Caspar Joseph Brambach
(geb. Königswinter/Oberdollendorf, 14. Juli 1833 — gest. Bonn, 20. Juni 1902)

Tasso
Konzertouvertüre für Orchester op. 30 (1874)

Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 – 4, 2, 3, 0 − Pk., Str.

Vorwort

Caspar[1] Joseph Brambach gilt bislang als ein Komponist, dessen Andenken, über Beiträge für das seinerzeit beliebte Männerchorrepertoire und einen Eintrag in der Chronik seiner Heimatstadt hinaus, als Fußnote in der Biographie eines ungleich Berühmteren in der Geschichte bewahrt wurde. Er war diejenige örtliche Autorität, der Friedrich Nietzsche, damals 20-jähriger Erstsemestler der Theologie und autodidaktisch gebildeter Komponist, Anfang 1865 an seinem neuen Studienort entstandene Lieder zur Begutachtung vorgelegt hatte. Brambach erkannte in ihnen gleichermaßen musikalische Begabung wie mangelnde theoretische Schulung ihres Autors und erbot sich, durch diesbezüglichen Unterricht Abhilfe zu schaffen.[2] Wenn Nietzsche ein halbes Jahr darauf einem Freund mitteilte, »in Bonn schlechterdings keine Gelegenheit«[3] zur Musikausbildung zu haben, und noch 1888, kurz vor seinem Zusammenbruch, brieflich im Zusammenhang mit Bonn bemerkte, »Ich nehme im Stillen an, daß daselbst noch als Kapellmeister der gutartige Schumannianer *Brambach* fungirt«,[4] wird deutlich, dass er dessen Betreuung damals nicht aus fachlichen, sondern aus ideologischen Gründen ablehnte. Brambach gehörte für ihn, der, selbst in konservativem Umfeld zunächst als erklärter Gegner der ›Neudeutschen Schule‹ sozialisiert, nach seiner Bekehrung nun unter dem Stern Franz Liszts zu neuen Ufern aufbrechen wollte, zu den Reaktionären, die er, auch in stiller Opposition mit dem im Sommer desselben Jahres nach eigener Lyrik entstandenen Lied *Die junge Fischerin*, komponiert »im höchsten Zukunftsstile«,[5] zu überwinden trachtete. Auf eben diese, das deutsche musikalische 19. Jahrhundert so tief prägenden Parteibildungen von ›Konservativen‹ und ›Fortschrittlichen‹ scheint wiederum Brambach mit seiner hier neu vorgelegten *Tasso-Ouvertüre* reagiert zu haben.

*

Caspar Joseph Brambach, geboren am 14. Juli 1833, zwei Monate nach Johannes Brahms, in Oberdollendorf, heute ein Stadtteil von Königswinter nahe Bonn, als Sohn eines Musiklehrers und Instrumentenmachers, wuchs in Bonn auf und wurde 1851 am Kölner Konservatorium Kompositionsschüler von dessen Gründungsdirektor Ferdinand Hiller (1811−1885), der damals bedeutendsten Musikerpersönlichkeit des Rheinlands. Sein dortiger Klavierlehrer war Carl Reinecke (1824−1910). 1856 wurde ihm ein Stipendium der Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main zuerkannt,[6] das ihm ein Weiterstudium im Privatunterricht bei Hiller ermöglichte. In Köln betätigte er sich als Dirigent des Sängerbundes und wurde 1859 als Klavierdozent in den Lehrkörper des Konservatoriums aufgenommen. In demselben Jahr trat er auch mit den *Vier Klavierstücken* op. 1 erstmals als Komponist an die Öffentlichkeit. Im April 1861 wurde er, erst 27-jährig, auf die vakant gewordene Stelle des Bonner Städtischen Musikdirektors gewählt, wo ihm die Leitung des Orchesters des Beethovenvereins und des Städtischen Chors oblag; es war dies der Chor, in den sich im Herbst 1864 auch Friedrich Nietzsche (in der Bassgruppe) aufnehmen ließ. An Hauptwerken dirigierte Brambach in Bonn u. a. Bachs *Johannespassion*, Händels *Messias* und *Judas Maccabaeus*, Haydns *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, Beethovens *Meeresstille und glückliche Fahrt*, Mendelssohns *Paulus* und *Elias* und Hillers *Die Zerstörung Jerusalems*, ehe er in den Bonner Philologenstreit zwischen den Professoren Otto Jahn und Friedrich Ritschl hineingezogen wurde. Dies geschah durch den Umstand, dass sein jüngerer Bruder, der Philologe und spätere Bibliothekar Wilhelm Brambach (1841−1932), ein Parteigänger seines Lehrers Ritschl, Hermann Deiters, einen Unterstützer Jahns, öffentlich angegriffen hatte, der aber wiederum, im Schutze der Anonymität, in Bonn als Musikkritiker tätig war und bislang das Wirken des Musikdirektors günstig beurteilt hatte. »Deiters«, so fasste Theodor Anton Henseler zusammen, »änderte plötzlich seinen Standpunkt völlig und erschütterte Brambachs Stellung aufs schwerste, indem er sogar die Einstellung der Konzerte forderte.«[7] Nachdem auch der Bonner Oberbürgermeister umgeschwenkt war und Brambach inakzeptable Konditionen zur weiteren Zusammenarbeit unterbreitet hatte, erklärte dieser Anfang 1869 sein Vertragsverhältnis für beendet.[8] Er wandte sich nun verstärkt der Kompositionstätigkeit zu und widmete sich dem Privatunterricht, u.a. bildete er den späteren Komponisten, Dirigenten und Intendanten Max von Schillings (1868–1933) in dessen Gymnasialzeit aus. An öffentlicher Wirksamkeit verblieb ihm noch die Leitung des bereits 1862 von

ihm übernommenen Männergesangvereins »Concordia«, dem er bis 1877 vorstand. Noch heute ist Brambach hauptsächlich für seine zahlreichen Beiträge zum Repertoire des Männerchors in Erinnerung, darunter das »Bergische Heimatlied« (»Wo die Wälder noch rauschen«) sowie für chorsymphonische Werke wie etwa die 1886 in Milwaukee, Wisconsin, dem kulturellen Zentrum der deutschen Einwanderer in den USA, beim 24. Festival des North American »Sängerbunds« preisgekrönte Kantate *Columbus!* für Bariton, Tenor, Männerchor und Orchester. Zurückgezogen lebend verstarb Brambach am 19. Juni 1902 in Bonn.

*

Mit seiner *Tasso-Ouvertüre* gliederte sich Brambach mit Hunderten seiner Zeitgenossen in die Geschichte der Gattung der Konzertouvertüre ein, als deren Urheber und (im Jahr 1835) Namensgeber schon seinerzeit Felix Mendelssohn Bartholdy (1809−1847) galt. Wie im Falle der Symphonien Beethovens war zwischen ›Konservativen‹ und ›Fortschrittlichen‹ jedoch ein erbitterter Kampf um die Deutungshoheit über dessen vier Gattungsbeiträge entbrannt. 1859 argumentierte etwa der Apologet der ›Neudeutschen Schule‹ Richard Pohl zur Rechtfertigung des neuen Genres der symphonischen Dichtung Liszt'scher Prägung:

> Die ältere Ouverture hatte sich ebenso überlebt, wie die Symphonie der alten Form. […] Wenn dadurch die Ouverture von ihrem ursprünglichen Zwecke als »Eröffnung« bereits losgelöst werden, und in der Concert-Ouverture zum reinen Instrumentalbild mit poetischen Grundgedanken sich fähig zeigen konnte, so ist vernünftigerweise gar nicht einzusehen, warum man nicht noch weiter gehen durfte.[9]

Demgegenüber hatte es Hiller, selbst Komponist von vierzehn Konzertouvertüren,[10] bereits 1853, also als Brambach bei ihm studierte, als »das Recht und die Pflicht« der Kritik bezeichnet, hinsichtlich der »Bestrebungen« Liszts, »durch Benutzung einer musicalischen Revolution sich zum Protector des neuen Musikstaates aufzuwerfen, […] einen Damm gegen die Bündler und Apostel einer *fieberhaft kranken Kunstrichtung* zu bauen«.[11]

Eine frühe, womöglich schon während seines Studiums bei Hiller konzipierte, jedenfalls von seinem ehemaligen Lehrer im Dezember 1860 in einem Kölner Gesellschafts-Konzert zur Aufführung gebrachte Konzertouvertüre Brambachs (ohne näheren Zusatz) gilt heute als verschollen. Laut der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* »erhielt [sie] einen *Succès d'estime*, den sie durch Fluss der Arbeit, harmonische Klarheit und gewandte Formenbeherrschung vollkommen verdiente.«[12] Differenzierter äußerte sich eine Besprechung in den *Signalen für die musikalische Welt*, die zwischen den Zeilen gegen das sich zunehmend geschlossen formierende Lager der ›Neudeutschen Schule‹ Stellung bezog.

> Von der Arbeit Brambach's ist nur Rühmliches zu sagen; in den einfachen, ewig schönen Formen, die unsre Kunstheroen uns überliefert, kredenzt sie uns einen Wein, der nicht allzuschwer, dafür aber jedem munden muß, dem die Kunst nicht als eine Schöpfung des Verstandes, sondern als die holde Geburt der Phantasie und des Gemüthes gilt. Und das thut sie Gott sei Dank! noch immer der großen Mehrzahl.[13]

Brambachs Konzertouvertüre *Tasso*, sein einziges veröffentlichtes Orchesterwerk und nach Albert Schaefer (allerdings ohne Beleg) 1871 entstanden,[14] erschien zusammen mit einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen im Januar 1874 bei dem Verlag Gustav Cohen, Bonn,[15] und wurde mutmaßlich am 21. April des Jahres zur Eröffnung des 6. Konzerts des Cäcilienvereins Koblenz zur Uraufführung gebracht, in einem der zeittypischen gemischten Programme dramaturgisch verknüpft mit der Auftrittsszene der Eleonora, »Io l'udia ne' suoi bei carmi«, aus Donizettis Oper *Torquato Tasso*, gesungen von der seinerzeit populären Primadonna Emma Wernicke-Bridgeman.[16] In Bonn erklang sie erstmals am 4. November des Jahres in einem Konzert des Beethoven-Vereins, gefolgt von Beethovens 1. Symphonie und einer weiteren Konzertouvertüre, *Im Hochland* op. 7 von Niels Wilhelm Gade (1817−1890).[17] Eine herausgehobene Folgeaufführung erlebte sie, dirigiert vom Komponisten, am 3. April 1875 im Kölner Gürzenich im Festkonzert zum 25-jährigen Jubiläum des Kölner Konservatoriums, der Direktion Hillers und der Konzerte der »Concertgesellschaft«. Wiederum zuerst auf die äußere Gestaltung abhebend attestierte ihr die *Kölnische Zeitung* »gewohnte Form und energischen Rhythmus, ohne gerade mit Orchesterfarben zu glänzen«.[18] Bei einer weiteren Aufführung im Rheinland, in einem Konzert des Allgemeinen Musikvereins Düsseldorf unter Julius Tausch, war das Presseecho gemischt. Während das neue Werk für den einen Kritiker Zeugnis ablegte »von der frischen Schöpfungskraft dieses berühmten rheinischen Componisten«,[19] traf ein anderer darin auf denselben »Mangel an Reichthum der

Erfindung, der die meisten Werke Brambachs ausgezeichnet«.[20] Noch im Todesjahr Brambachs, 1902, prallten verschiedene Bewertungen und Wahrnehmungen aufeinander. Die Ouvertüre wurde anlässlich einer Gedenkaufführung im Konzert des Städtischen Gesangvereins Bonn in der örtlichen Presse als »geistvoll[es]«[21] und als »im Lichte träumerischer Romantik erscheinende[s] und in der äußeren Factur von dem Waldesduft der Schumann'schen Genoveva-Ouvertüre angewehte[s] vortreffliche[s] Werk«[22] bezeichnet, hingegen galt sie in der Großstadt Berlin in einer Konzertbesprechung im sozialdemokratischen *Vorwärts* schon nur noch als »schrecklich solide[]«.[23]

*

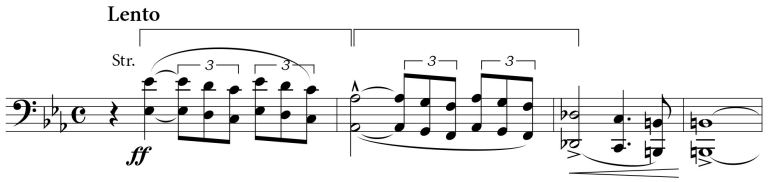
»Nicht hoch genug anzurechnen ist dem Componisten[,] daß er es, wie immer auch in diesem Werke, consequent verschmähte[,] den musikalischen Tagesgötzen zu opfern«, schrieb Josef Schrattenholz 1875 über Brambachs kurz nach der *Tasso-Ouvertüre* entstandene Kantate für Soli, Chor und Orchester *Das Eleusische Fest* op. 32 nach Schiller. »Bei dem Einfluß[,] den gegenwärtig die Bestrebungen der Zukunftsmusiker sowohl auf die Kunst als auf die persönlichen Verhältnisse der Künstler ausüben, ist der Muth[,] diesen Einfluß entschieden von sich abzuweisen und sich selbst treu zu bleiben, doppelt anerkennenswerth.«[24]

Man könnte Brambachs *Tasso-Ouvertüre*, gerade wenn sie im Sinne von Nietzsches Etikettierung des Komponisten als »Schumannianer«[25] epigonal erscheinen mag,[26] als durch diese, sich selbst vergewissernde Abwehrhaltung motiviert verstehen, lediglich der Richtung folgend, für die der Komponist als Bewahrer überkommener Formgestaltung schon von der zitierten zeitgenössischen Kritik aufs Schild gehoben wurde und die in einer konservativen musikgeschichtlichen Darstellung von 1863 wie folgt umrissen wurde:

> Was Liszt in der symphonischen Dichtung vergeblich, versuchten Andere, nach dem Beispiele Mendelssohn's und — Beethoven's, in der Ouverture, welche mit Aufgabe der speciellen Beziehungen den Gesammt-Charakter der Dichtung in wohl begränzten, musicalisch schönen Formen darstellen soll.[27]

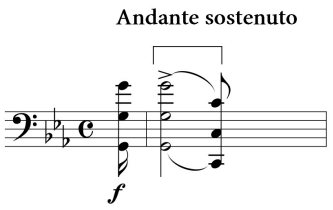
Legt man jedoch einen kontextualisierenden Zugang zugrunde, eröffnet sich eine erweiterte Lesart, die zeigt, dass Brambachs Stellungnahme im damaligen Parteienstreit differenzierter war, als die Kritiker, die ihn instrumentalisierten, uns glauben machen wollten. Denn in der Titelgebung verdächtig ohne den doch erwartbaren Bezug auf Goethes Schauspiel *Torquato Tasso*, spielt Brambachs Ouvertüre unausgesprochen dafür umso deutlicher auf Liszts gleichnamige symphonische Dichtung (mit dem Zusatz »Lamento e Trionfo« [1849/1854], Erstdruck 1856)[28] an, indem sie Grundideen daraus übernimmt, deren Weiterungen jedoch »in den einfachen, ewig schönen Formen, die unsre Kunstheroen uns überliefert«,[29] »in wohl begränzten, musicalisch schönen Formen«[30] gleichsam domestiziert. Erreicht wird dies dadurch, dass sie in die »gewohnte Form«[31] gegossen werden, in die lehrbuchmäßige Sonatenhauptsatzform mit langsamer Einleitung, mit den formalen Markierungen Exposition: Hauptthema (20 T. nach A [S. 6]), Seitenthema in der Tonikaparallele (5 T. nach C [S. 19]), Schlussgruppe (16 T. vor E [S. 26]), Durchführung (E [S. 29]), Reprise: Hauptthema (26 T. vor F [S. 40]), Seitenthema in der Tonika (5 T. nach G [S. 52]) und Coda (*Più mosso* [S. 65]).

Zunächst übernimmt Brambach Liszts Grundtonart c-Moll und extrahiert aus dessen Initialmotiv



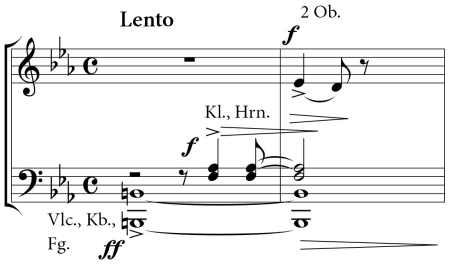
Nbsp. 1: Liszt, *Tasso*, T. 1–4

die lapidare Geste der fallenden Quinte.



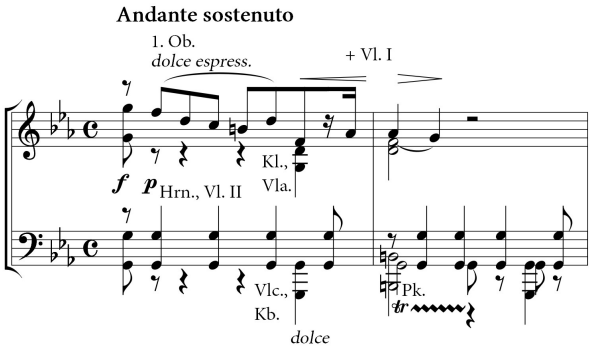
Nbsp. 2: Brambach, *Tasso*, T. 1 (S. 1)

Liszts bedeutsamen, offenbleibenden verminderten Septakkord mit Vorhalt am Ende



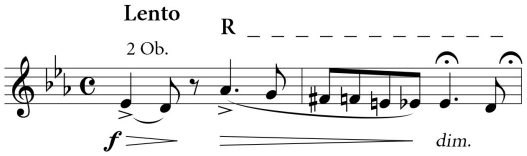
Nbsp. 3: Liszt, *Tasso*, T. 4f.

verwandelt Brambach in eine der Solooboe zugewiesene Linearität mit abschließendem Vorhalt zum Grundton des Dominantseptakkords.



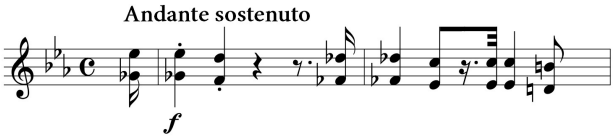
Nbsp. 4: Brambach, *Tasso*, A (S. 2)

Liszts zentrales Lamento der fallenden Chromatik



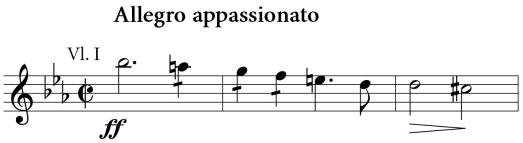
Nbsp. 5: Liszt, *Tasso*, T. 6f.

wird in Brambachs Einleitung nachdrücklich rhythmisiert und in Sexten ausharmonisiert



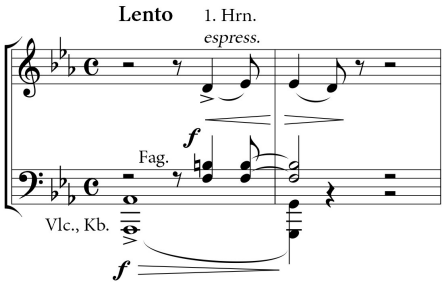
Nbsp. 6: Brambach, *Tasso*, 2 T. vor A (S. 2)

und nimmt in der Schlussgruppe diatonische Gestalt an.



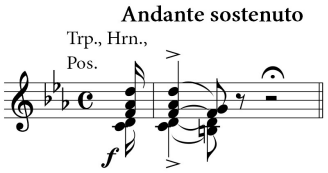
Nbsp. 7: Brambach, *Tasso*, 8 T. vor E (S. 27)

Liszts klagender Halbtonseufzer vor dem harmonischen Hintergrund des Dominantseptakkords am Übergang zum *Adagio mesto*



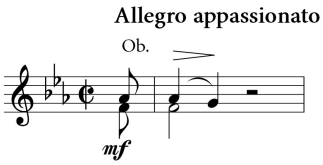
Nbsp. 8: Liszt, *Tasso*, 6 T. vor B

erscheint bei Brambach ebenfalls an einer formalen Nahtstelle, kombiniert mit seinem Grundmotiv der fallenden Quinte in der Oberstimme.



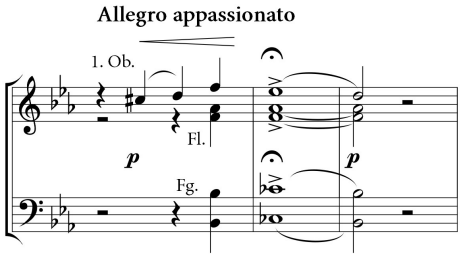
Nbsp. 9: Brambach, *Tasso*, 13 T. nach A (S. 5)

Das Seufzermotiv wird im *Allegro* weitergeführt



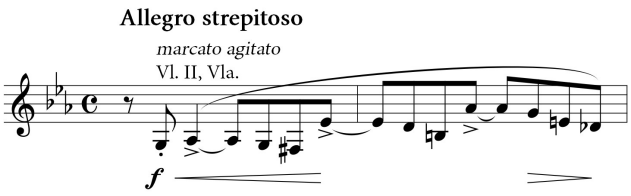
Nbsp. 10: Brambach, *Tasso*, 15 T. nach A (S. 5)

und erscheint der Gestalt Liszts am wesenähnlichsten am Ende der Durchführung.

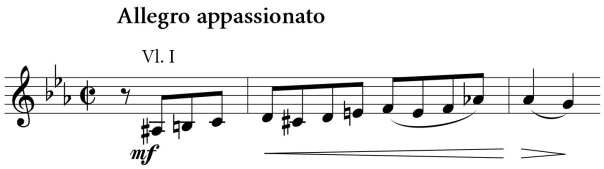


Nbsp. 11: Brambach, *Tasso*, 42 T. vor F (S. 38)

Auch die eröffnenden leidenschaftlichen Aufschwünge der Violinen und Bratschen umspielen erkennbar in beiden Kompositionen denselben diatonischen Raum und zielen auf denselben Halbtonschritt *as'–g'*.

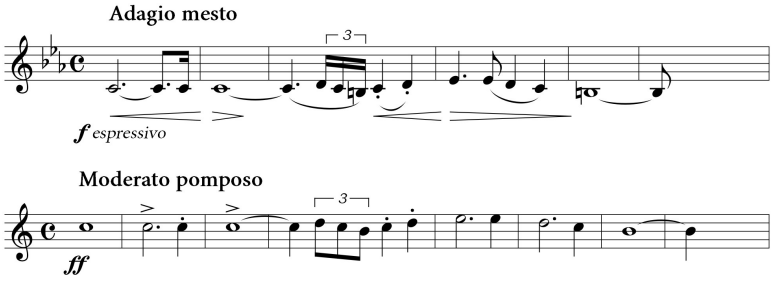


Nbsp. 12: Liszt, *Tasso*, 7 T. nach A



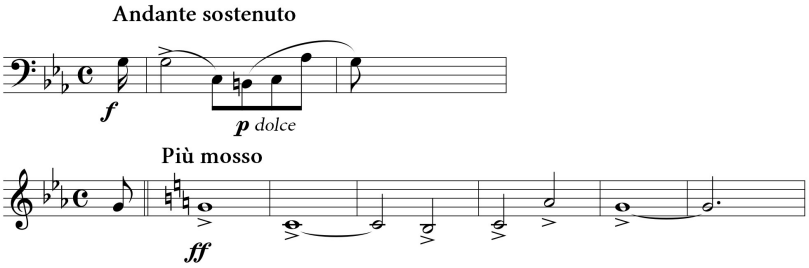
Nbsp. 13: Brambach, *Tasso*, 13 T. nach A (S. 5)

Schließlich findet auch Liszts Steigerung »per aspera ad astra« von c-Moll nach C-Dur (»trionfo«) unter Augmentation eines Hauptmotivs



Nbsp. 14: Liszt, *Tasso*, B und 5 T. nach M

bei Brambach ihre Entsprechung durch die Metamorphose des Anfangsmotivs, auf die schon Albert Schaefer hinwies: »Die Charakteristik ist, wie bei Goethe, eine erregte, leidenschaftliche; der Schlußsatz klingt mit demselben Motiv aus, welches sich schon in der Einleitung vorfindet, aber in Moll.«[32]



Nbsp. 15 Brambach, *Tasso*, T. 1 (S. 1) und 50 T. nach H (S. 65)

Cornelis Witthoefft, September 2025

Anmerkungen

[1] Diese Namensform folgt Hans Elmar Bach, *Brambach, Caspar Joseph*, in: Karl Gustav Fellerer (Hg.), *Rheinische Musiker*, 1. Folge (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte; H. 43), Köln 1960, S. 17−24. Es begegnet auch öfter, z. B. in den in Anm. 14 und 22 genannten Quellen, die falsche Namensform »Carl Joseph«. In Drucken und in der Presse findet man die Vornamen meist abgekürzt als »C. Jos.« (wie in der vorliegenden Partitur), auch als »C. J.«, »K. Jos.« oder »K. J.«.

[2] Vgl. Friedrich Nietzsche, Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche vom 2. Februar 1865, in: Ders., *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, Bd. 2, München/Berlin ^{2}1986, S. 40.

[3] Ders., Brief an Carl von Gersdorff vom 4. August 1865, ebd., S. 75.

[4] Ders., Brief an Carl Fuchs vom 26. August 1888, wie Anm. 2, Bd. 8, S. 402.
[5] Ders., Brief an Franziska und Elisabeth Nietzsche, kurz nach dem 10. Juli 1865, wie Anm. 2, S. 74.
[6] Bekanntmachung in: *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* (künftig: *NrMZ*) 4 (1856), Nr. 24 vom 14. Juni 1856, S. 191.
[7] Theodor Anton Henseler, *Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert*, Bonn 1959, S. 268.
[8] Vgl. ebd., S. 269.
[9] Richard Pohl, *Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.−4. Juni 1859. Zweiter Bericht*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 51 (1859), Nr. 5 vom 29. Juli, S. 33−35; Nr. 6 vom 5. August, S. 47−49; Nr. 8 vom 19. August, S. 63f.; Nr. 9 vom 26. August, S. 72f.; Nr. 19 vom 4. November, S. 157−159; Nr. 20 vom 11. November, S. 171f.; Nr. 22 vom 25. November 1859, S. 185−187, hier S. 63f.
[10] Vgl. Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825−1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente,* 2 Bde., Frankfurt a. M. 1993, Bd. 1, S. 309−320.
[11] H. [= Ferdinand Hiller], *Das karlsruher Musikfest am 3. bis 5. October*, in: *NrMZ* 1 (1853), Nr. 18 vom 29. Oktober 1853, S. 139−142, hier S. 140.
[12] Anonym, *Viertes Gesellschafts−Concert in Köln [...] Di[e]nstag, 4. December 1860*, in: *NrMZ* 8 (1860), Nr. 50 vom 8. Dezember 1860, S. 398.
[13] Anonym, *Musikleben in Cöln*, in: *Signale für die musikalische Welt* 18 (1860), Nr. 51 vom 13. Dezember 1860, S. 633−635, hier S. 635.
[14] Albert Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig 1886, S. 104.
[15] Der Verlag Gustav Cohen wurde 1899 von der Firma Otto Wernthal erworben.
[16] Anonym, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 28 (1874), Nr. 19 vom 7. Mai 1874, S. 150. — Eine Kölner Aufführung der Ouvertüre vor dem Koblenzer Konzert ist möglich, jedoch derzeit nicht nachweisbar.
[17] Anzeige in: *Bonner Zeitung* 66 (1874), Nr. 298 vom 2. November 1874, S. 4.
[18] Anonym, *Jubiläumsfeier des Conservatoriums zu Köln am 3. und 4. April*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 97 vom 8. April 1875, Erstes Blatt, S. 2.
[19] Anonym, *Drittes Concert des Allgemeinen Musikvereins*, in: *Düsseldorfer Zeitung*, Nr. 314 vom 21. Dezember 1875, S. 2.
[20] Anonym, *Zweites [!] Concert des Allgemeinen Musik-Vereins*, in: *Düsseldorfer Volksblatt* 9 (1875), Nr. 338 vom 19. Dezember 1875, S. 1.
[21] Anonym, in: *Bonner Volkszeitung* 21 (1902), Nr. 339 vom 24. Oktober 1902, S. 2.
[22] Anonym, *Erstes Abonnement-Concert des Städtischen Gesangvereins*, in: *General-Anzeiger für Bonn und Umgegend* 14 (1902), Nr. 4553 vom 24. Oktober 1902, Erstes Blatt, S. 6.
[23] Anonym, in: *Unterhaltungsblatt des Vorwärts*, Nr. 194 vom 5. Oktober 1902, S. 776.
[24] J.[osef] Schrattenholz, *Ein neues Chorwerk*, in: *Allgemeine Zeitung* (Augsburg) 65 (1875), Nr. 195 vom 14. Juli 1875, Beilage, S. 3065f., hier S. 3066.
[25] Wie Anm. 4.
[26] Eine Konzertkritik aus Bonn aus dem Jahr 1877 verdeutlicht das Problem der Epigonalität Brambachs, das bereits zu seinen Lebzeiten diskutiert wurde:

> »Brambach ist in jeder Hinsicht ein echtes Kind der Hiller'schen Schule; das Technische scheint ihm absolut keine Schwierigkeiten zu bieten, und seine sämmtlichen uns bekannten Werke zeichnen sich durch formelle Klarheit, Abrundung und gewandte Arbeit aus. Dagegen ist ihm der Quell ursprünglicher selbstständiger Erfindung bis zu einem gewissen Grade versagt geblieben, seine Motive sind häufig ohne höhern Werth oder schließen sich an Bekanntes an, namentlich Schumann ist es, dem man sehr häufig in seinen Werken (wir erinnern an die Tasso-Ouverture, das Eleusische Fest, die Liebeslieder) zu begegnen glaubt.« (Anonym, *Heckmann'sche Kammer-Soirée*, in: *Bonner Zeitung* 69 [1877], Nr. 324 vom 26. November 1877, Erstes Blatt, S. 1299). Mit den »Liebesliedern« ist der Liederzyklus *Lieder der Liebe* op. 21 gemeint.

[27] Joseph Schlüter, *Die Nachblüthe der deutschen Tonkunst*, in: *NrMZ* 11 (1863), Nr. 25 vom 20. Juni 1863, S. 193−196, hier S. 195.
[28] Vgl. *Franz Liszt's Musikalische Werke*, hg. von der Franz Liszt-Stiftung, Bd. I/1, Leipzig 1907, S. 147−234.
[29] Wie Anm. 13.
[30] Wie Anm. 27.
[31] Wie Anm. 18.
[32] Wie Anm. 14.

Caspar Joseph Brambach
(b. Königswinter/Oberdollendorf, July 14, 1833 — d. Bonn, June 20, 1902)

Tasso
Concert Overture for Orchestra, Op. 30 (1874)

Orchestration: 2, 2, 2, 2 – 4, 2, 3, 0 − timp., str.

Preface

Caspar[1] Joseph Brambach has been regarded until now as a composer whose memory, apart from his contributions to the then popular male choir repertoire and an entry in the chronicle of his hometown, has been preserved as a footnote in the biography of a much more distinguished figure in history. He was the local authority to whom Friedrich Nietzsche, then a 20-year-old first-year theology student and self-taught composer, submitted songs he had written at his new place of study in early 1865 for evaluation. Brambach recognized in them both musical talent and a lack of theoretical education of their author, and offered to remedy this by giving him lessons.[2] When Nietzsche told a friend six months later that he had "absolutely no opportunity"[3] to study music in Bonn, and when, in 1888, shortly before his breakdown, he wrote in a letter referring to Bonn, "I quietly assume that the good-natured Schumannian *Brambach* still functions there as kapellmeister,"[4] it becomes apparent that he rejected his tutelage at the time not for professional reasons, but for ideological ones. For him, who had initially been socialized in conservative circles as a declared opponent of the 'New German School' but now, after his conversion, aspired to set sail for new shores under the star of Franz Liszt, Brambach was one of the reactionaries whom he sought to overcome, even in silent opposition with the song *Die junge Fischerin* (*The Young Fisherwoman*), composed in the summer of the same year to his own poetry "in the highest future style".[5] Brambach, in turn, seems to have reacted to precisely these party formations of 'conservatives' and 'progressives' that so deeply characterized the German musical 19th century with his *Tasso Overture*, which is presented here anew.

*

Caspar Joseph Brambach, born on July 14, 1833, two months after Johannes Brahms, in Oberdollendorf, now a district of Königswinter near Bonn, as the son of a music teacher and instrument maker, grew up in Bonn and in 1851 became a composition student at the Cologne Conservatory under its founding director Ferdinand Hiller (1811–85), the most important musical personality in the Rhineland at the time. His piano teacher there was Carl Reinecke (1824–1910). In 1856, he was awarded a scholarship from the Mozart Foundation in Frankfurt am Main,[6] which enabled him to continue his studies in private lessons with Hiller. In Cologne, he worked as conductor of the choir "Sängerbund" and in 1859, he was appointed piano teacher at the conservatory. In the same year, he made his public debut as a composer with his *Four Piano Pieces*, Op. 1. In April 1861, at the age of only 27, he was elected to the vacant position of Municipal Music Director in Bonn, where he was responsible for conducting the Beethoven Society orchestra and the Municipal Choir; this was the choir that Friedrich Nietzsche (in the bass section) joined in the fall of 1864. Among the major works Brambach conducted in Bonn were Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah* and *Judas Maccabaeus*, Haydn's *The Creation* and *The Seasons*, Beethoven's *Calm Sea and Prosperous Voyage*, Mendelssohn's *St. Paul* and *Elijah*, and Hiller's *The Destruction of Jerusalem* before he became embroiled in the Bonn philologists' dispute between professors Otto Jahn and Friedrich Ritschl. This resulted from the fact that his younger brother, the philologist and later librarian Wilhelm Brambach (1841–1932), a supporter of his teacher Ritschl, had publicly attacked Hermann Deiters, a supporter of Jahn, who in turn, under the protection of anonymity, worked as a music critic in Bonn and had previously given favorable reviews of the music director's work. "Deiters," as Theodor Anton Henseler summed it up, "suddenly changed his position completely and severely undermined Brambach's position by even demanding that the concerts be discontinued."[7] After the mayor of Bonn had also changed sides and presented Brambach with unacceptable conditions for further cooperation, Brambach declared his contractual relationship terminated in early 1869.[8] He now increasingly devoted himself to composing and private teaching, including instructing the future composer, conductor, and theater director Max von Schillings (1868–1933) during his time at secondary school. In terms of public influence, he maintained his position as director of the "Concordia" male choir, which he had taken over in 1862 and which he led until 1877. Even today, Brambach is mainly remembered for his numerous contributions to the repertoire of the male choir, including the "Bergisches Heimatlied" („Wo die Wälder noch rauschen"

["Where the Woods Still Rustle"]) and for choral symphonic works, such as the cantata *Columbus!* for baritone, tenor, male choir, and orchestra, which was a prize-winner at the 24th Festival of the North American "Sängerbund" in Milwaukee, Wisconsin, the cultural center of German immigrants in the USA, in 1886. Living a secluded life, Brambach died on June 19, 1902, in Bonn.

*

With his *Tasso Overture*, Brambach joined hundreds of his contemporaries in writing themselves into the history of the genre of the concert overture, whose originator and (in 1835) namesake was at the time already considered to be Felix Mendelssohn Bartholdy (1809−1847). As in the case of Beethoven's symphonies, however, a heated battle broke out between 'conservatives' and 'progressives' over the authority to interpret his four contributions to the genre. In 1859, for example, Richard Pohl, an apologist for the 'New German School,' argued in defense of the new genre of the symphonic poem in the manner of Franz Liszt:

> The older overture had become obsolete, as had the symphony in its original form. […] If this meant that the overture could already be detached from its original purpose as an "opening" and could prove itself capable of becoming a purely instrumental picture with poetic ideas in the concert overture, it is not at all reasonable to believe why one was not permitted to go further.[9]

In contrast, Hiller, himself the composer of fourteen concert overtures,[10] had already described it in 1853, when Brambach was studying with him, as the "right and duty" of criticism, with regard to Liszt's "efforts," "to set himself up as the protector of the new musical state by means of a musical revolution, [...] to build a barrage against the bundlers and apostles of a *feverishly sick artistic movement*."[11]

An early concert overture by Brambach (without further specification), possibly conceived during his studies with Hiller and in any case performed by his former teacher in December 1860 at a concert of the "Concertgesellschaft" in Cologne, is now considered lost. According to the *Niederrheinische Musik-Zeitung*, "it received a *succès d'estime*, which it fully deserved thanks to the flow of the work, its harmonic clarity, and its versed mastery of form."[12] A review in the *Signale für die musikalische Welt* was more nuanced, taking a stand between the lines against the increasingly closed camp of the 'New German School.'

> There is nothing but praise to say about Brambach's work; in the simple, eternally beautiful forms handed down to us by our artistic heroes, it serves us a wine that is not too heavy, but must be palatable to anyone who regards art not as a creation of the intellect, but as the sweet emanation of the imagination and the mind. And thank God! that is still the case for the vast majority.[13]

Brambach's concert overture *Tasso*, his only published orchestral work and, according to Albert Schaefer (though without evidence), composed in 1871,[14] appeared together with an arrangement for piano four hands in January 1874, published by Gustav Cohen, Bonn,[15] and was presumably premiered on April 21 of that year at the opening of the 6th concert of the Cäcilienverein Koblenz, in one of the mixed programs typical of the time, dramaturgically linked to Eleonora's entrance scene, "Io l'udia ne' suoi bei carmi" from Donizetti's opera *Torquato Tasso*, sung by the then popular prima donna Emma Wernicke-Bridgeman.[16] In Bonn, it was performed for the first time on November 4 of that year in a concert by the Beethoven Society, followed by Beethoven's Symphony No. 1 and another concert overture, *In the Highlands*, Op. 7, by Niels Wilhelm Gade (1817–90).[17] It received a prominent follow-up performance, conducted by the composer, on April 3, 1875, at Cologne's Gürzenich in a gala concert celebrating the 25th anniversary of the Cologne Conservatory, Hiller's directorship, and the concerts of the "Concertgesellschaft." Once again focusing primarily on the external form, the *Kölnische Zeitung* attested to its "familiar form and energetic rhythm, without exactly shining with orchestral colors."[18] At another performance in the Rhineland, in a concert by the Allgemeiner Musikverein Düsseldorf under Julius Tausch, the press response was mixed. While one critic saw the new work as testimony to "the fresh creative power of this famous Rhineland composer,"[19] another found in it the same "lack of inventive richness that has characterized most of Brambach's works."[20] Even in the year of Brambach's death, 1902, different assessments and perceptions clashed. On the occasion of a memorial performance in a concert by the Bonn Municipal Choir, the overture was described in the local press as "spirited"[21] and as an "excellent work appearing in the light of dreamy romanticism and, in its external form, reminiscent of the fragrance of

the woods of Schumann's Genoveva Overture",[22] whereas in the metropolis of Berlin, in a concert review in the social democratic *Vorwärts*, it was already merely considered "terribly solid".[23]

*

"The composer cannot be praised highly enough for consistently refusing to sacrifice himself to the musical day-gods, as he also did in this work," wrote Josef Schrattenholz in 1875 about Brambach's cantata for soloists, chorus, and orchestra, *Das Eleusische Fest* (*The Eleusinian Feast*), Op. 32, after Schiller, which was composed shortly after the *Tasso overture*. "Given the influence that the aspirations of the musicians of the future currently exert on both art and the personal circumstances of artists, the courage to decisively reject this influence and remain true to oneself is doubly commendable."[24]

One could understand Brambach's *Tasso overture*, especially when it may appear epigonal[25] in the sense of Nietzsche's labeling of the composer as a "Schumannian,"[26] as motivated by this self-assertive defensive attitude, merely following the direction for which the composer was already praised by contemporary critics as a preserver of traditional forms, and which was outlined as follows in a conservative music-historical account from 1863:

> What Liszt attempted in vain in the symphonic poem, others endeavored to achieve, following the example of Mendelssohn and—Beethoven, in the overture, which, dispensing with specific references, is intended to represent the overall character of the poem in well-confined, musically beautiful forms.[27]

However, if one takes a contextual approach, a broader interpretation emerges, showing that Brambach's statement on the dispute between the parties at the time was more nuanced than the critics who instrumentalized him would have us believe. For Brambach's overture, suspiciously lacking in its title the expected reference to Goethe's drama *Torquato Tasso,* alludes all the more implicitly to Liszt's eponymous symphonic poem (with the addendum "Lamento e Trionfo" [1849/1854], first printed in 1856),[28] by adopting basic ideas from it, but domesticating their expansions, as it were, "in the simple, eternally beautiful forms handed down to us by our artistic heroes,"[29] "in well-confined, musically beautiful forms."[30] It does so by pouring them into the "familiar form,"[31] the textbook sonata form with a slow introduction, with the formal tags exposition: main theme (20 m. after A [p. 6]), secondary theme in the parallel tonic (5 m. after C [p. 19]), closing area (16 m. before E [p. 26]), development (E [p. 29]), recapitulation: main theme (26 m. before F [p. 40]), secondary theme in the tonic (5 m. after G [p. 52]) and coda (*Più mosso* [p. 65]).

First, Brambach adopts Liszt's basic key of C minor and extracts from its initial motif

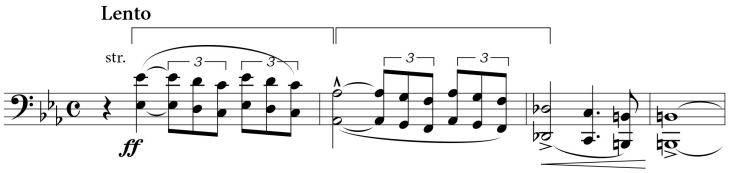


Fig. 1: Liszt, *Tasso*, mm. 1–4.

the succinct gesture of the falling fifth.

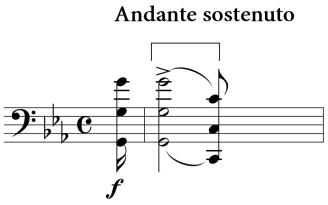


Fig. 2: Brambach, *Tasso*, m. 1 (p. 1).

Liszt's significant diminished seventh chord, which remains open with an appoggiatura at the end,

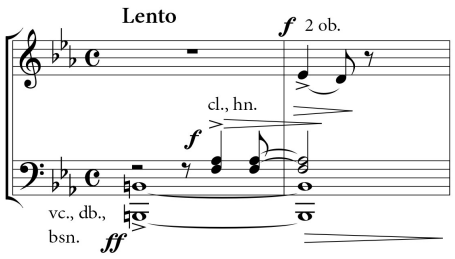


Fig. 3: Liszt, *Tasso*, mm. 4–5.

is transformed by Brambach into a linearity assigned to the solo oboe with a concluding appoggiatura to the root of the dominant seventh chord.

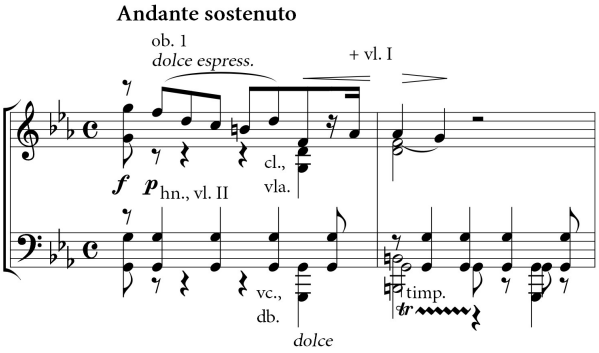


Fig. 4: Brambach, *Tasso*, A (p. 2)

Liszt's central lament of falling chromaticism

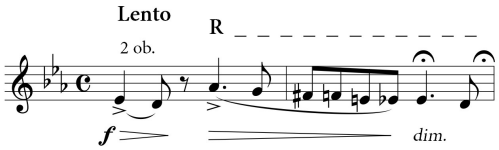


Fig. 5: Liszt, *Tasso*, mm. 6–7.

is emphatically rhythmicized in Brambach's introduction and harmonized in sixths

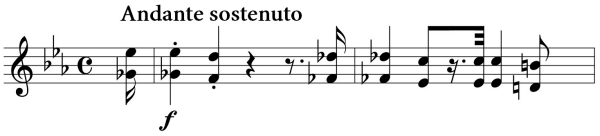


Fig. 6: Brambach, *Tasso*, 2 mm. before A (p. 2)

and takes on a diatonic form in the closing area.

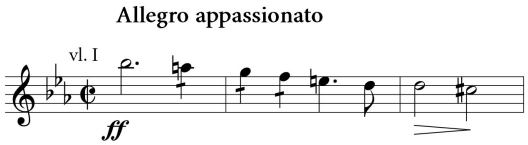


Fig. 7: Brambach, *Tasso*, 8 mm. before E (p. 27)

Liszt's plaintive semitone sigh against the harmonic background of the dominant seventh chord at the transition to the *Adagio mesto*

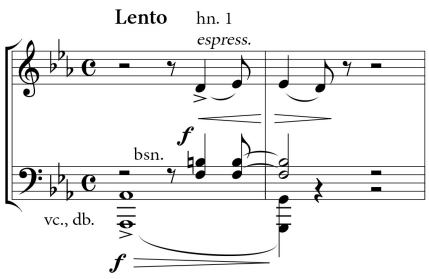


Fig. 8: Liszt, *Tasso*, 6 mm. before B

also appears in Brambach at a formal junction, combined with his basic motif of the falling fifth in the upper voice.

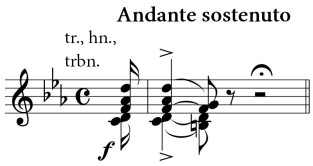


Fig. 9: Brambach, *Tasso*, 13 mm. after A (p. 5).

The sighing motif is continued in the *Allegro*

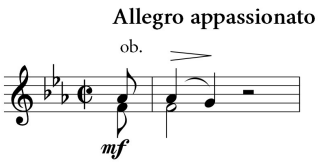


Fig. 10: Brambach, *Tasso*, 15 mm. after A (p. 5)

and appears most similar to Liszt's figure at the end of the development.

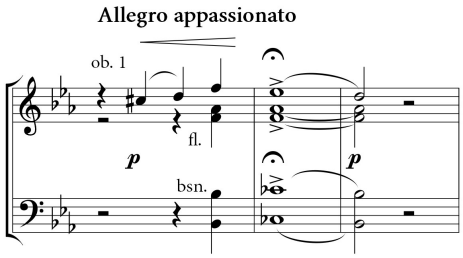


Fig. 11: Brambach, *Tasso*, 42 mm. before F (p. 38).

The opening passionate surges of the violins and violas also clearly play around the same diatonic space in both compositions and aim at the same semitone step a^b–g.

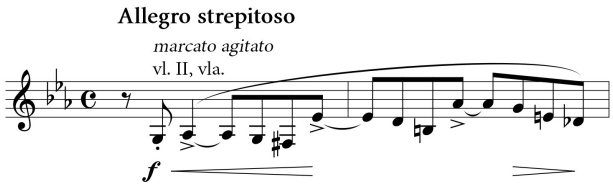


Fig. 12: Liszt, *Tasso*, 7 mm. after A.

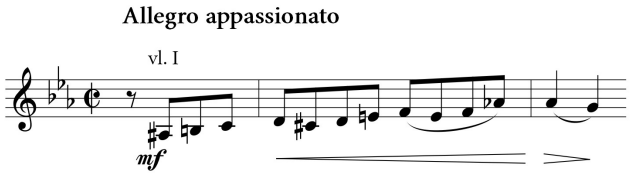


Fig. 13: Brambach, *Tasso*, 13 mm. after A (p. 5).

Finally, Liszt's increase "per aspera ad astra" from C minor to C major ("trionfo"), augmenting a main motif

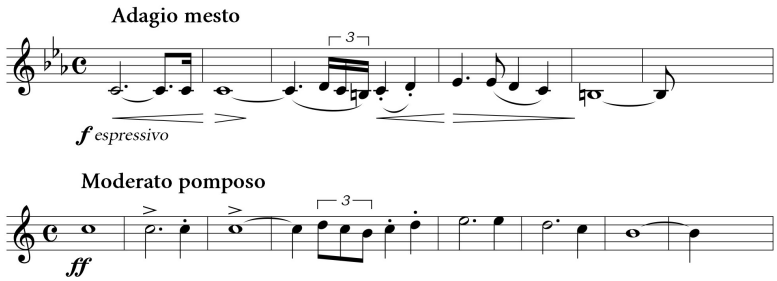


Fig. 14: Liszt, *Tasso*, B and 5 mm. after M

finds its counterpart in Brambach in the metamorphosis of the opening motif, as Albert Schaefer already pointed out: "As with Goethe, the characterization is excited, passionate; the final section ends with the same motif that is already found in the introduction, though in a minor key."[32]

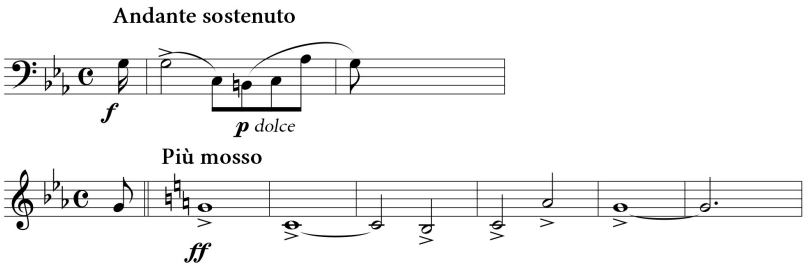


Fig. 15 Brambach, *Tasso*, m. 1 (p. 1) and 50 mm. after H (p. 65).

Cornelis Witthoefft, September 2025

Notes

[1] This variant of the name follows Hans Elmar Bach, "Brambach, Caspar Joseph," *Rheinische Musiker*, ed. by Karl Gustav Fellerer, 1st series, *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*; No. 43, Cologne 1960, pp. 17–24. The incorrect variant, "Carl Joseph," is also frequently encountered, e.g. in the sources mentioned in notes 14 and 22; in printed matter and in the press. His first names are usually abbreviated as "C. Jos." (as in the present score), or as "C. J.," "K. Jos.," or "K. J.".

[2] Cf. Friedrich Nietzsche, letter to Franziska and Elisabeth Nietzsche dated February 2, 1865, idem, *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 volumes, Vol. 2, Munich/Berlin, 2nd edition, 1986, p. 40. All translations are by the author.

[3] Idem, letter to Carl von Gersdorff dated August 4, 1865, ibid., p. 75.

[4] Idem, letter to Carl Fuchs dated August 26, 1888, as in n. 2, Vol. 8, p. 402.

[5] Idem, letter to Franziska and Elisabeth Nietzsche dated shortly after July 10, 1865, as in n. 2, p. 74.

[6] Announcement in *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* (hereafter: *NrMZ*), Vol. 4, 1856, No. 24, June 14, 1856, p. 191.

[7] Theodor Anton Henseler, *Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert*, Bonn, 1959, p. 268.

[8] Cf. ibid., p. 269.

[9] Richard Pohl, "Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung am 1.–4. Juni 1859. Zweiter Bericht," *Neue Zeitschrift für Musik* Vol. 51, 1859, No. 5, July 29, pp. 33–35; No. 6, August 5, pp. 47–49; No. 8, August 19, pp. 63–64; No. 9, August 26, pp. 72–73; No. 19, November 4, pp. 157–159; No. 20 November 11, pp. 171–172; No. 22, November 25, 1859, pp. 185–187, here pp. 63–64.
[10] Cf. Bärbel Pelker, *Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente,* 2 vols., Frankfurt a. M., 1993, Vol. 1, pp. 309–320.
[11] H. [= Ferdinand Hiller], "Das karlsruher Musikfest am 3. bis 5. October," *NrMZ* Vol. 1, 1853, No. 18, October 29, 1853, pp. 139–142, here p. 140.
[12] Anonymous, "Viertes Gesellschafts–Concert in Köln […] Di[e]nstag, 4. December 1860," 1860, *NrMZ*, Vol. 8, 1860, No. 50, December 8, 1860, p. 398.
[13] Anonymous, "Musikleben in Cöln," *Signale für die musikalische Welt*, Vol. 18, 1860, No. 51, December 13, 1860, pp. 633–635, here p. 635.
[14] Albert Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig, 1886, p. 104.
[15] The publishing house Gustav Cohen was acquired by the company Otto Wernthal in 1899.
[16] Anonymous, *Neue Berliner Musikzeitung*, Vol. 28, 1874, No. 19, May 7, 1874, p. 150. — A performance of the overture in Cologne prior to the Koblenz concert is possible, but cannot currently be verified.
[17] Announcement in *Bonner Zeitung*, Vol. 66, 1874, No. 298, November 2, 1874, p. 4.
[18] Anonymous, "Jubiläumsfeier des Conservatoriums zu Köln am 3. und 4. April," *Kölnische Zeitung*, No. 97, April 8, 1875, Erstes Blatt, p. 2.
[19] Anonymous, "Drittes Concert des Allgemeinen Musikvereins," *Düsseldorfer Zeitung*, No. 314, December 21, 1875, p. 2.
[20] Anonymous, "Zweites [!] Concert des Allgemeinen Musik-Vereins," *Düsseldorfer Volksblatt*, Vol. 9, 1875, No. 338, December 19, 1875, p. 1.
[21] Anonymous, *Bonner Volkszeitung*, Vol. 21, 1902, No. 339, October 24, 1902, p. 2.
[22] Anonymous, "Erstes Abonnement-Concert des Städtischen Gesangvereins," *General-Anzeiger für Bonn und Umgegend*, Vol. 14, 1902, No. 4553, October 24, 1902, Erstes Blatt, p. 6.
[23] Anonymous, *Unterhaltungsblatt des Vorwärts*, No. 194, October 5, 1902, p. 776.
[24] J.[osef] Schrattenholz, "Ein neues Chorwerk," *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), Vol. 65, 1875, No. 195, July 14, 1875, Beilage, pp. 3065–66, here p. 3066.
[25] A concert review from Bonn in 1877 illustrates the problem of Brambach's epigonality, which was already being discussed during his lifetime:

> "Brambach is in every respect a genuine offspring of the Hiller school; the technical aspects seem to pose no difficulty for him whatsoever, and all of his works known to us are characterized by formal clarity, well-roundedness, and versed craftsmanship. On the other hand, he has been denied to a certain extent the source of original, self-conceived invention; his motifs are often without higher value or connect to the familiar, namely Schumann, whom one very often seems to encounter in his works (we recall the Tasso Overture, the Eleusinian Festival, the Love Songs)."
> (Anonymous, "Heckmann'sche Kammer-Soirée," *Bonner Zeitung*, Vol. 69, 1877, No. 324, November 26, 1877, Erstes Blatt, p. 1299). The "love songs" refer to the song cycle *Lieder der Liebe*, Op. 21.

[26] As in n. 4.
[27] Joseph Schlüter, "Die Nachblüthe der deutschen Tonkunst," *NrMZ*, Vol. 11, 1863, No. 25, June 20, 1863, pp. 193–196, here p. 195.
[28] Cf. *Franz Liszt's Musikalische Werke*, publ. by the Franz Liszt Foundation, Vol. I/1, Leipzig, 1907, pp. 147–234.
[29] As in n. 13.
[30] As in n. 27.
[31] As in n. 18.
[32] As in n. 14.