in staat stelt werken van bijzondere waarde te scheppen. Dit proces is actief en naar binnen gericht, en maakt van het genie zelf een schepper, wat de noodzaak van een heilige bron vermindert.²¹ Dit is het geniebeeld van Beethoven, en volgens Kivy de prominentste opvatting van genialiteit van de negentiende eeuw tot het einde van de twintigste eeuw.²²

Kivy's boek is tevens relevant voor dit eindwerkstuk vanwege de uiteenzetting van de elementen van het mythische beeld van Beethoven. Een aantal hiervan zijn we al tegengekomen: het breken van de regels, een sterke persoonlijkheid, en een heldhaftige worsteling met het innerlijk, verergerd door doofheid. Daarnaast zou Beethoven zijn muzikale ideeën krijgen in de natuur. Romantische denkers zouden over het algemeen pantheïstisch zijn, en voornamelijk in de natuur een verwezenlijking van god vinden. Hiermee neemt de inspiratie die Beethoven in de natuur zou vinden dezelfde implicaties aan als de zogenaamde inspiratie van god in het Mozartiaanse model van het genie. De toeschrijving van natuurinspiratie is volgens Kivy dus een belangrijk onderdeel van de Beethovenmythe.²³

Het artikel "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music" van Janet M. Levy uit 1987 geeft een aantal muzikale kwaliteiten aan die gewaardeerd worden in de muziekwetenschap, en die vooral zouden worden gevonden in composities door de grote componisten uit de canon van de zeventiende tot de negentiende eeuw. Dit artikel is niet zozeer bedoeld als een complete lijst van de waarden die onder het oppervlakte van musicologische literatuur liggen, maar eerder als een poging dergelijke waarden minder vanzelfsprekend te maken.²⁴ De waarden die Levy bespreekt sluiten echter goed aan op het

²⁰ Kivy, *The Possessor and the Possessed*, 1-12.

²¹ *Ibid.*, 13-21.

²² *Ibid.*, 148.

²³ *Ibid.*, 119-130.

²⁴ Janet M. Levy, "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music," *The Journal of Musicology* 5, nr. 1 (1987): 3-5.

reeds geschetste beeld van het genie, waardoor haar inzichten toepasselijk lijken voor dit werkstuk. Volgens Levy is efficiëntie een prominente waarde, in de zin van het baseren van veel muziek op weinig muzikaal materiaal.²⁵ Overeenkomstig met Higgins stelt Levy dat de toeschrijving van goed contrapunt een positief oordeel in zich draagt. Dit zou verbonden zijn met de objectieve criteria voor correct contrapunt, waardoor de componist van technisch meesterschap blijkt geeft door contrapuntisch te schrijven – hiermee is het eveneens een gebied waar oordelen over perfectie veelal op gericht zijn.²⁶ Tot slot benoemt Levy conventionaliteit als een sterke negatieve waarde, met de bijbehorende positieve waarde van originaliteit.²⁷ Dit is eveneens wat Samson als centraal lijkt te zien in denkbeelden over muzikale genialiteit.

²⁵ Levy, “Covert and Casual Values,” 5-8.

²⁶ *Ibid.*, 17-23.

²⁷ *Ibid.*, 23-26.

Hoofdstuk 2.1: Engelstalige musicologische literatuur 1947-1952

Nu we ons theoretisch kader hebben vastgesteld, zullen we naar zeven teksten uit de Engelstalige muzikwetenschap tussen 1945 en 1960 kijken, in chronologische volgorde. De eerste van deze teksten is Sara Ruth Watsons artikel “The Romantic Brahms” uit 1947, waarin Watson pleit voor een hogere waardering van Brahms. Volgens Watson wordt Brahms door haar tijdgenoten regelmatig als een componist van “heavy, uninspired and pedantic”²⁸ muziek gezien. Dit zou het gevolg zijn van een duiding van Brahms als een neoklassieke componist, die ertoe leidt dat romantische elementen van zijn muziek genegeerd worden. Erkenning van deze romantiek is volgens Watson cruciaal om Brahms op waarde te kunnen schatten. Watson ziet haar artikel als onderdeel van een nieuw beeld dat van Brahms werd gevormd. Hierbij citeert ze Robert Havens Schauffler, die in de combinatie van classicisme en romantiek – intellect en emotie – het kenmerk van de hoogste vormen van kunst ziet.²⁹

Hoewel het artikel dus vooral over romantiek in Brahms’ muziek gaat, ziet Watson tevens redenen om Brahms als een grote componist te beschouwen in een aantal klassieke aspecten van zijn muziek. Deze zijn drieërlei: organisatie, contrapunt en sonatevorm. Een voorbeeld van Brahms’ hoge mate van organisatie is volgens Watson zijn economisch gebruik van muzikaal materiaal: “Perhaps no other composer ever drained so much melody out of a few simple motifs; he could recast with infinite variety even a comparatively commonplace theme until he had exhausted all its potentialities.”³⁰ Dergelijke efficiëntie wordt door Levy als een van de meest vooraanstaande waarden in musicologische literatuur gezien;³¹ dit geldt ook voor contrapunt, waarvoor Brahms een gave zou hebben gehad volgens Watson.³² Zoals reeds besproken is waardering voor contrapunt volgens Levy vaak verbonden met de toeschrijving van meesterschap en technische perfectie – deze relatie wordt tevens door Higgins bemerkt.³³ Bij de bespreking van Brahms’ gebruik van contrapunt kunnen we opmerken dat het taalgebruik van Watson inderdaad een mate van perfectie suggereert: Brahms zou “thoroughly trained” zijn in contrapunt, en “completely at home in the fugue, motet and canon.”³⁴

²⁸ Sara Ruth Watson, “The Romantic Brahms,” *The American Scholar* 17, nr. 1 (1947): 69.

²⁹ *Ibid.*, 69-70.

³⁰ *Ibid.*, 71.

³¹ Levy, “Covert and Casual Values”, 17-23.

³² Watson, “The Romantic Brahms,” 71.

³³ Higgins, “The Apotheosis of Josquin des Prez,” 467-468.

³⁴ *Ibid.*, 71.

Onder romantiek verstaat Watson een nadruk op emotie, die vaak ten koste gaat van traditionele formele vorm. Hierdoor wordt romantiek tevens gekoppeld aan innovatie. De persoonlijke expressie van romantiek zou vooral gevonden worden in de melodie van de muziek, die daarmee een prominentere rol inneemt dan harmonie.³⁵ Gedurende het artikel wordt Brahms gemeten aan de hand van andere componisten, wiens kwaliteiten algemeen erkend lijken te zijn. Hij is “as rich a melodist as Schubert,”³⁶ en op het gebied van emotie “he deserves to rank second only to this arch-romanticist [Wagner].”³⁷ Het artikel eindigt tevens met een expliciete plaatsing van Brahms in een rangorde van componisten. Watson verduidelijkt dat hij niet samen met Bach en Beethoven onder de drie B’s gerekend moet worden, maar ziet hem als één van de “very great” – van een groter kaliber dan Bruch, Cherubini en Mahler, en op gelijk niveau met Debussy, Schubert en Wagner.³⁸

Bijzonder van belang zijn de vergelijkingen met Beethoven, omdat hier de implicatie van genialiteit het sterkst is. Een aantal verbanden met Beethoven kunnen tussen de regels worden gelezen: waar wordt gezegd dat Brahms aan “tone-painting”³⁹ deed, kan men worden herinnerd aan de titel van “tone poet” die Beethoven aan zichzelf zou hebben gegeven.⁴⁰ Wanneer Watson het over de romantische aard in Brahms’ muziek heeft, spreekt ze over een “innermost struggle”⁴¹ die Beethovens worsteling met zijn psyche evoceert - een eigenschap die Kivy als fundamenteel voor het Beethoveniaanse type genie ziet.⁴² Bovenal, “like Beethoven, [Brahms] often composed while walking in the country.”⁴³ Zoals we hebben gezien schrijft Kivy belang toe aan het natuur-aspect van de Beethoven-mythe - voor Romantische denkers zou de inspiratie die Beethoven in de natuur vindt soortgelijke implicaties hebben als de inspiratie van god in het Mozartiaanse model van het genie.⁴⁴

Watson stelt dat “like other romanticists, Brahms believed firmly in inspiration; Carlyle’s definition of a genius he deplored.”⁴⁵ Over Carlyle’s of Brahms’ concept van genialiteit wordt verder niet gesproken, noch wordt hier geciteerd. In een interview met Brahms komt Carlyle’s definitie van genialiteit echter ter sprake, die als volgt luidt: “the

³⁵ Watson, “The Romantic Brahms,” 70.

³⁶ Ibid., 75.

³⁷ Ibid., 76.

³⁸ Ibid., 78.

³⁹ Ibid., 72.

⁴⁰ Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (New York: Rizzoli, 1987), 16.

⁴¹ Watson, “The Romantic Brahms,” 72.

⁴² Kivy, *The Possessor and the Possessed*, 124-127.

⁴³ Watson, “The Romantic Brahms,” 77.

⁴⁴ Kivy, *The Possessor and the Possessed*, 129-144.

⁴⁵ Watson, “The Romantic Brahms,” 77.

infinite capacity for taking pains.”⁴⁶ Brahms verwerpt deze definitie inderdaad in dat interview, en stelt dat het genie “draws on the Infinite Source of Wisdom and Power”,⁴⁷ waarbij deze bron van een heilige aard is. Dit wordt echter niet aangehaald door Watson, die vooral op het idee van inspiratie of ingeving ingaat: “Most of his composing Brahms did first in his mind, not putting pen to paper until the idea could come out whole.”⁴⁸ Deze stelling lijkt ongegrond, en suggereert een spontaniteit die wederom typisch is voor het Mozartiaanse geniemodel dat Kivy onderscheidt.⁴⁹

Een tegengestelde positie werd in 1950 ingenomen door Joseph Kerman, in een recensie van een verzameling uit 1949 van oudere essays en lezingen door Donald Tovey. In deze recensie besteed Kerman enige aandacht aan Tovey’s “defense of Brahms’ greatness”, een stellingname die volgens Kerman afwijkt van de algemene contemporaine opvatting.⁵⁰ Tovey’s verdediging zelf wordt niet weergegeven in de recensie; uit het relevante essay “The Chamber Music of Brahms” uit 1929 kunnen we afleiden dat Tovey vooral inging op kritiek op Brahms’ orkestratie, “instrumental colour” en de vormen die thema’s in zijn muziek aannemen. Deze vernomen zwaktepunten kunnen worden samengevat in de stelling dat Brahms zich meer bekommerde om zijn muzikale ideeën dan de presentatie van die ideeën, een stelling die Tovey citeert.⁵¹ Kerman meent dat de argumenten tegen Brahms waar Tovey op reageert tegenwoordig “besides the point” zijn.⁵²

Volgens Kerman zou de heersende mening over Brahms in 1950 hem vooral als onvoldoende dramatisch zien om zijn structurele ambities leven te geven. Daarnaast speelt een gebrek aan eigentijdsheid een rol: “The higher his aim, the duller his failure, and we see Brahms only too clearly as the first and the greatest of that terrible species of our age, the artist ‘out of joint with his times’.”⁵³ Dit lijkt precies de positie te zijn die Watson als typisch maar foutief zag – beide artikelen geven dus aan dat Brahms in de algemene opvatting van het onvoldoende beschikken over een emotionele impuls beschuldigd werd. Net als Watson ziet Kerman zijn beeld van Brahms als gefaciliteerd door temporele afstand. Deze afstand maakt

⁴⁶ Arthur M. Abbell, *Talks with Great Composers* (Garmisch-Partenkirchen: G.E. Schroeder, 1964), 94.

⁴⁷ *Ibid.*, 94.

⁴⁸ Watson, “The Romantic Brahms,” 77.

⁴⁹ Kivy, *The Possessor and the Possessed*, 1-12.

⁵⁰ Joseph Kerman, “Counsel for the Defense,” recensie van *The Main Stream of Music*, red. Hubert Foss, *The Hudson Review* 3, nr. 3 (1950): 442.

⁵¹ Donald Tovey, “The Chamber Music of Brahms,” in *Essays and Lectures on Music*, red. Hubert Foss (London [etc.]: Oxford University Press, 1949): 233-241. Dit essay was oorspronkelijk gepubliceerd in de *Cyclopedic Survey of Chamber Music* uit 1929.

⁵² Kerman, “Counsel for the Defense,” 442.

⁵³ *Ibid.*, 442-443.

volgens Watson een “true understanding” van de man Brahms steeds beter mogelijk.⁵⁴ Hoewel Kerman niet over een waar begrip maar over “current opinion” spreekt,⁵⁵ lijkt hij in het toeschrijven van motivaties voor Tovey’s waardering van Brahms een soortgelijke gedachtegang te volgen – in Tovey’s tijd zou het dringend zijn geweest “to affirm one’s faith in the power of absolute music, for the struggle between Wagner and Brahms was still paralyzing.”⁵⁶ Onder deze omstandigheden sloot Tovey zich volgens Kerman in oppositie met Wagners muziek aan bij de Brahmslinie.⁵⁷

Naast de opmerking dat Tovey’s verdediging van Brahms grootheid niet aansluit op de huidige kritiek, geeft Kerman dus een historische verklaring voor deze verdediging – een reden die Tovey waarschijnlijk niet zelf zou hebben aangehaald voor zijn overtuigingen. Over de inhoud van Tovey’s mening over Brahms wordt niet meer gezegd dan dat het verbonden was met een geloof in de kracht van absolute muziek, en er vindt dus geen duidelijke confrontatie van verschillende meningen plaats. Zoals Kerman aangeeft is het niet zijn bedoeling om uit te weiden over Brahms in zijn recensie,⁵⁸ maar het gebrek aan “de andere stem” geeft de indruk dat voor Kerman de geschiedenis Tovey’s ongelijk heeft bewezen. In het heden ziet men “all too clearly”,⁵⁹ en Tovey’s meningen over Brahms zijn “solicisms to set beside equally great accomplishments” in Tovey’s werk.⁶⁰ In bepaalde opzichten heeft deze denkwijze overeenkomsten met Watsons artikel, maar dan met een tegengestelde conclusie – onze historische afstand van Brahms staat ons toe zijn grootheid te relativëren volgens Kerman, waar volgens Watson zijn werkelijke waarde nu pas in wordt gezien.

In haar boek *Brahms and His Women’s Choruses* uit 1952 geeft Sophie Drinker een omschrijving van Brahms’ muziek die compatibel is met Watsons mening, maar waarin de combinatie van classicisme en romantiek een grotere rol speelt: “Brahms had strong romantic tendencies but he avoided the danger of sentimentality by mixing his romanticism with the austerity of the old masters of polyphony. His major works for women are remarkable for the compelling way in which the classic style merges with the romantic.”⁶¹ Drinker benadrukt net als Watson de schoonheid van melodieën, en ziet eveneens volksmuziek als een belangrijke bron van inspiratie voor Brahms.⁶² In dit boek worden daarnaast twee nieuwe vormen van lof

⁵⁴ Watson, “The Romantic Brahms,” 69.

⁵⁵ Kerman, “Counsel for the Defense,” 442.

⁵⁶ Ibid., 444.

⁵⁷ Ibid., 444.

⁵⁸ Ibid., 442.

⁵⁹ Ibid., 443.

⁶⁰ Ibid., 445.

⁶¹ Sophie Drinker, *Brahms and His Women’s Choruses* (Merion: Musurgia Publishers, 1952), 86.

⁶² Ibid., 11.

geïntroduceerd: productiviteit en perfectie. Drinker stelt met betrekking tot productiviteit dat “Brahms choral works for women excel, both in volume and significance for the singers, those of other nineteenth century [*sic*] composers”,⁶³ waaronder Schubert en Schumann. Zoals reeds omschreven ziet Higgins perfectionisme, zowel in compositie als publicatie, als onderdeel van het typische beeld van het genie. Beiden worden geïmpliceerd door Drinker: met betrekking tot compositie “everybody recognized Brahms’ craving for perfection in his art.”;⁶⁴ met betrekking tot publicatie “all of Brahms’ biographers agree that he released no music he regarded as unimportant or with which he was not thoroughly satisfied.”⁶⁵ Drinkers reden om dit perfectionisme aan te halen lijkt niet in de eerste plaats Brahms’ status als genie te zijn, maar eerder een verdediging van het onderwerp van het boek. Volgens sommige (anonieme) Brahmsbiografen zouden de werken voor vrouwenkoor slechts studieprojecten zijn. Drinker brengt met het bovenstaande citaat hier tegen in dat Brahms hoge eisen aan al het werk dat hij publiceerde stelde, en dat een aantal werken voor vrouwenkoor zijn gepubliceerd, waardoor het niet slechts studiec composities kunnen zijn geweest.⁶⁶

⁶³ Drinker, *Brahms and His Women’s Choruses*, 86.

⁶⁴ *Ibid.*, 88.

⁶⁵ *Ibid.*, 88.

⁶⁶ *Ibid.*, 86-88.

Hoofdstuk 2.2: Engelstalige musicologische literatuur 1953-1960

Een kritischere beoordeling van Brahms komt voor in Hubert Foss' "The Instrumental Music of Frederick Delius" uit 1953. Dit artikel is een vrij lovende beschouwing van Delius' instrumentale muziek.⁶⁷ Brahms dient hierin als een negatief contrast, maar het is niet duidelijk waarom de vergelijking in de eerste plaats wordt gemaakt. In ieder geval stelt Foss dat de muziek van Brahms, hoewel deze tegenwoordig populairder wordt waar Delius' muziek in populariteit afneemt, nog steeds door veel mensen als "ponderous, long-winded, and imperfectly matched as to form and content" wordt gezien.⁶⁸ De opvatting dat Brahms' muziek structuur boven (emotionele) inhoud verheft lijkt dezelfde als de mening die Kerman verwoordde.⁶⁹

Om te beginnen stelt Foss dat een groot aantal composities van Brahms voornamelijk gericht zijn op "the one purpose of filling up large pre-conceived designs."⁷⁰ Delius' werken zouden daarentegen altijd even lang duren als inspiratie toeliet.⁷¹ De vergelijking met Delius lijkt aan te geven dat Foss van mening is dat Brahms niet geïnspireerd is, wat genialiteit zou uitsluiten. Echter kan in dit geval met inspiratie iets anders worden bedoeld, namelijk het hebben van emotionele muzikale ideeën in het algemeen – waar dan volgens Foss bij Brahms deze ideeën wel aanwezig waren, maar niet veeltalig genoeg om de puur intellectuele vormen van zijn composities te vullen. Daarnaast zou de orkestrale kleur van de muziek voor Brahms een na afloop toegevoegde extra zijn, omdat het werk vooral een abstracte conceptie was.⁷² Het gebrek aan schoonheid in Brahms' orkestratie is tevens een kritiek waar Tovey op ingaat in zijn essay uit 1929, en waarvan Kerman ogenschijnlijk zegt dat het "besides the point" is van de huidige opvattingen over Brahms.⁷³ Over Brahms' hantering van ritme is Foss echter positief, hoewel hij verduidelijkt dat het nog steeds ondergeschikt is aan dat van Haydn, Mozart en Beethoven.⁷⁴

⁶⁷ Frederick Delius (1862-1934) was een Engelse componist wiens werk vooral in navolging van Wagner was. Lionel Carley, Robert Anderson, en Anthony Payne, "Delius, Frederick," *Grove Music Online*, red. Deane Root, geraadpleegd op 21 januari 2019, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049095>.

⁶⁸ Hubert Foss, "The Instrumental Music of Frederick Delius," *Tempo*, nr. 26 (1953): 35.

⁶⁹ Kerman, "Counsel for the Defense," 442-443.

⁷⁰ Foss, "The Instrumental Music of Frederick Delius," 35.

⁷¹ *Ibid.*, 35.

⁷² *Ibid.*, 36.

⁷³ Kerman, "Counsel for the Defense," 442.

⁷⁴ Foss, "The Instrumental Music of Frederick Delius," 36.

In de afsluiting van de vergelijking tussen Brahms en Delius noemt Foss Brahms een “composer of argument”, waar Delius een “composer of narrative” zou zijn.⁷⁵ Een dergelijk onderscheid tussen verschillende typen componisten wordt tevens door Hans F. Redlich gemaakt in het artikel “Bruckner and Brahms Quintets in F” uit 1955. Hierin wordt kamermuziek “the domain of [Brahms] undisputed supremacy” genoemd, en Brahms zelf geprezen om de vindingrijkheid waarmee hij compositionele problemen oplost.⁷⁶ Echter wordt hij ook beschuldigd van het schrijven van een “patchwork” van oudere werken en stijlen, en het middendeel van zijn kwintet in F wordt “artificial” genoemd.⁷⁷ Dit sluit goed aan op Foss’ en Kermans omschrijving van Brahms als voornamelijk een intellectuele componist, maar Redlich lijkt Brahms over het algemeen hoger te waarderen, wat onder andere wordt uitgedrukt in de onderstaande toeschrijving van genialiteit aan Brahms.

In zijn conclusie spreekt Redlich over “the incompatibility of temperament as well as of genius” tussen Bruckner en Brahms die zou blijken uit een vergelijking van de twee kwintetten, en die dus op hun kwaliteiten buiten die specifieke werken slaat.⁷⁸ Dit gebruik van de term “genie” valt te onderscheiden met dat van bijvoorbeeld Watson. In haar artikel gebruikt Watson het woord éénmaal, wanneer het naar inspiratie verwijst, en in een alinea met een nadrukkelijke vergelijking met Beethoven, het prototype van de romantische genie.⁷⁹ Hoewel Watson Beethoven en Brahms niet op gelijke voet plaats, suggereert haar tekst dat, in de mate waarin Brahms een grote componist is, hij gelijk is aan Beethoven, en eigenschappen die hem een grote componist maken, zijn de eigenschappen die hij deelt met andere grote componisten. Redlich hanteert de term op een andere wijze: het genie van Brahms en Bruckner worden tegenover elkaar geplaatst, na een alinea waarin de kwintetten van beide componisten worden geprezen en bekritiseerd om verschillende redenen. Hier is genialiteit het resultaat van persoonlijke talenten en tekortkomingen, niet overeenkomstigheden met andere genieën. Zoals Higgins aangeeft worden componisten wiens status als genie niet vanzelfsprekend is met regelmaat een genie genoemd, waarbij de term wordt ingedekt met een bijvoeglijk naamwoord die een persoonlijk en beperkt karakter aan de genialiteit toeschrijft. In het geval van Redlich’s tekst is de indekking al aanwezig voordat het woord valt – echter wordt Brahms hiermee nog steeds in een verheven categorie van componisten geplaatst.

⁷⁵ Foss, “The Instrumental Music of Frederick Delius,” 36.

⁷⁶ Hans F. Redlich, “Bruckner and Brahms Quintets in F,” *Music & Letters* 36, nr. 3 (1955): 258.

⁷⁷ *Ibid.*, 258.

⁷⁸ *Ibid.*, 258.

⁷⁹ Watson, “The Romantic Brahms,” 77.

In een korte recensie uit 1958 van het boek *Die Chorwerke von Johannes Brahms* uit hetzelfde jaar bevroegt de recensent E.B. voorzichtig of Brahms' koorwerken "were really worth tackling at all, as a separate study", zoals in het boek dat gerecenseerd wordt is gedaan.⁸⁰ Higgins geeft aan dat het catalogiseren van werken één van de kenmerken is van de musicologische omgang met het genie. Deze visie op componisten is te herkennen in het bovenstaande citaat: E.B. impliceert dat Brahms wellicht niet het *soort* componist is waarvan men het volledige oeuvre per genre uiteen moet te zetten – in andere woorden, Brahms is geen genie. Op soortgelijke wijze kan Sophie Drinkers verdediging van het belang van Brahms' werken voor vrouwenkoor op basis van zijn perfectionisme aangeven dat de catalogisering van alle werken geen vanzelfsprekende activiteit was, zoals dat bij een geaccepteerde genie wellicht wel het geval zou zijn.⁸¹

Het laatste werk van deze bronnenstudie is de eerste editie van Donald Jay Grouts *A History of Western Music* uit 1960. Dit werk was een veelgebruikt academisch tekstboek;⁸² het is dus waarschijnlijk de invloedrijkste van de primaire bronnen die in dit gedeelte aan bod zijn gekomen. Echter is het relevanter hoe representatief dit boek is voor de heersende opvattingen over Brahms in de tijd dat het werd geschreven. Hoewel dit niet makkelijk vastgesteld kan worden, lijkt het aannemelijk dat men niet controversieel poogt te zijn in een boek dat als een didactische basismuziekgeschiedenis moet fungeren. In *A History of Western Music* zien we een soortgelijke houding ten aanzien van Brahms als die van Watson en Drinker: de manier waarop Brahms' romantiek met classicisme zou inbinden wordt geprezen.⁸³ Waar bij Watson het vertrekpunt neoclassicisme en het doel romantiek was, is hier het vertrekpunt - net als bij Drinker - romantiek: Brahms is een romantische componist, die een beheerster soort muziek schrijft vanwege zijn klassieke impuls. Omdat dit werk een geschiedenis is, wordt Brahms onvermijdelijk een positie in de muziektraditie toebedeeld. Deze positie is zeer hoogstaand. Op het gebied van liederen was hij "the principal successor to Schumann", maar serieuzer en minder impulsief.⁸⁴ De expressie die aanwezig is, is "all the more effective because it avoids excess and is felt to be always under control."⁸⁵ We zullen

⁸⁰ E.B., recensie van *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, door Siegfried Kross, *Music & Letters* 39 nr. 3 (1958): 308. De naam die bij de initialen E.B. hoort kon niet achterhaald worden in deze uitgave van *Music & Letters*.

⁸¹ Drinker, *Brahms and His Women's Choruses*, 87-88.

⁸² Gaynor G. Jones en Claude V. Palisca, "Grout, Donald J(ay)," *Grove Music Online*, red. Deane Root, geraadpleegd op 21 januari 2019, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011845>.

⁸³ Donald J. Grout, *A History of Western Music* (New York: Norton, 1960), 522.

⁸⁴ Grout, *A History of Western Music*, 504-505.

⁸⁵ *Ibid.*, 505.

zien dat een dergelijke combinatie van emotie en mentale discipline regelmatig door Grout aan Brahms wordt toegeschreven.

Met betrekking tot koormuziek wordt het *Deutsches Requiem* slechts kort genoemd – relevant voor de huidige beschouwing is voornamelijk de “unerring judgment for choral and orchestral effect” die Grout in Brahms’ muziek ziet,⁸⁶ omdat dit een tegenstelling is van het commentaar van Foss.⁸⁷ In het hoofdstuk over pianomuziek, waaronder tevens pianoconcerten vallen, is Brahms’ rol minder groot. Hierin wordt Brahms “the great conservative of the Romantic era” genoemd, waarbij zijn koorpreludes voor orgel de “finest compositions in this form since Bach” zouden zijn.⁸⁸ Kamermuziek wordt gekarakteriseerd als een enigszins onromantisch genre, omdat het niet zo persoonlijk zou zijn als pianomuziek, en niet dezelfde mogelijkheden zou hebben voor verschillende klankkleuren als orkestrale muziek.⁸⁹ Binnen dit genre geldt Brahms echter als de “giant” van het romantische tijdperk, en de “true successor of Beethoven.”⁹⁰ Zijn productiviteit wordt hier geprezen, alsook zijn “skill in counterpoint.”⁹¹ Brahms’ output van kamermuziek zou een half dozijn “masterpieces of the first rank” bevatten.⁹² Hiermee wordt een rangschikking, zoals Watson maakte op het niveau van componisten, gemaakt op het niveau van composities. Daarnaast wordt de “absolute” aard van de muziek benadrukt. Dit is een praktijk die Daniel Beller-McKenna met de naoorlogse receptie van Brahms associeert, maar tot nu toe nog niet naar voren is gekomen in de onderzochte bronnen.⁹³ De zogenaamde absolute puurheid van de muzikale ideeën wordt aan Beethovens late strijkkwartetten gerelateerd.⁹⁴

Tot slot wordt Brahms een middellang stuk in de sectie over orkestrale muziek in het romantische tijdperk toebedeeld. Hierin stelt Grout dat “for Brahms, inspiration was not enough: craftsmanship was equally important; ideas had to be soberly thought out and brought to a finally perfect form.”⁹⁵ In deze stelling komen toeschrijvingen van perfectie en componist-vakmanschap naar voren die Higgins problematisch vond met betrekking tot Josquin. Brahms neemt hier het karakter van het Beethoveniaanse type genie aan, die via een langdurig compositieproces een meesterwerk schiept. Er wordt tevens een plaats aan inspiratie

⁸⁶ Grout, *A History of Western Music*, 510.

⁸⁷ Foss, “The Instrumental Music of Frederick Delius,” 36.

⁸⁸ Grout, *A History of Western Music*, 522.

⁸⁹ *Ibid.*, 523.

⁹⁰ *Ibid.*, 526.

⁹¹ *Ibid.*, 528.

⁹² *Ibid.*, 526.

⁹³ Daniel Beller-McKenna, *Brahms and the German Spirit* (Cambridge [etc.]: Harvard University Press, 2004), 191-193.

⁹⁴ Grout, *A History of Western Music*, 529.

⁹⁵ *Ibid.*, 540.

in het componeerproces gegeven, maar dit lijkt los te staan van mentale inspanningen – hiermee wordt inspiratie een externe kracht die een (speciaal soort) componist ontvangt. Brahms zou zich tegen zijn tijdsgeest af hebben gezet door de romantische impuls te beheersen met techniek, door zijn “control of his inspirations” – wederom een vereniging van intellect en emotie.⁹⁶ Voor Grout lijkt de toeschrijving van controle en intellect van primair belang, waar Watson juist voor erkenning van de spontane en emotionele kant van Brahms’ muziek pleitte. Met betrekking tot de orkestrale werken worden, net als bij de kamermuziek, Brahms’ melodieën “Schubertian” genoemd – een referentie die tevens door Watson werd gebruikt, en het kwalitatieve summum van romantische melodieën lijkt te betekenen.⁹⁷ In deze alinea’s stelt Grout dat Brahms een zeer individuele stijl zou hebben gecreëerd, juist door niet individualistisch maar traditiegebonden te componeren.⁹⁸ Dit lijkt een poging om de aanwezigheid van conventie, die Samson en Levy als een prominente negatieve waarde binnen de muzikwetenschap identificeren, te presenteren als een eigenschap waaruit de originaliteit spreekt die een grote componist behoort te hebben.⁹⁹

⁹⁶ Grout, *A History of Western Music*, 540.

⁹⁷ Grout, *A History of Western Music*, 540; Watson, “The Romantic Brahms,” 75.

⁹⁸ Grout, *A History of Western Music*, 540.

⁹⁹ SamsonLevy, “Covert and Casual Values,” 23-26.

Conclusie

We kunnen wellicht een aantal conclusies trekken uit onze studie van het zevental geselecteerde bronnen, en een idee krijgen van de basis waarop oordelen over Brahms' grootheid zijn gemaakt in de Engelstalige musicologische literatuur tussen 1945 en 1960.

In elk van deze bronnen hanteren de auteurs een onderscheid tussen inhoud en vorm, romantiek en classicisme, emotie en intellect, of een combinatie van deze nauwverwante dichotomieën. Daarbij prijzen Watson, Drinker en Grout Brahms om een vereniging van de twee kanten; Kerman, Foss, en in mindere mate Redlich bekritisieren hem om een gebrek in de respectievelijk eerste categorieën. De intellectuele kant van Brahms' muziek wordt door geen van deze auteurs in twijfel getrokken. Of Brahms als een grote componist wordt gezien hangt dus voornamelijk af van de toeschrijving van een sterke emotionele impuls. In zowel Foss' als Grout's tekst is inspiratie soms een synoniem van deze impuls, wat de toeschrijving ervan directer lijkt te linken aan genialiteit.¹⁰⁰

Op basis van de stellingen van Korsyn en Burkholder dat Brahms' reputatie is gegroeid in de tweede helft van de twintigste eeuw,¹⁰¹ zou men misschien denken dat die groei herkenbaar kan zijn in het zevental primaire bronnen van dit werkstuk, die vrij gelijkmatig verspreid liggen tussen 1947 en 1960. Dit is niet duidelijk het geval – de vier teksten waarin Brahms een relatief hoge reputatie geniet liggen in 1947, 1952, 1955 en 1960. In de eerste hiervan, Sara Ruth Watson's artikel, geeft Watson aan dat ze in bepaalde mate tegen een gevestigde mening over Brahms' status ingaat, maar de uitsluiting van deze bron levert geen duidelijkere trend op.¹⁰² Uiteraard is de grootte en tijdsperiode van de selectie dusdanig klein dat het onwaarschijnlijk is dat dergelijke trends zichtbaar zouden zijn. Een ander onderzoek zou met een vergroting van één of beide van deze parameters meer kunnen bepalen over de ontwikkeling die Korsyn en Burkholder bemerkten.

De criteria voor muzikale grootheid, zoals die in het eerste hoofdstuk van dit werkstuk zijn genoemd, spelen een prominente rol in de beoordeling van Brahms' muziek in de geselecteerde primaire bronnen. Zowel Watson als Grout halen Brahms' vaardigheid in contrapuntische compositie aan,¹⁰³ en samen met Drinker spreken deze auteurs over Brahms'

¹⁰⁰ Foss, "The Instrumental Music of Frederick Delius," 35; Grout, *A History of Western Music*, 540.

¹⁰¹ Korsyn, "Brahms Research and Aesthetic Ideology," 89-90; Burkholder, "Brahms and Twentieth-Century Classical Music," 75.

¹⁰² Watson, "The Romantic Brahms," 69.

¹⁰³ Watson, "The Romantic Brahms," 71; Grout, *A History of Western Music*, 528.

streven naar of behalen van technische perfectie.¹⁰⁴ Dit streven neemt vaak het karakter aan van het streven in de Beethovenmythe zoals Kivy die omschrijft.¹⁰⁵ Ook efficiëntie, die Levy herkent als een sterk gewaardeerde eigenschap binnen de muzikwetenschap,¹⁰⁶ wordt door een aantal van deze auteurs in Brahms muziek gezien. Voor Watson bevindt zich dit in een optimale benutting van schaars thematisch materiaal,¹⁰⁷ en voor Grout in een klassieke afwezigheid van overdaad.¹⁰⁸

De gangbaarste methode van beoordeling in het primaire bronnenmateriaal is de meting met andere componisten, wiens hoge status blijkbaar vanzelfsprekend is. Soms dienen deze vergelijkingen om een eigenschap van Brahms' muziek te duiden, maar vaker betreft het slechts een gradatie van kwaliteit. Zo geeft bijvoorbeeld Watsons stelling dat Brahms "as rich a melodist" is als Schubert weinig aan over Brahms' melodieën.¹⁰⁹ Deze vergelijking heeft slechts een betekenis wanneer de kwaliteit van Schuberts melodieën bekend is. Ook Foss' beoordeling van Brahms' behandeling van ritme als ondergeschikt aan dat van Haydn, Mozart en Beethoven geeft vooral een abstracte rangorde aan.¹¹⁰ De criteria voor grootheid - die, zoals Levy aangeeft,¹¹¹ zelf niet vaak bevestigd worden - blijven buiten beschouwing, omdat vergelijkingen met geaccepteerde grootheden voldoende zijn voor een waardeoordeel. Ook wanneer de vergelijking meer aangeeft dan slechts een rangschikking, vormt dit een circulair systeem van beoordeling: een componist behoort tot de canon wanneer deze zich kan laten meten met componisten in de canon.

¹⁰⁴ Watson, "The Romantic Brahms," 71; Grout, *A History of Western Music*, 540; Drinkwater, *Brahms and His Women's Choruses*, 88.

¹⁰⁵ Kivy, *The Possessor and the Possessed*, 13-21.

¹⁰⁶ Levy, "Covert and Casual Values," 6-11.

¹⁰⁷ Watson, "The Romantic Brahms," 71.

¹⁰⁸ Grout, *A History of Western Music*, 505.

¹⁰⁹ Watson, "The Romantic Brahms," 75.

¹¹⁰ Foss, "The Instrumental Music of Frederick Delius," 36.

¹¹¹ Levy, "Covert and Casual Values," 27.

Geraadpleegde literatuur

- Abbell, Arthur M. *Talks with Great Composers*. Garmisch-Partenkirchen: G.E. Schroeder, 1964.
- Beller-McKenna, Daniel. *Brahms and the German Spirit*. Cambridge [etc.]: Harvard University Press, 2004.
- Burkholder, Peter J. "Brahms and Twentieth-Century Classical Music." *19th-Century Music* 8, nr. 1 (1984): 75-83.
- Carley, Lionel, Robert Anderson, en Anthony Payne. "Delius, Frederick." *Grove Music Online*. Geredigeerd door Deane Root. Geraadpleegd op 21 januari 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000049095>.
- Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. New York: Rizzoli, 1987.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Drinker, Sophie. *Brahms and His Women's Choruses*. Merion: Musurgia Publishers, 1952.
- E.B. Recensie van *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, door Siegfried Kross. *Music & Letters* 39 nr. 3 (1958): 308.
- Foss, Hubert. "The Instrumental Music of Frederick Delius." *Tempo*, nr. 26 (1953): 30-37.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1960.
- Higgins, Paula. "The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius." *Journal of the American Musicological Society* 57, nr. 3 (2005): 443-510.
- Jones, Gaynor G., en Claude V. Palisca. "Grout, Donald J(ay)." *Grove Music Online*. Geredigeerd door Deane Root. Geraadpleegd op 21 januari 2019.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000011845>.
- Kerman, Joseph. "Counsel for the Defense." Recensie van *The Main Stream of Music*, geredigeerd door Hubert Foss. *The Hudson Review* 3, nr. 3 (1950): 438-446.
- Kivy, Peter. *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Korsyn, Kevin. "Brahms Research and Aesthetic Ideology." Recensie van *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, geredigeerd door George S. Bozart. *Music Analysis* 12, nr. 1 (1993): 89-103.

- Levy, Janet M. "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music." *The Journal of Musicology* 5, nr. 1 (1987): 3-27.
- Redlich, Hans F. "Bruckner and Brahms Quintets in F." *Music & Letters* 36, nr. 3 (1955): 253-258.
- Samson, Jim. "The Great Composer." In *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, geredigeerd door Jim Samson, 259-284. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2008.
- Tovey, Donald. "The Chamber Music of Brahms." In *Essays and Lectures on Music*, geredigeerd door Hubert Foss, 220-270. London [etc.]: Oxford University Press, 1949.
- Watson, Sara Ruth. "The Romantic Brahms." *The American Scholar* 17, nr. 1 (1947): 69-78.