

304179

JOHANNES BRAHMS ALS LIEDKOMPONIST

EINE THEORETISCH-ÄSTHETISCHE STILUNTERSUCHUNG

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FA-
KULTÄT DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG

VORGELEGT VON

WALTER HAMMERMANN
AUS DRESDEN

CLOSED
SHELF

LEIPZIG
SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI

1 9 1 2

Angenommen von der II. Sektion
auf Grund der Gutachten der Herren
Riemann und Köster

Leipzig, den 27. April 1911.

Der Procancellar:
Brandenburg.

MEINEN LIEBEN ELTERN
UND
MEINER LIEBEN BRAUT

Inhaltsübersicht.

Einleitung: Wesen der Stiluntersuchung	Seite 1
--------------------------------------------------	------------

Abschnitt A.

Stiluntersuchung I.

Rhythmische, harmonische und allgemeine metrische Merkmale: Strophenbau.

A. Melodie	2
1. a) Rhythmischer Bau	2
b) (Sukzessiv-)harmonischer Bau	2
2. Überdehnungen (innerhalb der Takte), Hemiolen (Duolen, Triolen), Taktänderung. Verzierungen	5
3. Versetzung von Melodiephrasen, rhythmisch (-melodisch) analoge Phrasen- bildung (innerhalb der einzelnen Periode)	9
4. Motivreinkorrelationen. Leitmotivische Verkoppelung zweier Lieder	11
5. Schematische Analysen zur Anlage der Lieder: Strophenlieder höherer Ordnung	14
B. Begleitung	17
I. Rhythmik	17
1. Allgemeiner Charakter der Begleitung	17
2. Synkopenbildung, Hemiolenrhythmus	18
3. Ausdeutung rhythmischer, rhythmisch-melodischer und -harmonischer Motive und melodischer Motive leitmotivischen Charakters	21
II. (Simultan-) Harmonik	28
4. Typische Merkmale der harmonischen Faktur und andere Besonderheiten	28
5. Analysen zum Nachweis der harmonischen Grundlage. Scheinbare und echte alte Harmonisationen.	33

Abschnitt B.

Stiluntersuchung II.

Spezielle metrische Merkmale: Deklamation und Periodenbau.

Einleitung: Die Prinzipien der Deklamation	41
1. a) Anteilnahme der Begleitung am Periodenaufbau	45
b) Taktigkeit der Perioden; regulärer Periodenaufbau	45
2. Zwei- und dreitaktige Dehnungen. Doppelbetonung bei Textwiederholungen	46
3. Halbtaktige Kürzungen. Elliptische Ordnung	52
4. a) Ideelle Taktverschiebung	55
b) Übergangsformen und reale Taktverschiebung. Automatische Notierung	55
Schluß: Praktische Anwendung der Resultate	68



Einleitung.

Man hat gesagt, ein ausgeprägter Stil sei das Merkmal großer Zeiten, und wir fügen hinzu, ein ausgeprägter Stil ist auch das Merkmal großer Männer. Das gilt für alle Künste in gleicher Weise. Was die wirkenden Ursachen alle sind, kann nur die gesamte Kulturgeschichte mit ihrem reichen und wechselgestaltigen Organismus aufdecken. Aber sicher ist, daß die Umgebung die Personen ebenso beeinflußt, wie die Personen ihre Umgebung und ihre Zeit, und es ist zuweilen gerade, als ob die Zeit ihre Merkmale in einer Person verkörpern wollte.

So hat man auch in der Tonkunst die Brahms'sche Musik als den verkörperten Schopenhauerschen Pessimismus hingestellt, so soll auch R. Strauß den Nietzscheschen Übermenschen in der ganzen dithyrambischen Wucht seiner Musik verkörpern. Das sind nur Parallelen, wie man ebenso kulturgeschichtliche, soziale und psychologische Vergleiche bringen könnte. Es ist zweifellos wahr, daß die Musik die Kulturwerte der einzelnen Epochen, ihren ganzen Stimmungsgehalt, ihre ganze Weltanschauung in sich aufzunehmen und getreulich widerzuspiegeln imstande ist. Aber über allem steht doch als allgemeiner Inhalt die ganze unendliche Welt der Psyche des einzelnen schaffenden Künstlers, nur bis zu einem gewissen Grade ein Produkt seiner Zeit. Der echte Künstler schafft sich seine Form selbst, er bildet seinen Stil, bewußt oder unbewußt, nach den Gesetzen seines inneren psychischen Mechanismus, so wie er ist und wie er sich entwickeln läßt, unbekümmert um eine Welt voll gegensätzlicher Meinungen.

So hat auch Brahms geschaffen und gerungen. Die Kritik hat lange genug gegen ihn gestanden, und die Gegnerschaft der Wagnerianer ist wohl noch in aller Gedächtnis. Kein Wunder, wenn es sich um solche Gegensätze der obersten Stilprinzipien der Deklamation handelte! Noch heute sind diese Gegensätze noch nicht ganz ausgeglichen, noch heute spricht man von einer „fehlerhaften Deklamation“ bei Brahms, wenn auch sonst Kritik und Publikum allmählich seine Musik mehr verstehen und würdigen lernten.

Daß eine objektive Kritik bei der komplizierten Faktur der Brahms'schen Muse auf große Schwierigkeiten stieß, zeigt der vorzügliche ‚Aufsatz‘ von Spitta, neben der Kalbeckschen Biographie und der Arbeit Paulis das beste, was wir bis jetzt über Brahms an theoretischen Erörterungen besitzen. Er sagt mit Recht am Schluß seiner Studie: „Jedenfalls hat Brahms seine Stilgeheimnisse, deren Schlüssel nicht am Wege liegt!“ Brahms selbst zwar nahm es, wie uns Riemann in dem ‚Programm zum I. Deutschen Brahms-Fest‘ mitteilt, jedem ernstlich übel, der den Schleier seines Stilgeheimnisses lüften wollte; man sollte nicht wissen, „wie er das machte“, denn sein Interesse ging wie bei Liszt mehr auf das „Wie“ als das „Warum“. Aber schon Hans von Bülow hatte erkannt, daß sich das Handwerksmäßige an der Kunst immer analysieren läßt, ohne daß es damit für jedermann nachahmbar zu werden braucht; denn der Geist, der den Griffel geführt hat, ist ein anderer

als der, der die Form analysiert. Und die Analyse bleibt nur kritisch-orientierendes Mittel für das Verständnis der Kunst.

Unter dieser Voraussetzung wollen wir auch die Brahms'schen Lieder auf ihren Stil hin theoretisch und ästhetisch untersuchen. Wir legen dabei die moderne Harmonielehre nach der Riemann'schen Methode, die auf den Arbeiten von Öttingen weiterbaut, zugrunde, d. h. die achttaktige Periode mit all ihren Weiterungen und Kürzungen und die logische Funktionen-theorie, die alle Harmonien auf die drei Grundakkorde: Tonika, Dominante und Subdominante zurückführt. Zugleich hat Riemann mit der Übertragung der Prinzipien der Phrasierung und des musikalischen Periodenbaues auf das Gebiet der Vokalkomposition die ersten, ernstlichen Versuche gemacht, die Faktur des neueren Kunstliedes systematisch zu untersuchen. Zur Literatur sei einfach auf dessen Arbeiten verwiesen.

Abschnitt A.

Stiluntersuchung I.

Rhythmische, harmonische und allgemeine metrische Merkmale: Strophenbau.

A. Melodie.

1. a) Rhythmischer Bau.

Gegenüber den komplizierten rhythmischen Erscheinungen der Begleitung zeigt die Brahms'sche Melodie als Ausgleich einen möglichst einfachen Bau rein quantitierender oder akzentuierender Art, wobei sie taktig vielfach dem metrischen Bau der Gedichte folgt. Die deklamatorische Differenzierung kann also, abgesehen von Ausnahmen, nicht so sehr in den rhythmischen Erscheinungen der Melodie liegen, sondern ist notwendigerweise in den einzelnen Dynamiken zu suchen.

Quantitierend ist z. B. op. 47, 1 G-moll (orig. B-moll)

Gracioso.



Akzentuierend (teilweise bevorzugt) ist z. B.

op. 7, 6 G-moll (orig. H-moll)

Allegro agitato.



b) (Sukzessiv-) harmonischer Bau.

Die reichliche Verwendung harmonischer Intervalle trotz vielfacher Umschreibung durch Wechselnoten gibt der Melodie an sich eine feste Grundlage: deshalb hat die Ausdeutung rein melodischer Motive der Melodie nur subjek-

tiven Wert. Chromatische Schritte dienen meistens nur als Steigerungsmittel der Ausdrucksfähigkeit, seltener zu Modulationen. Alle übrigen übermäßigen und verminderten Intervalle sind, soweit sie nicht durch Wechselnoten hervorgerufen, durch ihre simultan-harmonischen Beziehungen bestimmt. Die Kadenzten mit verminderter Quint und kleiner Sext mögen von der Musik der 20er und 30er Jahre beeinflusst sein.

Die reichliche Verwendung harmonischer Intervalle gibt der Melodie eine größere Bestimmtheit bezüglich der Tonalität, die freilich in den Kunstliedern durch die harmonische Gestaltung der Begleitung oft illusorisch wird, obgleich es sich, wie die späteren harmonischen Analysen aufweisen, nur um die Einschlebung von Zwischenharmonien und -kadenzen handelt, seltener um Modulationen oder gar Wechselharmonien. Immerhin aber gewähren die an sich einfachen Mittel der Melodie dem Sänger ein behagliches Gefühl der Sicherheit, wie z. B. in op. 63, 8, wo das Schwanken der Harmonie in den *D*-Harmonien das „Suchen nach dem Weg zum Kinderland“ andeutet.

Von den rein melodischen Motiven der in der Hauptsache diatonisch gebauten Melodien lassen nur diejenigen eine objektive Charakteristik zu, für welche der Text eine gewisse Anregung gibt.

Z. B. in op. 69, 5 ‚Tambourliedchen‘: Trompetenintervalle zu der den Trommelschlag rhythmisch imitierenden Begleitung; op. 94, 4 ‚Sapphische Ode‘: Wirkung des ernst-feierlichen Hornes (nach Rietsch, ‚Deutsche Liedweise‘); vielleicht ist ein Wächterhorn gemeint. op. 48, 1 ‚Gang zum Liebchen‘: Melodie instrumental zur Ländlerbegleitung (Böhmisch); op. 95, 4 ‚Der Jäger‘: Jagdhornmotiv



und op. 71, 5 ‚Minnelied‘: Vogelstimmotiv (?) usw. Oft wird auch ein durch den Text inspiriertes Motiv die Grundlage für den weiteren motivischen Aufbau bilden, wie in op. 105, 1 ‚Wie Melodien zieht es mir‘, wo das Anfangsmotiv (charakteristische Doppelquartenfolge) bedeutsam immer wiederkehrt.

Chromatische Schritte wendet Brahms nur für besondere Ausdruckszwecke an: für gesteigerte Lust- und Unlustgefühle, und er macht hiervon einen höchst sparsamen Gebrauch, um nicht die Wirkungen abzuschwächen. Harmonisch sind sie in der Melodie oft mit Wechselnoten identisch, welche in der Begleitung Zwischenharmonien erzeugen, seltener sind sie durch Ausweichungen hervorgerufen, die einen schnelleren tonalen Rückgang erfordern.

Z. B. op. 19, 5 im Mittelteil: „auf ihres Hauptes goldne Pracht ergossen“: Liebestränen; op. 49, 2 „der sein Leben verweinet“: Tränen um verlorenes Glück; op. 63, 8 „O wie mich sehnet auszuruhen“: Sehnsucht.

Mit Ausweichungen z. B.

op. 46, 4 *D*-dur (orig. *E*-dur): stumme Qual



gewordener harmonischer Kadenzierungen bestimmt anzusehen, welche nach Abschnitt A, B 4 meistens folgende Formeln zeigen: $\flat_7 D^7 T$ oder $\sharp D^7 T$ (u. a.). *Spitta* („Sechzehn Aufsätze zur Musik“, S. 399/400) hat den inhaltlichen Kern dieser Tatsache sicher am besten getroffen, wenn er sagt: „Vereinzelte kleine Züge der Brahmschen Melodiegebilde erinnern von ferne an das Lied der zwanziger und dreißiger Jahre, da es keinen Schumann gab und Schubert in Norddeutschland noch nicht durchgedrungen war. Ich glaube, daß Brahms in seinen Kinder- und Jugendjahren unter dem Einfluß jener Liedmusik gestanden hat und sich aus dieser Zeit ein Ton herleitet, welcher lebenslang seine Kunst ganz leise durchklingt. An gewisse melodische Wendungen und Kadenzen können sich persönliche Empfindungen knüpfen, die uns wie Kindheitserinnerungen teuer bleiben, mögen sie jüngeren Generationen auch altmodisch erscheinen . . . Brahms überrascht aber auch, vielleicht ebenso oft, durch Neuheit und Gewähltheit in der Kadenz.“

Beispiele:

op. 46, 1 *H-dur* (orig. *Des-dur*) op. 47, 1 *G-moll* (orig. *B-moll*)

Aug der Lie - be denkst, denkst an ihn

D D T Sp D⁷ D⁷ T

op. 49, 2 *D-dur* (orig. *B-dur*) op. 63, 5 *D-dur* (orig. *Fis-dur*)

den Tod wünscht Won - ne

D⁷ T T D⁷ T

2. Überdehnungen (innerhalb der Takte), Hemiöle (Duole und Triöle), Taktänderung. Verzierungen.

Innerhalb der Takte dienen, soweit nicht Taktverschiebung vorliegt, Überdehnungen leichter Silben auf leichten Zeiten der melodischen Bindung, im übrigen der Unterstützung der immanenten melodischen und der Textdynamik. Gleichen deklamatorischen Interessen und agogischen Nuancierungen dient die Antizipation und Überbindung, die Verwendung der Hemiöle (Duole und Triöle) und die Einschlebung anderer Taktarten. — Die wenigen Verzierungen stehen auf einer streng psychologischen Basis und dienen niemals ornamentistischen Zwecken.

Die *Überdehnungen leichter Silben auf leichten Zeiten*, welche der melodischen Bindung dienen, haben ihr Vorbild in der „singenden“ Deklamation, welche die auslautenden Konsonanten *l m n* (auch den Vokal *e*) zur Bindung des Metrums klingen läßt. Dadurch ist das musikalische Verfahren nicht nur gerechtfertigt, sondern es erhält zugleich den Charakter des „Fließenden, Weichen, Zarten“, welcher ihm seine Färbung aufdrückt. Im *bel canto* der Oper sind solche Überdehnungen etwas ganz Gewöhnliches und Natürliches.

Z. B. op. 49, 4 „Wiegenlied“

Zart bewegt. *Es-dur*. NB.

Gu - ten A - bend, gut' Nacht, mit Ro - sen be - dacht

Gu - ten A - bend, gut' Nacht, von Eng - lein be - wacht

NB. Alle folgenden *cresc.*- und *dim.*-Zeichen beziehen sich auf die Textdynamik, sind also von Brahms selbst nicht eingezeichnet.

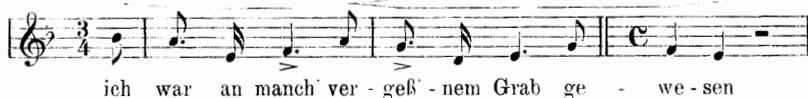
op. 43, 1 ‚Von ewiger Liebe‘: ‚Leidest du Schmach‘, ‚werde die Liebe‘ u. a.
 op. 86, 1 *E*-dur (orig. *D*-dur): ‚Therese‘.



(Die Überdehnung gibt gleichsam wieder, wie der Knabe sein Ohr ruckweise an die Muschel schiebt, um sich die Antwort auf sein Liebeswerben zu holen.)

Alle die anderen *Überdehnungen*, soweit sie nicht durch Taktverschiebung als Taktanfänge angesehen werden können, dienen innerhalb der Takte der *Unterstützung der immanenten melodischen Dynamik bzw. Textdynamik* zur äußerlichen Sicherstellung der Sinnakzente.

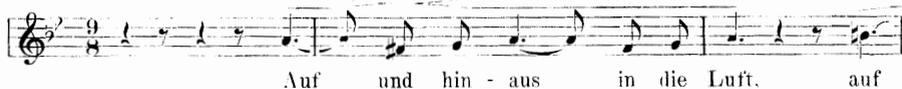
Z. B. op. 105, 4 *D*-moll (orig. *C*-moll)



Dagegen sind in demselben Opus an anderen Stellen die Überdehnungen im Takt nur scheinbare, weil es sich um wirkliche Taktverschiebungen handelt, so daß die überdehnten Silben auf die eigentlich zugrunde liegenden Taktanfänge kommen (vgl. Abschnitt B, 4 b).

Antizipation und Überbindung sind theoretisch auch nur Überdehnungen, nur daß sie den Taktstrich nach vor- oder rückwärts überschreiten und so synkopisch wirken. Als agogische Nuancierungen dienen sie der Hervorhebung.

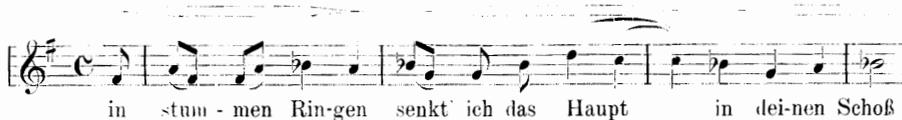
Z. B. op. 32, 5 *G*-moll (orig. *H*-moll)



op. 71, 5 *C*-dur

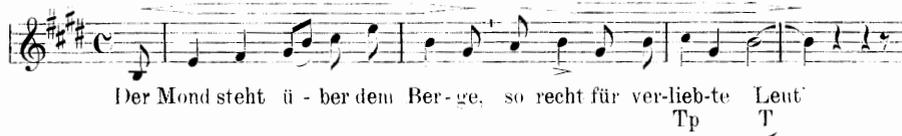


Dehnung durch verfrühtes Einsetzen (ohne Störung der Symmetrie) zeigt op. 85, 6 *G*-dur (orig. *H*-dur)



Durch Nichtachtung der metrischen Pause zugleich Rückbindung des harmonischen Schwerpunktes (aber noch ohne Störung der Symmetrie)

z. B. op. 106, 1 *E*-dur (orig. *G*-dur)



Duole:

op. 47, 1 *G*-moll (orig. *B*-moll) $v = \frac{2}{3} : \frac{3}{4}$

hof - fen, wie - der herr - lich auf - zu - le - ben

Triole:

op. 57, 8 *C*-dur (orig. *E*-dur) $v = \frac{3}{4} : \frac{2}{3}$

Vivace.

komm, o komm, da - mit wir uns

Die Gründe für die Einschlebung vereinzelter Takte anderer Taktarten können sein:

1. wirkliche Taktänderung (oft durch metrische Bestimmungen hervorgerufen);
2. Einschlebung oder Wiederholung einzelner Worte;
3. Überdehnung für rein agogische Nuancierung.

Beispiele:

ad 1.

op. 49, 2 *D*-dur (orig. *E*-dur)

O dann schmie - ge dich ihr ans Herz

und viele andere.

ad 2.

op. 63, 7

das nicht voll Träume hing, das nicht, das nicht voll Träume hing
mir zu bei je - dem Schritt. mir zu bei je - dem je - dem Schritt

ad 3.

op. 63, 8 *Cis*-dur (orig. *E*-dur)

und ließ der Mut - ter Hand, der Mut - - ter Hand?

(Wegen der „Doppelbetonung“ vgl. Abschnitt B 2.)

In op. 85, 3 wird der durchgeführte $\frac{3}{4}$ -Takt am Schluß auf den wirklich zugrunde liegenden $\frac{6}{4}$ -Takt gebracht. *Hohenemser* (l. c., S. 439) hält den $\frac{3}{4}$ -Takt für einen Zug des serbischen Liedes (der Text ist von Siegfried Kapper), bedenkt aber dabei nicht, daß der $\frac{3}{4}$ -Takt neben so vielen anderen außergewöhnlichen ungeraden Taktmaßen in derselben Weise Eigentum der deutschen Volkslieder ist, und daß der ganze Empfindungsgehalt dieses Liedes mitsamt der altertümlichen Harmonisation echt deutsch ist (vgl. auch *Spitta*).

Die *Verzierungen* (*Vorschläge*) sind bei Brahms mit wenigen Ausnahmen stets einfache. Ihre seltene Verwendung ist darin begründet, daß

er allzu starke Affekte streng meidet (vgl. dagegen Schubert) und die Verzierungen niemals zu ornamentistischen Zwecken benutzt (vgl. Oper).

Beispiele: op. 49, 4 „wieder geweckt“: Mutterliebe; op. 95, 4 „nur sein Herz ist zu weit“: Ironischer Schmerz; op. 94, 4 „näßte“, „Tränen“: Schmerz; op. 33, III „Hoffnung und Glück“. Realere Deutung in op. 86, 2 „wundersam umwoben“ (Doppelvorschlag); desgl. op. 33, IV „wozu dieses Spielen“.

3. Versetzung von Melodiephrasen, rhythmisch (-melodisch) analoge Phrasenbildung (innerhalb der einzelnen Periode).

Neben der gewöhnlichen motivischen Imitation und Repetition innerhalb der einzelnen Strophen (Perioden) findet sich die Versetzung größerer Melodiephrasen, meistens in die große oder kleine Sekunde oder Terz. Die rhythmisch-melodisch analoge Phrasenbildung und die Konstanz eines einmal gewählten Rhythmus bedingen in strophischen (Volks-) Liedern zuweilen zweifelhafte Betonungen, die die Textdynamik paralysieren muß oder nur durch Taktverschiebung zu lösen sind.

Daß aus einem Melodienmotiv ähnliche gebildet oder entwickelt werden und nach Erfordernis auch in größeren Phrasen in Korrespondenz treten, bedürfte kaum der Erwähnung, wenn es doch nicht so unwichtig für Brahms' kritische Stellung als Liedkomponist wäre. Man hat ihm Unsanglichkeit vorgeworfen, wo die harmonische Konzeption ausschlaggebend gewesen ist, und die Sanglichkeit vergessen, wo die Begleitung nur den Zwecken einer intimen Illustration des textlichen Gehaltes dienen wollte.

Die Versetzung von Melodiephrasen in die große oder kleine Terz hält Hohenemser für einen Einfluß des deutschen bzw. slawischen Volksliedes. Muß auch zugestanden werden, daß das Volkslied in erster Linie die Versetzung anwendet, so ist doch damit durchaus nicht gesagt, daß sie ein inhärenter Begriff nur des Volksliedes ist. Harmonisch bestimmt als ein Teil der Sequenzbildung läßt sie sich leicht zu einer schnelleren Modulation benutzen, und zu ihrem formalen Wert für Motivreimkorrelationen kommt eine unaufdringliche emphatische Wirkung, die selbst innerhalb der strengen Tonalität nicht verloren geht. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet eignet sich die Versetzung also sehr wohl auch für die Kunstlieder. Spitta, der auch die Vergrößerung und Verkleinerung der Melodie hier mit in Betracht zieht (vgl. Abschnitt B, 2 und 3), hat sicher das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Kommen solche Künste, wie man in wunderlicher Verkennung des Urwesens der Musik zu sagen liebte, bisher auch anderweitig noch zur Anwendung, so wollte man sie doch auf den sogenannten gelehrten Satz beschränkt wissen. Das hieß: Bedeutung haben sie nur als Schulstudien, nicht für das lebendige Werk des Künstlers. Bei Brahms durchdringen sie seine ganze Musik und finden ebensowohl in der Klavier-sonate und dem einfachen Lied als im großen Chorbild mit Orchester ihren Platz.“

Beispiele: für die motivische Imitation (textlich begründet):
op. 46, 1 *H*-dur (orig. *Des*), Mittelsatz: *H*-moll

und sie em - pfin - de, daß es Trä - nen sind: daß

es die Tränen sind, die

vgl. auch op. 85, 6 „Windesatmen, Sehnen“;

für die Versetzung größerer Melodiephrasen:
op. 106, I *E*-dur (orig. *G*)

Ne-ben der Mauer im Schatten, da stehn der Stu-den-ten
drei, mit Flöt und Geig' und Zi-ther, und
sin-gen und spie-len da - bei

vgl. op. 97, 5: „Die meinen wandern vom Strauch zum Baum; mir scheint auch andern wär's wie ein Traum.“ desgl. op. 73, 3: „Was flüstert ihr einander zu von unsrer Liebe, unsrer Liebe“ und op. 33, II „dem Edlen blüht Heil, wo Sonne nur scheint, die Felsen sind steil, doch Glück ist sein Freund“.

Die *rhythmisch-melodisch analoge Phrasenbildung* ist rein musikalisch nichts anderes als eine rhythmisch-motivische Imitation, hat aber in der Anlage ein metrisches Analogon. Es ist schon eingangs darauf hingewiesen worden, daß der eine Typ der Brahms'schen Lieder akzentuierend oder quantifizierend dem Metrum folgt, daß aber die deklamatorische Differenzierung auf der natürlich-melodischen und der Textdynamik beruht, d. h. der Komponist folgt musikalisch dem metrischen Vorgange des Dichters, Takt und Metrum fallen mit den Abschnitt B, 3 und 4 aufgewiesenen Ausnahmen meistens zusammen. In der sinngemäßen Akzentuation zeigen sich aber dadurch zuweilen Widersprüche, die nur die Textdynamik, zum Teil mit Hilfe der melodischen lösen kann, selbst wenn man die Überdehnungen als rein musikalische Bindungen oder formale Analoga betrachtet.

So z. B. op. 59, 3 Mittelsatz *B*-dur (orig. *D*-dur)

Schauernd kühl-te je-der Trop-fen tief bis an des Her-zens Klop-fen

und op. 33, IV Mittelsatz *E*-dur (orig. *F*)

Al-le mei-ne Wünsche flo-gen in der Lüf-te blau-en Raum
ebenso: Darf ich in den Spie-gel schauen, den die Hoffnung vor mir hält

Anders verhält es sich mit der rhythmisch-melodisch analogen Phrasenbildung in strophischen Liedern, sofern die Strophen verschiedene oder gemischte Akzentordnung zeigen. Dann muß entweder ganze oder teilweise Taktverschiebung eintreten (vgl. Ideelle und reale Taktverschiebung, Abschnitt B, 4a und b).

Der Volkston mancher Lieder beruht überhaupt in der durchgängigen Festhaltung eines melodisch-rhythmischen Motivs von prägnanter Haltung, der oft an das Tanzlied gemahnt und in dessen Bann auch die Begleitung hineingezogen wird. Das ergibt dann oft wirklich zweifelhafte Betonungen, weil der Text in die rhythmisch überwiegenden Elemente gedrängt wird. So z. B. op. 84, 4, das in der Begleitung zwar freier behandelt ist, aber doch in diese Kategorie gehört, und besonders op. 97, 6 „Trennung“ (schwäbisch):

3. Und wenn i dir's zehn - mal sag', daß i di lieb und
 4. Für die Zeit, wo du g'liebt mi hast, da dank' i dir
 mag, di lieb' und mag, und du willst nit ver - ste - h[ei]n muß
 schön, da dank i dir schön, und i wünsch', daß dir's an - ders - wo
 i halt wei - ter - gehn, muß i halt wei - ter - gehn.
 bes - ser mag gehn, [ja] bes - ser mag gehn.

Einige strophische volksliedartige Lieder, die einen ähnlichen tanzartigen Rhythmus aufweisen, lassen sich bei Brahms dagegen durch Taktverschiebung und bestimmte periodische Zusammenfassung sehr gut lösen, so z. B. op. 47, 3 und op. 97, 5 (s. dort).

4. Motivreimkorrelation. Leitmotivische Verkoppelung zweier Lieder.

Die allgemeinen Anforderungen der Motivreimkorrelationen sind gewahrt; spezielle Individuationen rechtfertigen sich durch überwiegende musikalische Faktoren und nach dem Reimbau der einzelnen Gedichte und ihrer besonderen Problemstellungen. — Die motivische Verkoppelung zweier Lieder ist leitmotivisch aufzufassen.

Die rhythmisch-melodisch analoge Phrasenbildung, die wir vorhin ganz allgemein in ihrem Verhältnis zum Textmetrum betrachtet haben, bildet für die Korrelationen zwischen Reim und Motiv die prinzipielle Grundlage, die der Komponist nicht ohne Verletzung der dichterischen Form außer Acht lassen darf. Daß die Korrespondenz der Schlußkadenz im Liede allgemein fallen gelassen wird, geschieht deshalb, um größere Freiheit zu einer melodischen und harmonischen Entwicklung zu gewinnen oder nach Modulationen den tonalen Schluß besser vorbereiten zu können.

Gedichte mit kurzen Versen und nahestehenden Reimen lassen sich in einfachster Weise durch motivische Imitation wiedergeben; so bei Brahms op. 19, 4, op. 33, XV, op. 47, 4, op. 48, 1, op. 49, 4. Schwieriger ist schon die Vertonung der Goetheschen Serenade: „Liebliches Kind“: ihre Reimstellung ist *abccdd ee f a b a*, die Akzentuierung nach fallender und steigender Ordnung ist nahezu gleichwertig. Brahms gibt das Metrum im 3-Takt in äußerlich taktiger motivischer Imitation; die Melodie im Takt ist fast durchgängig steigend und läuft mit der Textdynamik parallel, die Reime liegen im Takt, ebenso die harmonischen Schwerpunkte. Nimmt man eine Taktverschiebung an, wie sie hier möglich ist, dann kämen die taktigen Motive tatsächlich *sur la barre* zu stehen. Jedenfalls zeigt aber die Melodie zwei gleichwertige Betonungszentren, Taktanfang und -mitte, die auch im Goetheschen Gedicht stark zum Ausdruck kommen.

op. 70, 3 *As-dur* (orig. *H*)

Lieb - li - ches Kind, kannst du mir sa - gen, sa - gen, war - um

Von der Vertonung reimloser Gedichte ist hier vollkommen abgesehen, weil sie auf jeden Fall nicht so schwere Probleme stellen wie Gedichte mit sehr weit auseinander stehenden Reimen oder sehr verschiedenen langen Zeilen und so fort. Es sollen nur einige Gründe näher beleuchtet werden, weshalb Brahms das Gesetz der Motivreimkorrelation durchbrochen, mit welcher Absicht und welchen Mitteln. Dabei ist zunächst zu unterscheiden, ob die musikalischen Faktoren überwiegen oder die textlichen.

Musikalisch kann eine große melodische oder harmonische Steigerung das Motivreimverhältnis stören, oder die Versetzung von Melodiephrasen usf. Textlich entscheiden die einzelnen Reimverhältnisse bzw. die gesamte formale Anlage die Möglichkeit einer analogen musikalischen Widergabe.

So zeigt op. 105, 2 durch große harmonische Steigerung am Schluß, besonders in der zweiten Strophe, keine Korrelation. Die beiden Strophen des Linggischen Gedichtes sind übrigens nicht gleichmäßig gebaut:

1. Str. *a a b c b b c* 2. Str. *a a b c b c b*

Brahms reimt motivisch in der 2. Strophe 2mal *c* mit *b* statt *c* auf *c* und *b* auf *b*. Die harmonische Steigerung rechtfertigt dieses Verfahren aber ohne weiteres; denn schließlich darf nicht alle Freiheit des Komponisten durch den Dichter unterbunden werden, wengleich die durch den Dichter vorgebildete Form wenigstens in den Hauptumrissen konserviert werden muß, wenn sie nicht das Gedicht als freie Prosa behandeln will.

In op. 33, I wird die Versetzung einer Melodiephrase Grund zur Aufhebung der Korrelation:

C-dur (orig. *Es*)

Und Ber - ge und Fel - der und ein - sa - me Wäl - der
 mißt er zu - rück. Die El - tern in Trä - nen. ach al - le ihr Seh -
 nen, sie al - le ver - ei - nigt das lieb - lich - ste Glück

Einzelne Übergangen eines Reimes, besonders bei kreuzweiser Reimstellung (*a b a b*) die des zweiten *a*, sind dagegen durchaus unbedenklich, wenn eine Dehnung wichtigerer und eine Kürzung minder wichtiger Silben das wünschenswert macht, wie in op. 86, 5, wo es nach den beiden ersten streng deklamierten Zeilen „Es brausen der Liebe Wogen und schäumen mir um das Herz“ so weiter geht:

Zwei tie - fe Au - gen zo - gen mich mäch - tig nie - der - wärts
 statt | Zwei tie - fe Au - gen zo - gen mich mäch - tig nie - der - wärts

In op. 105, 4 ‚Auf dem Kirchhofe‘ stellt der Liliencronsche Text ein schweres Problem, weil er neben zwei anderen gleichlautenden Reimen zweimal das Wort „gewesen“ als Reim bringt, und zwar in der zweiten Zeile mit epigrammatischer Bedeutung, während es am Schluß der zweiten Zeile der ersten Strophe ganz unbetont und akzentlos steht: „ich war an manch’ vergess’nem Grab gewesen“. Brahms hat es, wie die Vergleichung der beiden Zeilen ergibt, versucht, durch natürliche melodische Steigerung, die durch die Harmonisation noch begünstigt wird, das epigrammatische Wort besonders hervorzuheben:

D-moll (orig. *C*)

2a 3 4

ich war an manch' ver-geß-nem Grab ge-we-sen
D T Tp (D) °Dp(D)|Tp| D⁺

2a 3 4 5 6=4

auf al-len Grä-bern fror das Wort ge-we-sen
D T T[#] S^{VII} D⁺

Noch sei auf ein sehr kompliziertes Textproblem hingewiesen, das Geibels Gedicht aus den ‚Spätherbstblättern‘ „Mein Herz ist schwer“ stellt (vgl. *Riemann*, Katechismus der Kompositionslehre, II. Teil, S. 186/187). Die Strophen sind vierzeilig mit paarweisen Reimen *a a b b*. Wenn wir nur für den Wortlaut jeder Zeile der drei Strophen einen besonderen Buchstaben setzen, dann ergibt sich folgendes Schema:

$\overline{a} \ \overline{b} \ \overline{c} \ \overline{d} \ \overline{d} \ \overline{e} \ \overline{f} \ \overline{g} \ \overline{g} \ \overline{h} \ \overline{b} \ \overline{a}$

Brahms' op. 94, 3 und das vor ihm erschienene Riemannsche op. 34, 4 sollen daraufhin miteinander verglichen werden:

Brahms:

Anfang

Mein Herz ist schwer, mein Au - ge wacht, der
Wind fährt seuf - zend durch die Nacht

Schluß

der Wind fährt seuf - zend durch die Nacht, mein
Herz ist schwer, mein Au - ge wacht, mein Herz...

Riemann:

Anfang

Mein Herz ist schwer, mein Au - ge wacht, der Wind fährt

Schluß

seufzend durch die Nacht! Der Wind fährt seufzend durch die Nacht, mein Herz ist

schwer, mein Au - ge wacht! Mein Herz ist schwer, mein Au - ge wacht!

Der Vergleich ergibt, daß Brahms gegenüber Riemann die am Schluß vom Dichter beabsichtigte Wiederholung der ersten beiden Zeilen, in umgekehrter Reihenfolge, um die Ringform herzustellen, motivisch nicht befolgt hat, d. h. statt *ba* am Schlusse wieder *ab* bringt. Dagegen hat auch er im strengen Anschluß an die Parallelitäten der Verszeilen die Melodie aufgebaut, ebenso allemal in einer melodischen Versetzung der vorausgehenden Melodiephrase, wie Riemann (vgl. dessen ablehnendes Urteil S. 187 im ‚Katechismus der Kompositionslehre‘, II. Teil).

Als eine Art „Leitmotiv“ ist es zu betrachten, wenn Brahms zwei Gedichte durch ein und dasselbe Motiv musikalisch miteinander verbindet; er beabsichtigt hiermit offensichtlich assoziative Wirkungen, die allerdings nur zur Geltung kommen können, wenn man beide Lieder kennt oder beide im Zusammenhang vorgetragen werden; dann ist ihre Wirkung aber auch eine unmittelbare, quasi handgreifliche. Drei Liederpaare sind in dieser Weise miteinander verbunden:

- op. 19, 2 und 3 ‚Scheiden und Meiden‘ und ‚In der Ferne‘,
- op. 59, 1 und 2 ‚Regenlied‘ und ‚Nachklang‘ und
- op. 85, 1 und 2 ‚Sommerabend‘ und ‚Mondenschein‘.

Über den Wert oder Unwert einer solchen motivischen Verknüpfung ist man sich in der Literatur nicht recht einig. *Pauli* (‚Moderne Geister‘ *Joh. Brahms* S. 56/57), der wie *Bischoff* (‚Das deutsche Lied‘ S. 66) besonders auf letztere beiden Lieder eingeht, hält die motivische Verbindung für überaus glücklich gewählt, während *Bischoff* dieses Verfahren für bedenklich hält; warum, gibt er nicht an. Da aber die Lieder enge textliche Zusammenhänge zeigen, die von selbst auf solch unbewußte Assoziationen führen, so rechtfertigt sich Brahms' Verfahren nicht nur musikalisch, sondern auch künstlerisch vollkommen. In op. 75, 2 (‚Unüberwindlich‘ von *Goethe*) hat Brahms sogar an außerhalb des Liedes gelegene Tonvorstellungen angeknüpft, indem er, wie angegeben, ein Thema von *Dom. Scarlatti* verwertete; und in op. 49, 4, dem berühmten ‚Wiegenlied‘ fußt der durch rhythmische Verschiebung etwas unkenntlicher gemachte österreichische Ländler der Begleitung auf „lieben“ Erinnerungen, wie uns *Kalbeck* in seiner Brahmsbiographie (II¹ S. 137/38) berichtet.

5. Schematische Analysen zur Anlage der Lieder: Strophenlieder höherer Ordnung.

Die Analyse der Lieder ist trotz vielfacher in extenso-Notation fast durchgängig strophisch. Die Wiederholung (oder Variation) einzelner Melodieteile in anderen Strophen (bzw. Perioden), oder die Zusammensetzung ganzer Strophen

aus größeren Bruchstücken vorhergehender, charakterisiert die Lieder als „Strophenlieder höherer Ordnung“.

Brahms' Versetzung kleinerer und größerer Melodiephrasen und die Anwendung rhythmisch-melodisch analoger Phrasenbildung verleiht der ganzen Melodiebildung neben so manchen modernen einen gewissen konservativen Zug, der sich in der ganzen Anlage der Lieder widerspiegelt. Auch hier, aber innerhalb der Strophen und untereinander, „leitmotivisch“ wirkende Wiederholungen und Zusammenstellungen in einer anderen textlichen und wohl auch harmonischen Umgebung, womit Brahms ganz unverkennbar — diese Folgerung läßt sich direkt aus der schematischen Übersicht ziehen — assoziative Wirkungen erzielen will. Mit diesen einfachen Mitteln, die außerordentlich kombinationsfähig sind, und die Brahms mit großer Meisterschaft zu handhaben versteht — darin liegt eine besondere Stärke seiner Kunst — erzielt er diese Wirkungen auch ganz unmittelbar, geradezu sichtbar. Weitere Einzelheiten zu geben ist unmöglich; Verfasser hofft aber, durch geeignete schematische Analysen, wozu die 84 Lieder der Edition Peters Bd. I und II benutzt worden sind, die sich in den Händen eines jeden Brahmskenners und -freundes befinden werden, den einzelnen Sachverhalt anschaulich genug gemacht zu haben, um die oben gezogenen Folgerungen zu verstehen und anzuerkennen.

Erklärung des Schemas:

Jeder lateinische Buchstabe bedeutet eine Strophe (bzw. Periode), gleiche Buchstaben also vollkommen gleichgebaute; die griechischen Indices deuten Teile oder Hälften an, in wenigen Fällen auch Perioden.

Bd. I.

op.		op.	
3, 1	$a \ a \ b$	49, 4	$a \ a$
7, 1	$\left \begin{array}{l} a \ b \\ a \ b \end{array} \right.$	63, 5	$a \ a$
7, 6	a (1 Strophe)	63, 8	$a \ b \ c \ a$ $\alpha \beta \ \alpha \gamma$
19, 4	$a \ a$	69, 4	$a \ \left \begin{array}{l} a \ a \\ a \ a \end{array} \right.$
19, 5	durchkomponiert	69, 5	$a \ a$
46, 1	„	70, 3	a (1 Strophe)
46, 4	$a \ b \ a \ b$ var. var.	71, 1	$a \ a \ b \ c + Ca$ $\alpha \beta \ \alpha \beta \ \alpha \delta$
47, 1	$a \ b \ c$ $\alpha \beta \ \gamma \alpha \ \delta \beta$ keine Strophen	71, 2	$a \ a$ $\alpha \beta \ \alpha \beta$ 1, 2 (1) (2) 3
47, 3	$a \ a$	71, 3	$a \ b$ $\alpha \beta \ \alpha \gamma$ var.
47, 4	$a \ a \ a + 2Ca$	71, 5	$a \ a \ b \ a + 2Ca$ $\alpha \beta \ \alpha \gamma \ \alpha \beta$
48, 1	$a \ a$		
49, 1	a (1 Strophe)		
49, 2	$a \ b \ c$ $\alpha \beta \ \alpha \gamma$		

Anmerkung: $2Ca$ heißt: 2 Takte Kadenz angefügt, ein plus (+) oder minus (−) über einem lateinischen Buchstaben; eine geringe Verlängerung oder Verkürzung der Strophe (Periode), var.: variiert, ~: ähnlich; andere Abkürzungen sinngemäß.

Bd. II (Fortsetzung).

op.		op.	
59, 2	$\left \begin{array}{ccc} a & b & a \\ a & & \end{array} \right.$	V	$\begin{array}{cccc} a & b & b & a \\ & & \text{var.} & \end{array}$
59, 3	$\begin{array}{cccccc} a & a & b & c & d & \\ \alpha\beta & \alpha\gamma & & & \alpha\beta & \\ & d & & a & a & \\ \alpha\beta + 2Ca & & \alpha\beta & & \alpha\delta & \end{array}$	VI	$\begin{array}{cccc} \bar{a} & a & b & c \\ & \text{var.} & & \\ d & c & \bar{d} & e & f \\ & & & & \alpha\beta \\ & f & & & \\ \alpha\beta + \text{gro\ss e } Ca & & & & \\ & \text{stark var.} & & & \end{array}$
59, 4	$\begin{array}{ccc} a & b & \\ \alpha\beta & \gamma\alpha & \\ & \text{var.} + 6Ca & \end{array}$	VII	$\begin{array}{cccc c} a & a & b & a & a \\ \alpha\beta & \alpha\gamma & \delta\beta & \alpha\gamma & \alpha\gamma \end{array}$
59, 8	$\begin{array}{ccc} a & & b \\ \alpha\beta & \gamma\alpha + 2Ca & \end{array}$	VIII	$\begin{array}{cccc c} a & b & a & c & d & c \\ & & d & \overbrace{a \ e} & & \\ & & \text{var.} & & & \end{array}$
63, 7	$\begin{array}{ccc} \overbrace{a \ a} & & a \\ \alpha\beta & & \alpha\beta \\ & & \text{st. var.} \end{array}$	IX	$\begin{array}{cccc c} a & b & a & b & c & b \\ & & \text{(var.)} & & & \end{array}$
63, 9	$\begin{array}{ccc} a & b & a & b \\ & & \text{(var.)} & \end{array}$	X	$\begin{array}{ccc} a & b & c & a \\ \alpha\beta & \gamma\beta & & \end{array}$
op. 33		XI	$\begin{array}{ccc} \overbrace{a} & \overbrace{a} & \overbrace{b} & \overbrace{a} & \overbrace{a} \\ \alpha\beta & \alpha\gamma & \alpha\beta & \alpha\gamma & \alpha\gamma \\ & & & \text{(var.)} & \end{array}$
I	$\begin{array}{cccccc} a & b & c & b & d & e \\ & e^+ & f & g & h & \\ & \text{(var.)} & & & & \end{array}$	XII	$\left \begin{array}{ccc} a & b & a \\ a & & +4Ca \end{array} \right.$
II	$\begin{array}{ccc} a & b & a & b & a \\ & \alpha\beta & & \alpha\beta & \\ & & \text{var.} & & \end{array}$	XIII	$\left \begin{array}{ccc} a & b & c \\ a & & \end{array} \right \begin{array}{ccc} a & b & c \end{array}$
III	$\left \begin{array}{ccc} a & b & b & c & c \\ a & & & & \end{array} \right \begin{array}{ccc} & & \text{(var.)} \end{array}$	XIV	$\begin{array}{ccc} a & b & a & c & a \\ & d & e & c & \\ & \text{(var.)} & \text{(var.)} & & \end{array}$
IV	$\begin{array}{ccc} a & b & a & c \\ & d & c & a \end{array}$	XV	$\begin{array}{ccc} a & b & c & a & b \\ -\frac{1}{2} & & & -\frac{1}{2} & \\ d & e & f & d & g \\ & & & & \sim a \end{array}$

B. Begleitung.

I. Rhythmik.

1. Allgemeiner Charakter der Begleitung.

Die Begleitung ist im allgemeinen harmonisch oder akkordisch-homophon, nicht polyphon; die Melodie wird gern in Terzen und Sexten mitgeführt, der Baß ist eine Art continuo, beide bilden die Grundsäulen. Die vierstimmige und kontrapunktische (mehr polyphone) Begleitungsform dient nur antikisierenden Zwecken.

Im Grunde besteht kein eigentlicher Unterschied zwischen Harmonie und Kontrapunkt, wie ihn viele Theoretiker noch prinzipiell annehmen; denn der rein vierstimmige Satz und die kontrapunktische Schreibweise sind nur eine Beschränkung bzw. Erweiterung der harmonischen. Wir behalten

aber die schulgemäße Einteilung bei, weil sie die allgemeinen Formen der Begleitung, die auch eine musikgeschichtliche Entwicklung aufweisen, anschaulich charakterisiert.

Um den obigen Satz zu illustrieren, wählen wir je ein typisches Beispiel:

Begleitung mit Terzen- und Sextenführung der Melodie und *basso continuo*:

op. 95, 7 *D*-moll (orig. *F*)

Einfach.

Schön war, das ich dir weih - te, das gol-de-

Laufenden Kontrapunkt zeigt das antikisierende op. 14, 4 'Ein Sonett' (aus dem 13. Jahrhundert):

F-dur (orig. *As*)

Langsam, sehr innig.

Rein vierstimmigen Satz zeigt op. 43, 3 'Ich schell' mein Horn ins Jammertal' (Altdeutsch!):

2. Synkopenbildung, Hemiolenrhythmus.

Konsequente Durchführung der Synkopenbildung oder Hemiolenrhythmus in allen Formen gibt den meisten (Kunst)liedern das Gepräge. Eine Beeinflussung durch die Schumannsche Rhythmik und die ältere Literatur des XVI. sc., noch mehr durch die ungarische Musik ist trotz aller Individualität wahrscheinlich.

Die starke Verwendung konsequenter Synkopenbildung hat man Brahms in der Literatur oft genug zum Vorwurf gemacht, und daher datiert wohl auch zum großen Teile der Vorwurf einer „gesuchten Originalität“. Ein ungefährer Überschlag ergibt, daß tatsächlich ca. 40% der Lieder diese Begleitungsform aufweisen, während ein gleicher Prozentsatz dem Hemiolenrhythmus zukommt. Stichhaltige ästhetische Gründe, wie z. B. starke Vibration der Gefühlszustände, fliegender unruhiger Puls usw. treffen nicht immer zu (vgl. *Ed. Hanslicks* Urteil nach *Kallreck* II¹, S. 157), denn zuweilen steht gerade die erstere Begleitungsform in direktem Widerspruch mit dem textlichen Gehalt, so daß man annehmen muß, daß sie ganz besonders ein „indi-

vidueller, stilistischer Charakterzug“ Brahms' geworden ist, dem man in der Hauptsache nur eine formale Bedeutung zuerkennen darf, mit anderen Worten, dem etwas von der „handwerksmäßigen Schablone“ anhaftet.

Das ist ungefähr das Urteil, das der Theoretiker gewinnen muß. Der psychologisch geschulte Ästhetiker muß aber bei einem sonst so feinsinnigen und abwägenden Künstler wie Brahms versuchen, innere und auch äußere Gründe zu finden, die sein Verfahren weniger rechtfertigen, als eine Erklärung geben sollen, und hier kann nur die Lebensgeschichte und der Entwicklungsgang des Komponisten Aufklärung schaffen. Aus Kalbecks Biographie wissen wir, daß Brahms in seiner Vaterstadt Hamburg in seiner Jugend erstmalig die Bekanntschaft der ungarischen Musik machte, und daß sie einen tief-eingreifenden Eindruck hinterließ. Dieser Tatsache scheint man noch viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt zu haben; denn jeder weiß, daß Jugendeindrücke am stärksten und nachhaltigsten sind und sich kaum wieder verweisen lassen. Das scheint mir auch der Grund, daß Brahms mit seinem ersten Liedopus, der ‚Liebestreu‘, als ein „fertiger“ Mann in die Öffentlichkeit trat, weil keine wesentlich neuen Züge das musikalische Bild verändern konnten; nur eine Vertiefung und Abklärung durch andere Einflüsse war noch möglich. In dieser Weise hat auch später nur ein Schumann und Schubert auf ihn einwirken können, hat auch nur ein Beethoven und Bach und das Studium der ganzen älteren Literatur bestimmend wirken können. Brahms' „gesuchte Originalität“ ist also nichts anderes als eine „formale Objektivation seines persönlichen Charakters“, ihr Inhalt aber der ganze, große Reichtum seines Empfindens, den so oft die rauhe Schale verbarg. Ganz allgemein spricht sich darüber *Hugo Riemann* in dem ‚Programm zum I. Deutschen Brahmsfest‘ folgendermaßen aus: „Brahms' meisterhafte absichtliche Verwischung allzu markanter Linien der musikalischen Zeichnung, das hochkünstlerische disponierte Verbergen der die Entwicklung tragenden, überall durchaus normalen Harmoniebewegung — — sind alles Mittel, welche das für ihn so charakteristische *Clair-obscur* konstituieren, das die strenge Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Produktion nur ein wenig hinter die Schwelle der klar-nüchternen Erkenntnis zurückschiebt (und das alles sollte sein persönliches Geheimnis bleiben); — — — hinter oder über dem schaffenden Brahms stand der denkende Brahms, der feinsinnige Ästhetiker, der mit klarem Bewußtsein und eiserner Konsequenz seinen Stil formte, ähnlich wie *Rich. Wagner* den seinen, freilich in einer ganz anderen, geradezu gegensätzlichen Richtung. Anhaltende Studien älterer Literatur, besonders derjenigen des 16. Jahrhunderts, hatten ihn zu der Einsicht geführt, daß der Abklärungsprozeß der Harmonie und auch der musikalischen Formgebung, der Rhythmik und Thematik, die in Werken der Wiener Klassiker auf einem Höhepunkt angekommen war, bei den Klassizisten bereits zu einer gewissen Verflachung geführt hatte, und so setzte er sich das Ziel, wenn auch nicht wieder hinabzutauchen in die Unklarheit vergangener Epochen, so doch das allzu helle Licht ein wenig abzudämpfen und dem musikalischen Ausdrucke wieder etwas von dem leidenschaftlichen Ringen nach Wahrheit zurückzugeben.“

Als Beispiel für die Synkopenbildung vergleiche das oben zitierte op. 95, 7, desgl. das bekannte op. 63, 5 ‚Meine Liebe ist grün‘; op. 86, 3 u. v. a.

Auch in der Begleitung bezieht sich das Hemiolenverhältnis 3:2 bzw. 2:3 mehr auf die Untergliederungen der Takte, d. h. auf ihre Spaltwerte, als auf ihre Zählzeiten, wie z. B. im Anfang von op. 57, 2 und im Zwischenstück von op. 43, 1; desgl.

op. 57, 2 *Des-dur* (orig. *Es*)

Poco Andante.

Op. 43, 1 zeigt neben den Triolen auf die gleichmäßigen Achtel der die Melodie imitierenden Baßgänge mehr eine hemiolienartige Dehnung (eigentlich nur eine melodische Dehnung: siehe später):

Die gebräuchlichste Form für die Untergliederungen ist wie hier $\frac{3}{2}$ auf $\frac{2}{2}$, oder auch $\frac{3}{16}$ auf $\frac{2}{16}$ und umgekehrt; z. B. op. 46, 1 im Zwischen- und Nachspiel (vgl. dagegen das Vorspiel):

op. 97, 1

*Realistisches
Motiv*

(„Nachtigallenschlag“)

op. 14, 3

$$V = (3 \times \frac{2}{16} : 2 \times \frac{3}{16}) \times 2$$

Der rhythmische Reichtum Brahms' ist aber mit den aufgewiesenen charakteristischen Erscheinungen bei weitem nicht erschöpft. Es finden sich auch in den Liederbegleitungen eine Anzahl weiterer typischer Formen, die in den Klavier- und Violinsonaten in den verwickeltesten Bildungen wiederkehren: wechselnde Richtungsänderungen von Triolen, Hemiolen usw., Verschiebung der Motive (und damit der Akzente) u. a.; vgl. op. 7, 1, op. 33, III, op. 63, 9, op. 95, 2, op. 107, 3 u. a. Hierher gehört auch die harmonische Überbindung (op. 107, 2 und 3) und Antizipation (op. 105, 2), die aber in der Liedbegleitung selten sind. Eine einzigartige rhythmische „Rarität“, die in der Literatur ständig erwähnt wird, ist op. 63, 1: die Singstimme hat $\frac{3}{4}$, die rechte Hand der Begleitung $\frac{3}{8}$, die linke $\frac{3}{4}$ verschoben.

3. Ausdeutung rhythmischer, rhythmisch-melodischer und -harmonischer Motive und melodischer Motive leitmotivischen Charakters.

Rein rhythmische, ebenso rhythmisch-melodische und -harmonische Motive bilden vielfach für direkte Assoziationen die ästhetische Basis der harmonisch konzipierten Begleitung („Anklänge“). Die Wirkung melodischer Motive beruht soweit sie leitmotivisch verwertet sind, auf durch den Text vermittelte Assoziationen, ihre Technik grobenteils auf der Verlegung der Melodie in den Baß in den verschiedenen Lüdien, in der teilweisen gegenseitigen Ablösung der Motive zwischen Melodie und Begleitung (oder Kontrapunktierung) und in der Führung obligater Stimmen.

Die Konstanz des Rhythmus ist seit Schubert und noch mehr seit Schumann für die kleineren Formen (Lied, Charakterstücke usw.) vorbildlich geworden, weil sie in den rhythmischen Gefühlston eine geschlossene Einheit bringt, die ohne zwingende Gründe nicht verletzt werden darf. Das steht wohl in engem Zusammenhang damit, daß die lyrische Poesie bestimmte „Stimmungen“ festhält und malt oder schildert, während sich die dramatische Poesie in starken inneren oder äußeren „Kontrasten“ bewegt, die einen entsprechenden Wechsel des Rhythmus verlangen würden. Doch läßt sich eine bestimmte Grenze nicht ziehen, weil es auch lyrische Poesie mit dramatischem Einschlag gibt, und umgekehrt.

In der Literatur hat man Brahms' Musik in Bausch und Bogen dahin zu charakterisieren versucht, daß sie weder „poetisch“ noch „tonmalerisch“ sei, und diese Ansicht hat sich so weit verbreitet, daß sie fast kritiklos geworden ist. Hören wir, was uns *La Mara* in ihren ‚Musikalischen Studienköpfen‘ (Bd. III, 1875, S. 271; vgl. auch *Pauli*, l. c. S. 56) darüber sagt: „Man denke jedoch nicht, daß Brahms auch als Liedersänger an feinsinnigen Malerzügen

nicht reich sei. Auf seiner Palette finden sich alle Farben, und er versteht sie zu mischen und wirkungsvoll zu gebrauchen. Wer, der seine Gesänge einmal zur Hand genommen, hätte nicht seine tonmalerische Gabe, so diskret sie auftritt, ja eben ob ihrer Diskretion bewundert? — es ist aber hier mehr symbolisch als realistisch gemeint, mehr psychisch als äußerlich empfunden und widergegeben.“

Wir sind heutzutage gar zu leicht dazu geneigt, unter Tonmalerei stets eine realistische, möglichst vollendete Naturnachahmung zu verstehen; wer aber für die feinen Züge einer „stilisierten“ Tonmalerei, wie Verfasser es nennen möchte, nicht unempfindlich geworden ist, für eine Tonmalerei, die wesentlich nur Gedankenassoziationen beansprucht, der kann bei Brahms allenthalben solche finden. Auch er hat der Natur eine Sprache verliehen, wie man *R. Wagner* nachrühmt, auch seine Wälder und Bäche raunen und flüstern und rinnen, auch bei ihm reden die stummen Steine, säuseln die Winde und klagen und heulen die Stürme, auch ihm sind sie die äußeren Träger, Vermittler und Darsteller der reichen Welt der Seele und des heißpulsierenden Lebens. Aber sein Vorbild war nicht Wagner, sondern Schubert, dessen naives, fast reflexionsloses Schaffen er bewußt-reflektiert reproduzierte, und sein freimütiges Urteil: „Es ist unglaublich, was für eine Kunst in seinen Liedern steckt, das ist kaum nachzumachen!“ gibt für so manche Ausdeutung den Schlüssel zur Lösung.

Ausdeutung rein rhythmischer Motive:

a) *realistische Motive:*

op. 19, 4 *Hammermotiv:*  Nachklappen des Hammers nach dem Aufschlag auf den Amboß.

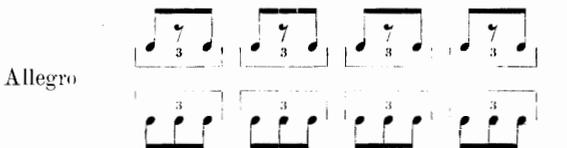
op. 69, 5 *Wirbelmotiv:*



Einfluß der Onomatopöie des Textes („blaugrau blau, blaugrau blau“).

op. 46, 1 *Tropfenmotiv:*  durchs ganze Lied festgehalten, mit Ausnahme einer kleinen mittleren kantilenen Stelle (ähnlich op. 33, III „ach, und fällt die Träne nieder“). *Kalbeck* verweist hier auf den Ensembleeinsatz in *Smetanas* ‚Verkaufter Braut‘: „Noch ein Weilchen, Marie, bedenke‘ es dir“ und *Glucks* Schlußchor.

op. 71, 1 Mittelteil *Galoppmotiv:*



(ähnlich op. 33, I).

op. 105, 4 *Sturmmotiv:*



jäh aufsteigende 32stel-Figur ohne Akkord oder Harmonie (vgl. op. 94, 3: Kurve, Synkopen).

op. 86, 4 *Echomotiv*: „Nachhalten des Schrittes“ durch Stakkato-Synkopenrhythmus.

b) *realistisch-ideelle Motive*:

op. 7, 6 durch die *Sextolen* ist das „Zittern des Steges“ und das Zittern des geängsteten Herzens des Geliebten dargestellt (vgl. auch op. 3, 1).

op. 86, 3 Die *Synkopen* deuten den leichten Schlummer an und die große Gefahr des Erwachens (vgl. op. 105, 2 Anfang).

Da die *Sechzehntelfiguren* bei Brahms seltener auftreten, weil er gern in größeren Werten notiert, wird man auch ihnen besondere Ausdruckswerte zuschreiben können; so

op. 7, 1 Wogen der Meereswellen durch die äußere Kurve des Auf und Ab. Bei den Worten: „es zog sie zur Tiefe mit stiller Gewalt“ ein Heranrauschen einer besonders hohen und starken Woge, die das am Ufer sitzende Mädchen in ihr nasses Reich aufnimmt, um bald — nach einer kurzen rezi-tativartigen Stelle — das alte gleichgültige Spiel wieder zu beginnen.

op. 33, XIII Klang des „Saitenspiels“; „Lauf nach dem fernen, erwünschten Ziel“.

op. 107, 5 „Schnurren des Spinnrades“; „Unruhe und Schmerz der Liebenden“ (ähnlich op. 33, IX „Rauschen des Baches“ und op. 33, X „Schäumen der Wellen“, verglichen mit der „inneren Unruhe“).

op. 59, 3 „Niederwallen des Regens“ durch harmonische Figuration (ähnlich op. 59, 4) usw.

Alle diese realistisch-assoziativen Motive gelten für die eine große Reihe von Liedern, die nach *Spitta* „die Naturstimmung als Folie“ benutzen.

Eine dritte Gruppe bilden die Lieder, in denen Brahms die Empfindungen der Menschen darstellt, den Menschen in seinem Freud und Leid, in beschaulicher Naturbetrachtung oder in gedankenvollem Sinnen über Menschenlos und Vergänglichkeit; hier wirken entweder durch den Rhythmus selbst gegebene direkte Assoziationen oder durch Leitmotive vermittelte Assoziationen (siehe unter melodischen Motiven leitmotivischen Charakters).

c) *(rein-)ideelle Motive*:

op. 95, 2 *Sechzehntel*: „Flattern der Gedanken“.

op. 49, 1 *Hemiolenrhythmus*: schmerzliche Aufregung des um seine Liebe betrogenen Jünglings (starke Kontrastwirkung).

op. 63, 5 *Synkopenrhythmus*: das Jauchzende, Überquellende der frühlingsschwangeren Liebe.

op. 57, 1 *Akkordische- mit Skalen-Figuration vermengt*: „Umstricken der Seele“.

Triolenrhythmus mit synkopischem Baß: „Wunsch des Blickes, mit der Quelle zum Freund zu fließen, um ihn liebend umfassen zu können“.

op. 57, 8 *Akkordische Sechzehntelfiguration*: „Schwellen der Begierde, das Quellen des Lebens in den Adern, das wieder nach Leben verlangt“, der Wunsch „sich himmlische Genüge zu geben“, die Sehnsucht nach Erfüllung der Liebespein.

op. 33, VI Anfang: (*Allegro*-) *Triolenrhythmus*: das Ungebändigte, Ungeheure der Freude, unter der das Herz zu zerspringen droht.

Im übrigen muß besonders auf den *Magelonen-Cyklus* (op. 33, I—XV) hingewiesen werden, auf diese gewaltigen „sinfonischen Gesänge“, wie sie *Spitta* zuerst genannt hat, „die schon mehr eine kleine tragische Oper dar-

stellen“ und in ihrer lyrischen Breite große, gewaltige Entwicklungen geben. Eingehende ästhetische Analysen müssen wir uns versagen, da es sich nur darum handeln kann, das Prinzip klar zu machen, nach dem rhythmische Erscheinungen sich bei Brahms erklären lassen.

Ausdeutung rhythmisch-melodischer (bzw. harmonischer) Motive:

Die rhythmisch-melodischen Motive sind fast immer mit harmonischen verbunden und stellen in der Hauptsache (*stilisierte*) *realistische Klangmotive* dar; so z. B.

op. 19, 5 *Harfenmotiv:*

Mittelsatz *Fis-dur* (orig. *As*)

a tempo

op. 46, 4 *Nachtigallenmotiv:* *D-dur* (orig. *E*)

(vgl. auch op. 97, 1 ‚Nachtigall‘ Anfang und op. 70, 2, op. 96, 1). In op. 85, 6 ist das Nachtigallenmotiv rein melodisch auf die Worte: „ferne, ferne . . . singt eine Nachtigall“; die Abstufung in *pp* und *pp dim.* läßt den Nachtigallenruf in der Ferne verklingen und löst in dem „Hörer“ wehmütige Erinnerungen an sein entschwundenes Glück aus.

op. 70, 3 *Gitarre-(Lauten-)motiv:* *As-dur* (orig. *H*)

(vgl. auch op. 106, 1 und op. 14, 1).

Ausdeutung melodischer Motive leitmotivischen Charakters:

Unter diesen Begriff sind alle diejenigen melodischen Motive zusammengefaßt, denen im Zusammenhang mit dem Text eine „selbständigere“ Bedeutung zukommt. Den Übergang dazu bildet das zunächst rein technische Verfahren Brahms', die *Melodie in den Vor-, Zwischen- oder Nachspielen in den Baß zu verlegen*. Dieses Verfahren war zu Bachs und Händels Zeit allgemein üblich, wo außer der Singstimme nur der Baß aufgezeichnet wurde; im 19. Jahrhundert war es aber gänzlich abgekommen, und erst Brahms

eigentlich hat es bewußt wieder in die Liedtechnik aufgenommen. Eng damit zusammen hängt wohl auch die melodiose Führung des *basso continuo* — nach Jenner waren Brahms gut kontrapunktierte Bässe eine große Hauptsache — die teilweise auf motivischen Imitationen der Melodie beruht. Zuweilen zeichnet den *basso continuo* ein allgemeines Charakteristikum aus, wie z. B. in op. 86, 6 „das schwere Lasten der auf der Seele liegenden Sorge“, während er im übrigen, wie schon der Name besagt, dem Ganzen ein festes, zusammenhängendes Fundament geben soll.

Beispiele:

op. 43, 1 *Vorspiel*.

Moderato.

Melodie

ähnlich das Zwischenspiel.

op. 63, 5 *Nachspiel*: *D*-dur (orig. *Fis*)

Melodie des Nachspiels in den Baß verlegt.

Vgl. auch Schluß von op. 95, 7; desgl. op. 3, 1; op. 7, 1 und 6; op. 19, 4 (Nachspiel); op. 47, 3 (Nachspiel: motivische Ablösung); op. 69, 1; op. 71, 1 und 5 (Schluß: Nachspiel); op. 72, 4 und 5; op. 86, 2; op. 96, 2 (Kanon); op. 107, 2 (Zwischen- und Nachspiel) u. a.

Dieses zunächst rein technische Verfahren besitzt die unmittelbare Wirkung einer nachdrücklichen Einprägung bestimmter Melodiebestandteile. Diese Einprägung führt zu vermittelten Assoziationen, sobald bestimmte Motive in anderer textlicher Umgebung auftreten; im gewöhnlichen Strophenlied allerdings werden diese Assoziationen oft recht willkürlich. Ist die Melodie

In op. 96, 4 ‚Meerfahrt‘ (Heine) bedeutet das große melodische Einleitungsmotiv, wie besonders der Schluß zeigt, den „trostlosen Verzweiflungsruf“ nach der „Insel der Geister“, dem sicheren Port, den die Liebenden auf dem weiten Meere des Lebens nicht erreichen können. Die Melodie der Singstimme nimmt teilweise den in der Begleitung immer wieder ansetzenden Ruf in etwas variiertes Form auf, bis sie am Schluß auf die Worte: „(wir aber schwammen vorüber), trostlos auf weitem Meer, trostlos auf weitem Meer“ mit dem Motiv kongruent geht.

In dem op. 96, 2 ‚Wir wandelten‘ hat Brahms mit höchster Wirkung einen zweistimmigen Kanon benutzt, der das Arm in Arm Wandeln, das ein Herz und eine Seele Sein der beiden Liebenden verkörpert; gegen Ende taucht das kanonische Motiv nochmals in der Mittelstimme auf, während die obere „das Läuten der goldenen Glöckchen“ widergibt.

Auch die beiden opp. 85, 6 und 86, 2 sind zwei einzigartige Perlen der Brahms'schen Liedmusik. Beide verwenden in der Begleitung *obligate melodisch geführte Stimmen*, deren Deutung aus dem allgemeinen Textzusammenhange leicht hervorgeht.

In op. 85, 6 stellt die Oberstimme der Begleitung gleichsam eine Verkörperung des „Windesatmens und Sehnsens, das durch die Wipfel geht“, dar und des „fernen Liedes der Nachtigall“, das im Herzen des in Waldeseinsamkeit zu Füßen der Geliebten Sitzenden einen wehmütig-sehnsüchtigen „Nachhall“ auslöst.

In op. 86, 2 ist es die Mittelstimme der Begleitung, welche „das Ziehen der schönen, weißen Wolken durchs tiefe Blau, das Umwobensein von Himmelsbläue, das Mitziehen der beschwingten Seele durch die ew'gen Räume“ verkörpert. — Wenn auch der Dichter Allmers selbst die Brahms'sche Komposition als unverständlich bezeichnet hat, so bedeutet das noch durchaus kein Urteil für die musikalische Wirkung. Vielmehr sind hier die weiblichen Bindungen der Melodie:  usw. von einer Unzweideutigkeit der Wirkung, wie man sie selbst bei einem Brahms suchen muß. Zugleich stimmt dieses Urteil mit der allgemeinen Wertschätzung dieser beiden Lieder vollkommen überein.

Fassen wir die Resultate noch einmal schematisch zusammen, so ergibt sich für die Kongruenz von Form und Inhalt auf psychologischer Basis folgendes Bild:

<i>Rhythmische Motive</i>	<i>Rhythm.-melod. und -harmon. M.</i>	<i>Melodische M. leitmotiv. Charakters</i>
<i>realistische M.</i> <i>real.-ideelle M.</i> <i>(rein) ideelle M.</i>	<i>real. Klangmotive</i>	<i>formale Motive</i> (Verlegung der Melodie in den Bass, teilweise Ablösung (Kontrapunktierung), selbständig-motiv. Gestaltung, Führung obligater Stimmen)
<i>Direkte Assoziationen</i> durch den <i>Rhythmus</i> (bezw. <i>Klang</i>)		<i>Vermittelte Assoziationen</i> durch die <i>formale Stellung</i> (veränderte textliche Umgebung, „Wortausdruck“ (nach Jenner)?)

op. 46, 4 *D*-dur (orig. *E*)

6 7 8 = 7a 8a = 7b 8b

treu - en Gat - tin Küs - se, ent - fleuch, ent - fleuch

(D) Dp (D7) [S] Tp °S D₄# D⁷ .. D⁷ S °S T

In diesem Falle handelt es sich um eine einfache melodische Enddehnung; Takt 8 muß infolge der ausweichenden Doppeldominantharmonie umgedeutet werden; ebenso Takt 8a infolge der ausweichenden Subdominantharmonie.

op. 84, 2 *E*-moll (orig. *G*)

7 8 7a 8a

mich zu tra - gen bat, mich zu tra - gen bat

(B^b)⁹ D) Tp (B^b)⁷ D⁷) Tp

Die motivische Dehnung (d. h. die Dehnung eines vorausgehenden Taktmotivs auf das Doppelte (zwei Takte)) zeigt dieselbe Formel wie das erste gleiche Motiv; denn der verkürzte (unvollständige) Doppeldominantnonenakkord ist nur eine Variante des entsprechenden Septakkordes, wenn auch von etwas schärferer Wirkung. Das beweist, daß Brahms je nach Erfordernis entweder den Dehnungen diese bequeme Kadenzformel unterlegt oder sie charakteristisch als eine Häufung von Harmonien („rasche Entwicklung“) in einen Takt zusammendrängt.

Die Verwendung des *neapolitanischen Sextakkordes* bildet ebenfalls ein treffendes harmonisches Merkmal. Wie schon der Name besagt, war er ein stehendes Merkmal der neapolitanischen Oper, und Brahms mag er durch die Beschäftigung mit den Opernkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts geblieben sein, besonders wohl durch seine eingehende Beschäftigung mit Gluck. Nach der Riemannschen Funktionsbezeichnung ist er der Leittonwechselklang (von oben nach unten) der Mollsubdominante, also stets ein Durakkord, das Zeichen dafür ist =S , nach der Bezeichnung der alten Harmonielehre wäre er ein Durklang auf der verminderten 2. Stufe, also ein absolut tonalitäts- und leiterfremder Akkord, z. B.

$$\begin{array}{ccccc}
 c^+ & \text{°}c & des^+ & g^{(7)} & c^+ \\
 = & T & \text{°}S & \text{=S} & D^{(7)} & T \\
 C: I & F: I & Des: I & C: V_{(7)} & I \\
 & & \text{oder} & G: I & C: I \\
 \text{d. h. } & \underbrace{C\text{-dur } F\text{-moll } Des\text{-dur } G\text{-dur } C\text{-dur}}_{\text{Akkord}}
 \end{array}$$

Man ersieht leicht, wie äußerlich die alte Bezeichnungsweise ist, daß sie den logischen Zusammenhang der Harmonien vollkommen außer acht läßt; denn tatsächlich ist der *Des-dur-Akkord* in *C-dur* tonal nichts anderes als ein veränderter Mollsubdominantakkord, nur eine Stellvertretung, eine Art Trugkadenz, die durch den „wechselnden Leitton“ erzielt ist, der jederzeit rückbildungsfähig ist, es ist also nur ein „Klangwechsel“. Etwas anderes ist es selbstverständlich, sobald die Tonalität verlassen wird, sobald eine wirkliche Modulation eintritt, d. h. eine Umdeutung der Akkorde eintreten muß.

In der Melodieführung können durch den =S -Akkord, der meistens mit dem folgenden $D_4^{\#}$ - oder D^7 -Akkord erscheinen wird, zur Bezeichnung negativer Affekte charakteristische verminderte Intervalle oder auch, aber seltener,

deren Umkehrungen auftreten, deren Beziehungen sich aber nicht sukzessiv-, sondern simultan-harmonisch bestimmen. Das bestimmende Element bleiben also durchaus immer die Harmoniefolgen, die aber von der Melodieführung mehr oder weniger wirksam unterstützt werden können.

Die Stellung des $\text{\textcircled{S}}$ -Akkordes erfordert im Periodenbau an sich eine schwere Zeit, um zur vollen Wirkung zu kommen, doch findet man ihn ebensogut auf leichten Zeiten. Auch er liegt meistens in der Kadenz, wie die elliptischen D^7 -Akkorde, seine stereotype Formel ist: $\text{\textcircled{S}} \text{D}_4^{\flat} \text{+ T}$ oder $\text{. . D}^7 \text{T}$ und es werden auch hier in ähnlicher Weise allerlei Dehnungen auftreten, die um so nötiger sind, weil der Rückgang zur Tonika möglichst vollwertig abschließend gestaltet werden muß.

Beispiele:

op. 49, 2 *D*-dur (orig. *E*)

Der sein Le-ben ver-wei-net und den
 D^7 T $^{\circ}\text{T}$ D^9 D (D)

Tod, den Tod wünscht.
 $\text{\textcircled{S}}$ D_4^6 T

op. 72, 1 orig. *G*-moll

- und führt mich sei-ne Bahn, ein al-ter Traum er-
 $^{\circ}\text{T}$ $\text{\textcircled{S}}$ D $^{\circ}\text{T}$ D $^{\circ}\text{T}_3$ (D)[$^{\circ}\text{T}$]p]

faßt mich und führt mich sei-ne, sei-ne Bahn.
 (D)[$^{\circ}\text{S}$] $\text{\textcircled{S}}$ D_4^6 T

op. 46, 1 *H*-dur (orig. *Des*) Mittelsatz *H*-moll

die Teu-e-re, die mir so un-ge-lind.
 (D⁷) $\text{\textcircled{S}}$ D^9 $^{\circ}\text{T}$ $\text{\textcircled{S}}$ D^7 $^{\circ}\text{T}$

Der $\text{\textcircled{S}}$ -Akkord kann auch durch andere, verwandte Akkorde ersetzt sein, die eine ganz ähnliche Wirkung aufweisen, so z. B.

op. 85, 6 *G*-dur (orig. *H*.) durch die $^{\circ}\text{Sp}$

fer-ne, fer-ne, fer-ne sang ei-ne Nach-ti-gall
 T Sp T Sp (D⁷) $^{\circ}\text{Sp}$ D^9 T₃
 =T²-

(Über die Ausdeutung der Harmonien vgl. Wechsel von Dur und Moll.)

Eine Vertretung durch die $\circ S$ neben der $\circ S$ zeigt das Beispiel op. 46, 4. In op. 96, 1 ist die $\circ S$ mit dem tonischen Orgelpunkt versehen („sogar im Traum“).

Die Stellung der $\circ S$ innerhalb der Harmoniefolgen kann sehr verschieden sein, sobald sie nicht mit in die Kadenzformel einbezogen ist, sondern durch Vor- (und Nach)bereitung für *direkte und indirekte Modulationen* benutzt wird.

Z. B. op. 19, 5 *Fis-dur* (orig. *As*) = T^+

1
 $\circ T$ | ge - heim - nis - vol - les Sai - ten - spiel.
 T_p (= $\circ S$) $\circ S$ $D^{\flat 9}$ — — — — — Durchgangs-

4 verkürzt 5 6
 fang' an, fan - ge wie - der an
 harmonien — — — — — [D^{\flat}] D^7 Wechselharmonie D^7 — — — — —
 = ($D^{\flat 9}$) [D^{\flat}]

7 8
 dei - ne me - lo di - sche Kla - ge!
 — — — — — T^+ $\circ Sp$ $\circ S$ $D^{\flat 6}$ \circ \circ \circ T^+
 = ($\circ S$) | D | = \circ

3 4
 ü - ber - sät - tigt mit Wohl - ge - rü - chen, wie
 $\circ S$ (D^7) $D^{\flat 9}$ D^7)

5 6 verkürzt 7 8
 süß, wie süß be - drängt ihr dies Herz
 $\circ S$ D^7 $D^{\flat 6}$ $D^{\flat 9}$ D

Die Sequenzbildungen sind bei Brahms, wie nicht anders zu erwarten, durch die melodische Zeichnung bestimmt, durch die bekannte Versetzung von größeren oder kleineren Melodiephrasen bzw. durch motivische Imitation. Selbst eine harmonische oder modulierende Sequenz, die Brahms höchst selten und dann nur zu ganz besonderen Steigerungswirkungen verwendet, folgen diesem Grundsatz. Diese vorbildliche Ökonomie wendet er übrigens auch bei den enharmonisch vieldeutigen verminderten Septakkorden, den verschiedenen übermäßigen Sextakkorden, Quartsextakkorden, Trugkadenzten usw. an, scheut sich nicht, sie hin und wieder mit großer Wirkung anzuwenden, wengleich im übrigen seine Harmonik streng logisch im Gebiet der Tonalität verharrt. Auch die melodischen Sequenzbildungen stehen streng im Rahmen seiner individuellen harmonischen Faktur, bilden selbst einen Teil von ihr. Wir können uns deshalb hier mit Beispielen kurz fassen und verweisen auf das ausführliche Beispiel in den folgenden „harmonischen Analysen“.

op. 71, 3 *Es-dur* (orig. *G*)

von uns - rer Lie - be süß? von uns - rer Lie - be
 (D^7) S D^7 T D (D^7)

süß? von uns - rer Lie - be, uns - rer Lie - be, von uns -
 Sp T (°S D) [Sp] °S D . T
 Orgelpunkt

Vgl. hierzu besonders op. 72, 1 „es klopft an meine Türe, und ist doch niemand draus; ich atme Jasmindüfte und habe keinen Strauß“.

Eine harmonische Sequenz enthält op. 105, 2, sogar mit enharmonischer Umdeutung = Modulation nach dem Durchschluß:

D-moll (orig. *Cis*)

eh die Dros - sel singt im Wald: Willst du mich
 °Tp = T] D⁷ T °Tp = T

noch einmal seh'n komm' o kom - me bald, komm', o kom-me bald
 °Tp = T ~ 1/2 °Tp - D₄⁶ D₄⁶ D₄⁶ D₄⁶ D₄⁶ T⁺

ib. ähnlich auf die Worte:

„ niemand wacht und öffnet dir, ich erwach ..“
 T⁺ °Tp = T (D) = T °Tp = T (D) = ♯ T
 f⁺ as⁺ es⁺ ges⁺ des⁺ °c statt fes⁺

Der Mittelsatz von op. 19, 5 zeigt eine modulierende Sequenz, die harmonisch weitergeführt und schließlich enharmonisch umgedeutet wird, um die Haupttonika wiederzugewinnen. (Vgl. auch op. 94, 2.)

Dissonanzbildungen mit der Melodie durch Zwischenharmonien sind bei Brahms weniger beabsichtigt, als vielmehr die zufälligen Bildungen einer streng musikalischen Logik, als solche aber doch ziemlich charakteristisch.

In op. 19, 5 z. B. geben die Vorhalle in der Melodie (auf die Worte: „Epheuwand“ und „Terrasse“) Anlaß zu solchen Dissonanzbildungen; in op. 71, 2 ist es die Antizipation eines folgenden Grundtones („sag' ihr, die ich trag' im Herzen“); in op. 71, 5 sind die Orgelpunkte, die an sich in der Liedtechnik selten, von Brahms zuweilen gern angewandt werden.

In op. 46, 1 entsteht durch die harmonisch divergierende Führung der Melodie und Begleitung eine Art Querstand (*g-gis*). Die Melodie geht im Sinne von: T D⁷ T D, die Begleitung im Sinne von: T D⁷ . . D.

Der scheinbar unvermittelte Wechsel von *Dur* und *Moll* erfordert innerhalb der *Dur*tonalität, die hier nur in Frage kommt, im Sinne der modernen Harmonielehre eine andere Deutung: die *Moll*tonika ist entweder der Leittonwechselklang der *Moll*subdominantparallele = S[♯] und steht in Vertretung der °Sp (bzw. ♯) oder man faßt die *Moll*tonika, wenn man die Orthographie unberücksichtigt läßt und die Tonika als bleibend hören will, als *Dur*tonika mit erhöhter Sekunde auf = T²⁻; letztere Deutung gilt aber nur mit der Einschränkung, daß die *Dur*tonika unmittelbar wieder folgt und die „*Moll*tonika“ nicht zu Modulationszwecken nach der Seite der Paralleltonarten hin benutzt wird. Zwei gute Beispiele mögen das klarmachen:

op. 86, 3 orig.

T Sp
= T²⁻ T T S⁺
= T²⁻ D⁷ D⁷ T

Das *C-moll* steht in Vertretung von *As-dur*, bei bleibender Tonika wäre es = *dis* = 2-, also nur chromatische Durchgangsnote. Genau so ist es op. 47, 4 auf die Worte „liebliche Wangen“.

In op. 85, 6 ist der Wechsel von Dur und Moll zur Modulation nach der °Sp vorausgeschickt, zeigt also ganz deutlich den °Sp-Charakter der „Molltonika“ an; für den ersten Wechsel, der gleichsam zur Modulation erst ansetzt und noch einmal zur Durtonika zurückkehrt, ist die Deutung T²⁻ durchaus möglich, für den zweiten aber nicht mehr, weil unmittelbar die D⁷ der °Sp folgt (Beispiel s. früher).

In op. 105, 2 betrachtet man die °T am besten als D⁷, da sie nur einmal in der Durkadenz auftritt. (Man vgl. noch op. 7, 2 u. 4 u. 5.)

5. Analysen zum Nachweis der harmonischen Grundlage; scheinbar alte Harmonisationen, Orientierung kirchentonartlicher Elemente nach der individuellen Harmonik, archaistische Wendungen.

Die gesamte Harmoniegebung erscheint bei Brahms zuweilen sehr kompliziert. Dieser Charakter wird teils durch reiche Zwischenharmonien hervorgerufen, die selbst chromatisch wirken können, teils durch die Art der Umdeutung der Akkorde, die niemals willkürlich, sondern streng logisch innerhalb der Grenzen einer außerordentlich erweiterten Tonalität erfolgt. Den harmonischen „Kettengliedern“ mit ihren dazwischenliegenden Zäusen entsprechen kleinere und größere melodische (und zum Teil harmonische) Sequenzbildungen. — In den Begriff der erweiterten Tonalität fallen auch eine Anzahl scheinbar alter Harmonisationen, die es nur zum Teil sind, weil Brahms eventuelle kirchentonartige Elemente, selbst wo er absichtlich antikisiert, mit Ausnahme „archaistischer Wendungen“ stets nach seiner individuellen Harmonik orientiert. — Die einzelnen Perioden sind ihrer (engeren) Tonalität nach streng abgeschlossen und bilden in größeren Liedern mit den in verwandten Tonarten stehenden Mittelsätzen die für die Sonate vorbildliche Form A-B-[]-A (vgl. die schematischen Analysen). — Eine Beeinflussung durch das Studium der älteren Literatur, besonders des XVI. und XVII. Jahrhunderts ist unverkennbar (das alte Volkslied in den ‚deutschen Volksliedern‘ für den Einschlag alter Harmonisation und archaistische Wendungen, Glück für den neapolitanischen Sextakkord u. a.).

Die in diesem Hauptsatze entwickelten Anschauungen bilden die logischen Konsequenzen aller bisher entwickelten Sätze, die durch Beispiele vollkommen erhärtet werden; ihnen zugrunde liegt die moderne Harmonielehre, die wir in der Riemannschen Funktionentheorie und -bezeichnung vorausgesetzt haben. Ausgehend von den grundlegenden 3 Akkorden: Tonika (T), Dominante (D) und Subdominante (S), die in der Formel TSDT die einfachste Harmoniebewegung darstellen, gehören allgemein sämtliche Parallelklänge und deren Leittonwechselklänge, samt ihren zugehörigen Dominanten und

Subdominanten, zum Begriff der Tonalität, wozu im weitesten Sinne auch Umdeutungen zwecks Modulation in verwandte Tonarten zu rechnen sind. Enharmonische Umdeutungen treten nur da auf, wo harmonisch-melodische Sequenzbildungen erfolgen, aber diese sind verhältnismäßig seltener, weil sie Brahms nur zu besonderen Ausdruckszwecken (große Steigerung usw.) verwendet.

Damit fallen ohne weiteres die Urteile *La Maras* und *Kalbecks*, die behaupten, „ehe man sich's versehe, sei Brahms in ganz anderen Tonarten und ebenso schnell sei er wieder zurück“, weil er eben die logisch-tonalen Beziehungen nie außer acht läßt, sondern stets eine harmonisch-organische Entwicklung und Auseinanderwicklung gibt, die der melodischen parallel geht. Zwischenharmonien, die trotz ihres zuweilen chromatischen Aussehens leicht als solche erkenntlich sind, geben dem harmonischen Grundgefüge nur eine reichere Gliederung. Wenn anderseits in der Literatur der Vorwurf oft erhoben worden ist, die Brahms'schen Melodien seien unsäglich, so beruht das lediglich auf der engen Wechselwirkung von Melodik und Harmonik, die beide voneinander in den Kunstliedern untrennbar sind, weil sie als eine Einheit konzipiert sind.

Die weitere Anschauung, Brahms bevorzuge die „dorische Kirchentonart“ — mit der Voraussetzung, daß sich deren Anwendung auf spezielle Fälle beziehen soll — bedarf ebenfalls einer Kritik. Die Kirchentonarten haben bekanntlich eine von unserem heutigen Dur- und Mollsystem abweichende Struktur. Für uns kommen hier nur die authentischen Kirchentöne in Betracht, da sie ja mit den plagalen einerlei harmonischen Sinn haben und sich nur durch die Grenzen unterscheiden; aus demselben Grunde lassen wir die Transpositionsskalen unberücksichtigt.

- | | |
|----------------------------|--------------------------------|
| 1. <i>dorisch:</i> $d - d$ | 2. <i>phrygisch:</i> $e - e$ |
| 3. <i>lydisch:</i> $f - f$ | 4. <i>mixolydisch:</i> $g - g$ |

Charakteristische Intervallunterschiede:	Harmonien:
ad 1. $\bar{d} - \bar{h} =$ dorische Sexte in Moll	$S^{III} \flat =$ Dursubdominante in Moll
ad 2. $\bar{e} - \bar{f} =$ phrygische Sekunde in Moll (und Dur)	$S\sharp =$ Leittonwechselklang der Mollsubdominante
$\bar{e} - (f) - \bar{g} =$ phrygische Terz in Dur (auf die Leittonwechselklänge übertragen) (kleine Septime vor kleiner Sexte)	$D\flat =$ Molldominante in Dur
ad 3. $\bar{f} - \bar{h} =$ lydische Quarte nur in Dur	$S^{III} \flat =$ Subdominantparallele mit erhöhter Terz
ad 4. $\bar{g} - f =$ mixolydische Septime nur in Dur	$S\sharp =$ Leittonwechselklang der Subdominantparallele

Wichtig sind für alle Kirchentonarten, abgesehen von den charakteristischen Intervallen bzw. Harmonien, die von der einfachen Kadenz abweichenden Wendungen, die mit stereotyper Regelmäßigkeit festgehalten werden. Man darf also allgemein nur dann von „Kirchentonarten“ sprechen, wo diese Kadenzierungen auftreten. Das ist bei Brahms aber nur in dem wichtigen Ausnahmefall zutreffend, wo er wirklich einmal absichtlich antikisiert, und selbst da findet sich keine reine Kadenzform (vgl. das folgende op. 43, 3); in allen übrigen Fällen verwendet er neben einfachen Kadenzierungen die aufgewiesenen individuell-typischen Kadenzformeln, d. h. entweder die Formel

Begriff der Tonalität im weitesten Sinne ermöglichen und auch kirchenton-
artige Elemente in ihren Kreis aufzunehmen in stande sind, so daß dieselben
nicht mehr außerhalb des engen Begriffs der Kirchentonarten und ihrer
Tonalität stehen. Das bedeutet aber nichts anderes als einen inneren Zuwachs,
den damit die Tonalität unseres Dur- und Mollsystems erfahren hat. In diesem
Sinne müssen die „alten Harmonisationen“, abgesehen von dem konkreten
Einzelfalle der „Anwendung gewisser archaischer Wendungen“ verstanden
werden, wenn man nicht die Brahms'sche harmonische Eigenart gänzlich miß-
verstehen will!

Alle diese Erörterungen, die auch leicht apriorisch hätten gewonnen werden
können, stützen sich auf ca. 80 harmonische Analysen, von denen wir nur
einige sorgsam ausgewählte als charakteristische Beispiele zum Beweis bringen
können.

Zum Nachweis der einfachen harmonischen Grundlage trotz
reicher Zwischenharmonien wählen wir das bekannte op. 86, 2 „Feld-
einsamkeit“ (Allmers), in dem dieselben durch Führung einer obligaten Mittel-
stimme erzielt sind:

G-dur (orig. F)

2a

ich sen - de lan - ge mei - nen Blick nach o - - - ben, nach

T Tp T⁶ : D =T Tp b⁹

4

Detailed description: This system shows the first two measures of the piece. The vocal line (top) has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex texture with many chords. Harmonic labels T, Tp, T⁶, D, =T, Tp, and b⁹ are placed below the piano part to identify the chords. Measure numbers 2a and 4 are indicated above the vocal staff.

4a

o - - - ben,

4b

von Grillen umschwirrt
rings ohn

D⁷ T =D

Detailed description: This system shows measures 4a and 4b. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues with similar harmonic complexity. Harmonic labels D⁷, T, and =D are placed below the piano part. Measure numbers 4a and 4b are indicated above the vocal staff.

6 8

Un - ter - laß, von Him - mels-bläu - e wundersam von
um - wo - ben

D⁴ D . T (D) [Tp] . S Sp \mathbb{D}^{5-} D⁷

7 (od. 6) 7) 8

Him - mels - bläu - e wun - der - sam um -

T (\mathbb{D}^7 D .) Sp \mathbb{D}^9 D⁴ . T

Die letzte \mathbb{D}^{5-} wäre eigentlich (D^{5-}) [Dp], entsprechend der vorhergehenden (D) [Tp] und der folgenden ($\mathbb{D} . .$) Sp; da aber die Dominante auf die dritte Zeit des Taktes im Baß schon antizipiert wird, schreiben wir besser \mathbb{D}^{5-} .

Für die melodische und zugleich harmonische Sequenzbildung und Umdeutung der Akkorde nach seite der *p*-Tonarten eignet sich op. 106, 1 'Ständchen' (Text von Kugler):

E-dur (orig. *G*)

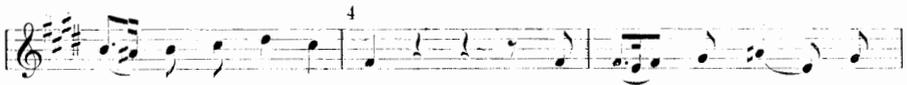
Der Mond steht ü - ber dem Ber - ge, so recht für ver - lieb - te Leut; im
T Tp T (\mathbb{D}^7)
e Orgelpunkt, Durchgangsharmonien

6 7

Gar - ten rie - selt ein Brun - nen, sonst Stil - le weit und
D) Sp D⁷
eis O.-P. D.-H.

8 2

breit Ne - ben der Mau - er im Schatten, da
T \mathbb{D}^7 D¹ T⁶ T Tp
h O.-P.

4

 stehn der Stu-den-ten drei, mit Flöt' und Geig' und
 $\text{vii } \text{D}^7 \text{ D} <$ $\text{= Sp } \text{T}_4^{\circ\text{S}}$ T_1° T
 a O.-P.

6 8

 Zi-ther, und sin-gen und spie-len da-bei, sin-gen und
 $\text{= Sp } \text{T}_4^{\circ\text{S}}$ T_1° T $\infty^{\circ\text{S}}$
 c O.-P. = Tp

Wie Anfang

 spie-len da-bei.
 D^7 T
 $\text{= (D)[Tp] D}^{\flat 9} \text{D}^7 \text{Tp } \text{D}^7 \text{D}^7 - - \text{T}$

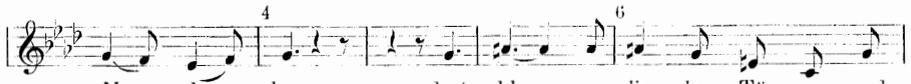
Dieses Stück, welches infolge der unvermittelten Klangassoziationen eine fast unerreichbare Plastik der ästhetischen Zeichnung liefert, ist nebenbei bemerkt eine Perle echt Brahms'schen Humors.

Der Mittelsatz von op. 96. 4 ‚Meerfahrt‘ zeigt die Vorausstellung der Dominanten und Subdominanten, dadurch entstehende harmonische Zäsuren und zugleich eine chromatisch-modulatorische Ellipse in der S -Modulation:

F-moll (orig. *A*)

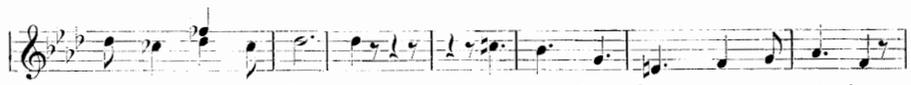
2

 $\text{D} = \text{T}$ Die Gei-ster-in-sel die schö-ne lag dänm-rig im
 T^{vii} $(\text{D } \text{?})$ T_1° D^7

4 6

 Mon-den-glanz, dort klan-gen lie-be Tö-ne und
 $(\text{S } \text{S})$ T_1° $(\text{S } \text{D}^{\flat 9} \text{S})$

S enharm. Verw.

 wog-te der Ne-bel-tanz, dort klang es lieb und lie-ber und
 D (S) D
 $\text{= D} (\text{?}) | \text{D}_1^{\circ} | \sim \text{D}^{\flat 9} (\text{?}) | \text{D}_1^{\circ}$

2

 wogt es hin und her; wir a-ber schwam-men vor-ü-ber.
 $\text{D}^{\flat 9}$ $(\text{D}_1^{\circ}) | \text{S} | \text{D}^{\flat 9}$ T
 statt der T

Auf archaischen Wendungen, die der lydischen oder mixolydischen Kirchentonart, aber ohne deren charakteristische Harmonien, nahekommen, beruht z. B. das absichtlich antikisierende op. 43, 3 ‚Ich schell' mein Horn in's Jammertal' (Altdeutsch):

T D Dp T S T F D S T F

D Dp Tp (D) (°S) S (°S) S (D) S D T

Auf das konkrete Beispiel op. 3, 1 „Liebestreu“, welches nach Spitta die vorübergehende Schärfung der kleinen Terz und Sexte zeigt, also den vorübergehenden Wechsel von Moll und Dur und den Akkord der dori-schen Sexte, haben wir ebenfalls als charakteristisches Beispiel hingewiesen.

Einen scheinbaren Akkord der mixolydischen Septime enthält op. 95, 4, der sich aber durchaus als (S) [Tp] darstellt:

E-dur (orig. *F*)

Tp (S) (S) D⁷ T

Im Liedton der alten Volkslieder ist neben manchem anderen op. 85, 3 „Mädchenlied“ gehalten, ohne damit irgendwelche kirchentonartigen Elemente zu enthalten; man spricht hier wohl am besten von einem Einschlag alter Harmonisation, der durch die Stellung der (D) [°Tp] erzielt ist:

F-moll (orig. *A*)

Ach, und du mein kü-h-les Was-ser! Ach! und du mein ro-tes Rös-lein!
 °T S^{vii} °T S^{vii} D⁹ D S^{vii} °T (D) [b]7 D [°Tp]

Was er-blüht du mir so frü-he? Hab' ja nicht, für wen dich pflük-ken!
 (S^{vii} D) °S (D⁹ D) [°Tp] °T ♯ °S °T D⁷ °T

Interessant für den „Einschlag alter Harmonisationen“ sind auch die einzelnen Nummern von op. 14; sie alle aber lassen eine vollkommen befriedigende Erklärung im Sinne der Brahmsschen Harmoniegebung zu, so z. B. Nr. 1: (Volkslied)

„Soll sich der Mond nicht heller scheinen | soll sich die Sonne nicht
 °T D °T D °T (°S

früh' auf-gehn, so | will ich diese Nacht gehn freien | wie ich zu-vor auch
 D⁷ [b] D⁷ °T (D⁷) °Tp (D) °T D⁷ °T

hab ge-tan.“
 D⁷ (D) °S °Tp D⁷ T+

Abschnitt B.

Stiluntersuchung II.

Spezielle metrische Merkmale: Deklamation und Periodenbau.

Einleitung: Die Prinzipien der Deklamation.

Allgemeine Vergleichspunkte der poetischen und musikalischen Metrik und Rhythmik und ihrer Vortragselemente.

In ihren Elementen, den Versfüßen, machen die Metriker einen prinzipiellen Unterschied zwischen Jambus und Trochäus, Daktylus und Anapäst, der für die musikalische Metrik instrumental nur den Anfang angeht, während vokal diese Unterscheidung höchst wichtig ist, da Worte in der Vokalmusik Motiven vergleichbar sind. Das musikalische Metrum ist der Takt, er gliedert wie das poetische nicht den Inhalt, sondern nur die Form. Beide sind zunächst nur Schemata, die mit entsprechendem Inhalte zu füllen sind und ihre Änderung durch die Begriffe des Tempo und der Agogik erfahren. Durch den Takt aber wird der zeitliche Verlauf direkt meßbar gemacht, während das poetische Metrum trotz Einhaltens bestimmter Zeitabstände, der Haupt- und Nebensakzente, noch ziemlich variabel ist. Ins Große übersetzt hat die achtaktige Periode, d. h. die durch mehrere Stufen durchgeführte strenge Symmetrie auch für die poetische Metrik prinzipielle Bedeutung, und es gibt auch für sie ganz analog Pausen, elliptische Anfänge, klingende Endungen (Anschlußmotive) usf.

z. B. (.) $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$ | —
 o $\frac{3}{4}$ [— —] — Pausen

Der eigentliche Normalvers ist der jambische Vierfüßler, der mit 4 Versen eine regelmäßige Periode füllt. Das poetische Metrum bestimmt dabei die schweren Takte oder sogar die Taktschwerpunkte, denn der Reim ist ebenso Träger der Schlußwirkung und steht direkt in Parallele mit dem schweren Takt. Den Reimkorrespondenzen sollen musikalisch-melodische Korrelationen entsprechen; d. h. die gleiche Endung ist dabei weniger wichtig als die motivisch-melodische Ähnlichkeit gereimter Zeilen. Diese künstlerisch notwendige Korrelation der Formglieder kann bei weit auseinanderstehenden Reimen zu schweren musikalischen Problemen führen, das Illusorische der Reimwirkung kann aber andererseits leitmotivisch mit starker Wirkung aufgehoben werden.

Die prinzipielle Zusammengehörigkeit der Zeiten ist eine andere, als wie sie die übliche Zählweise an die Hand gibt. Daß die Zwischenzeit des Taktes im allgemeinen nicht als der vorausgehenden Hauptzeit folgend, sondern vielmehr als der nachfolgenden Hauptzeit vorausgeschickt zu verstehen ist, diese wichtige von *J. J. de Momigny* zuerst ausgesprochene Erkenntnis gab den Anlaß zu einer vollständigen Revision der Lehre vom musikalischen Rhythmus. Die Motive stehen allgemein *sur la barre*, d. h. auf dem Taktstrich; Ausnahmen sind die Zusammenfassungen zu weiblichen Endungen für bestimmte Wirkungen. Wie Wort und Metrum, so fallen auch Wort und Motivende nur für starke Zäsuren zusammen. In derselben Weise nun, wie man zwei und mehr Motive zu einer größerer Einheit zusammenfaßt bis zur großen

Einheit einer ganzen melodischen Linie, ebenso faßt man die Worte bis zu Satzeinheiten zusammen. Gerade für die größeren Einheiten ist die Ähnlichkeit seit langem durch Anwendung gleicher Terminologie zum Ausdruck gekommen. Man spricht in der Musik von Sätzen, Halbsätzen, Zwischensätzen, von Interpunktion (Diastolik) und würde auch von Worten reden, wenn nicht statt dessen die Ausdrücke Motiv und Phrase seit Rousseau in Umlauf gebracht wären (man vgl. die „Gesten“ des musikalischen Ausdrucks nach Wagner und Nietzsche).

In der poetischen Deklamation ist der Tonfall, d. h. die Sprachkurve, noch eine (relativ) form- und maßlose Bewegung, während die melodische Skala durch ihre bestimmten Stufen eine neue Welt in die Tongebung bringt. Die einstimmige Melodie bringt neben der Eindimensionalität durch ihre harmonischen Relationen auch die zweite Dimension zum Ausdruck, und Simultan- und Sukzessivharmonien sind die eigentlich reich gegliederte Ausdruckswelt der Musik, denen die Poesie an unmittelbarer Verständlichkeit nur die „Geste“ an die Seite zu setzen vermag. Trotzdem haben beide, Musik und Sprache, nicht nur diesen Wechsel der Tonhöhe, also das Element der Melodik in ihrer rudimentären Gestalt gemeinsam, sondern auch den Rhythmus, die Hervorbringung einzelner Tongebungen durch Akzent. Dabei spricht die poetische Metrik ebenso von einer individuellen Gefühlsrhythmik und -melodik wie die Musik von individuellen rhythmischen und melodischen Stileigentümlichkeiten, und die Poesie hat ebenso musikalische Akzente wie die Musik poetische Sinnakzente. Das Tempo ist der poetischen Deklamation durch den Doppel- und Tripelfuß nicht fremder als der Musik mit ihrer Zusammenfassung von zwei bis drei notierten Takten zu einem Periodentakt; *accelerando* und *ritardando* als die hauptsächlichsten agogischen Nuancierungen stehen beiden in gleicher Weise zur Verfügung; auch die Dynamik, als anwachsende Tonstärke unter allen Umständen positiv, abnehmend als negative Willensäußerung, ist dieselbe, und der immanenten Dynamik der Melodie steht die Textdynamik in Parallele.

Musikalische Deklamation und Taktverschiebung.

Nach dem eben Gesagten wird es erklärlich, weshalb man für die verschiedenen Arten der musikalischen Deklamation eine ganze Reihe technischer *termini* aufgestellt hat; man erkennt deutlich das Bestreben, das Verhältnis von poetischer und musikalischer Rhythmik und Metrik, ihre gegenseitige Entwicklung und Übereinstimmung zu präzisieren, hat aber trotzdem bis jetzt keine allgemeingültigen Definitionen über das Wesen der Melodiebildung geben können. Im allgemeinen kann man folgende zwei Komplementärreihen der Melodiebildung unterscheiden:

{	Konkrete Melodie [Brahms'sche Melodie nach Kalbeck]	Abstrakte Melodie
	Relative M.	Absolute M. [Instrumentalmelodie der Klassiker]
{	Melisser Rhythmus (nach A. Saran) <	Sprachgesangliche Melodiebildung >
	Respektiertes Schema: Worte als gebundene Rede (nach H. Riemann) <	Frei behandeltes Schema: Worte als Prosa [Wolf, Strauß usw.] >

Die erste Vertikalreihe soll die mehr rein musikalischen Zwecken dienenden, die zweite die möglichst an die Sprachkurve angenäherten Ausdruckswerte

enthalten. Mit diesen Begriffen allein, die für den in der Praxis geschulten Ästhetiker einen bestimmten, aber undefinierbaren Gefühlsgehalt enthalten mögen, kann der Musiktheoretiker nichts anfangen; für ihn gilt es, den treibenden Kräften bis ins einzelne nachzugehen, um so wenigstens die Prinzipien der Deklamation klarzustellen.

Das äußere Haupterfordernis einer richtigen Deklamation liegt musikalisch in der Sicherstellung der Sinnakzente.

Rein rhythmisch ist dafür das Prinzip der Überdehnung der die Hauptakzente tragenden Silben überaus wichtig, als Korrektur der Akzentuation durch die Lage im Takt. Bei zeilenweise umsetzendem Wechsel zwischen steigender und fallender Ordnung (man vgl. das hesychastische und diastaltische Ethos der Griechen), der im übrigen oft zu schweren musikalischen Problemen führen kann, muß es sogar eintreten, mit anderen Worten eine umgekehrte Akzentuation trotz der Lage im Takt. Nicht zu verwechseln damit sind Dehnungen, besonders am Ende von Liedern, durch die die Achttaktigkeit gestört wird. Eigentlich sind es nur starke *ritardandi*, Verschleppungen, die absichtlich das Gefühl des weiterpulsierenden Rhythmus verwirren und den Abschluß des ganzen als Lösung der dadurch bewirkten Spannung erwünscht machen. Die leichte Silbe des klingenden Reims werfen sie dann auf die schwere, schlußtragende Zeit, die freilich unter diesen Umständen nur durch die Harmonie als solche erweislich ist. Allgemein kann man sagen, daß überhaupt in allen den Fällen, wo Überdehnung (agogischer Akzent) an die Stelle der gewöhnlichen Akzentuation tritt, die leichte Silbe klingender Reime auf die eigentliche Schlußzeit rücken darf. Als künstliche Tonverschiebung dient auch die Antizipation und Überbindung deklamatorischen Interessen; es ist das im Grunde nichts anderes als eine Überdehnung nach vor- oder rückwärts, die synkopisch wirkt. Durch Pausen innerhalb der Melodie (und Harmonie) und rhythmisch größtmögliche Differenzierung ist eine große Reihe weiterer subtiler Betonungsmöglichkeiten innerhalb der Takte geschaffen, wobei die Berücksichtigung oder Weglassung metrischer Pausen eine große Rolle spielt (wichtig auch für den Periodenbau).

Dynamisch zeigt der Takt durch die Zuweisung der von der poetischen Metrik entlehnten Dynamik und durch die Stellung der Melodie und Harmonien verschiedene Betonungsmöglichkeiten. Wenn die Schwerpunkte der Harmonien in die Mitte der Takte verlegt sind, wie das besonders bei der Anwendung fallender statt steigender Akzentordnung geschehen wird, so daß die Möglichkeit zur Zusammenfassung weiblicher harmonischer Schlüsse offen bleibt, dann zeigt der Takt tatsächlich zwei Betonungszentren, die nach Erfordernis umgesetzt werden können. Zu dieser gewöhnlichen Vereinigung der Taktdynamik mit einem bestimmten Teile der harmonischen Dynamik treten vollkommen selbständig die beiden anderen meistens kongruenten Dynamiken: Natürliche melodische und die Textdynamik, da ja Motive und große melodische Linien mit den einzelnen Worten, Satzgliedern und Sätzen in direkter Parallele stehen. Nur zwingende Gründe, wie z. B. die Beibehaltung derselben Melodie bei verschiedenen Strophen, werden ein Auseinanderfallen der beiden Dynamiken motivieren können. Außerdem stehen dem Komponisten noch jederzeit die künstliche melodische und harmonische Dynamik zur Verfügung, durch die er jeden gewünschten Akzent ermöglichen kann; jedenfalls sind aber die ersteren die primären und wichtigeren dynamischen Faktoren.

Das Verhältnis von poetischem Metrum und Takt quantitativer und akzentuierender Art zeigt oft, wenn auch zuweilen in freierer Gestaltung, eine innige Kongruenz. Eine Schattierung der Temponahme ist durch *rit.* und

accel. und sonstige agogische Nuancen bei fortlaufender auch die poetischen Abweichungen berücksichtigender Notierung gewährleistet. Teilweise Betonungsverschiebungen durch Verlagerung der harmonischen Schwerpunkte und textdynamische Verschiebung erzeugen zuweilen eine sog. ideelle Taktverschiebung. Anders gestaltet sich die Sachlage bei teilweiser oder durchgängiger Inkongruenz von poetischem Metrum und Takt, wenn eine Ausschreibung der Vortragsmittel erfolgt. Am klarsten ist das Verhältnis noch, wenn die Periode Dehnungen einzelner Periodentakte auf das Doppelte oder Dreifache aufweist, wodurch das Schema in Wahrheit ja nicht durchbrochen wird; der Takt verliert dann seine Dynamik und läuft nur noch als ein zeitliches Orientierungsmittel weiter, während dafür die natürlich-melodische und die Textdynamik allein in Wirkung treten. In ähnlicher Weise können auch Kürzungen der Deklamation dienen, während die elliptische Ordnung Schwer-Leicht-Schwer durch ihr metrisches Verhältnis in der Hauptsache auch die Dynamik bestimmt. Außerordentliche Komplikationen treten aber bei automatischer Festhaltung eines einmal gewählten Taktmaßes auf, in das die Melodie mit allen ihren Vortragelementen eingezeichnet ist. Hier gilt es, die eigentliche Grundlage der melodischen Konzeption durch die Motivreimkorrelationen, die zumeist über die schweren Takte orientieren, und den übrigen gesamten rhythmisch-harmonischen Sachverhalt aufzudecken. Es muß dann meistens eine

wirkliche Taktverschiebung

eintreten, welche erst die verschiedenen Dynamiken (harmonische und melodische, Takt- und Textdynamik) in möglichsten Einklang bringen und den tatsächlichen Periodenbau klar machen wird. Solche scheinbar widersinnige äußere Notierungen zeigen unverkennbar die Absicht, die Hauptsinnakzente auf die Taktanfänge zu bringen; durch die völlig freie Einzeichnung der Melodie steht sowieso deren Dynamik im Vordergrund, und der Takt wird je nach Erfordernis seine Dynamik bald geltend machen, bald vollkommen verlieren usw. Hierdurch sind außerordentlich freie und mannigfaltige Betonungsmöglichkeiten geschaffen, die der Intuition des Komponisten durch ihre Feinheit und hohe Variabilität im höchsten Maße entgegenkommen und der Anwendung billiger künstlicher dynamischer Effekte bei weitem vorzuziehen sind. Ein Spezialfall der Taktverschiebung, welche also nach Vorliegendem durchaus nur als ein kritisch-orientierendes Mittel angesehen werden darf, ist ihre konsequente gleichmäßige Durchführung dergestalt, daß die Mitte der Takte den harmonischen Schwerpunkt erhält; da aber die Anfänge der geraden Takte auch als weibliche harmonische Verbindungen betrachtet werden können, so kann jederzeit eine Umsetzung der Sinnakzente ohne Schwierigkeit erfolgen.

Für den Kenner alter Musik werden die aufgewiesenen Symptome nichts sonderlich Neues sein. Wichtig ist aber, daß Brahms, den man mit Recht den bedeutendsten Polyhistor der alten Musik genannt hat, deren Verfahren erstmalig wieder bedeutsam in die Liedtechnik aufgenommen und damit neue Typen geprägt hat. Die oft ganz falsche Beurteilung Brahms hinsichtlich seiner Deklamation hat ihren Grund wesentlich darin, daß man derselben bis jetzt einseitig den „dramatischen Sprechgesang“ Richard Wagners als Maßstab angelegt und nach dem Vorgang der neueren Metriker jeden Taktanfang für betont gehalten hat, während in Wahrheit in der Kombinationsfähigkeit der dynamischen Quadrupelreihe das große Deklamationsgeheimnis Brahms' offenbart ist, das die Leute nach seiner Meinung nicht wissen sollten.

1. a) Anteilnahme der Begleitung am Periodenaufbau.

Die Begleitung, welche sich zunächst ohne Gewichts- und rhythmische Verschiebungen in der verschiedenartigsten Weise am Aufbau der Perioden beteiligen kann (motivisch-melodische Wiederholung oder Antizipation ev. in Analogiebildungen usw.) wird zuweilen durch eigene motivische Gestaltung, dynamische und Gewichtsverschiebungen gegenüber der Melodie außerordentlich selbständig und kann sogar zu der Melodie heterogenen Periodenbildungen führen, in anderen Fällen wird sie dadurch der periodischen Ausdeutung der Melodie (Taktverschiebung, Verlegung dynamischer Schwerpunkte usw.) außerordentlich zu Hilfe kommen. Die Begleitung folgt zumeist der harmonischen (künstlichen und immanenten) bzw. Taktodynamik, die Melodie der melodischen (immanenten) bzw. Textdynamik. Das deckt sich auch vollkommen mit Brahms' geringen Vortragszeichen.

Die ganzen folgenden Untersuchungen über die Brahms'sche Deklamation, die bezeichnenderweise die stärkste Kritik herausgefordert hat, stützen sich auf die grundlegende Annahme eines geschlossenen achttaktigen Periodenbaues mit all den Weiterungen und Kürzungen seiner einfachsten Form. Es gibt noch jetzt eine ganze Reihe Theoretiker und Schriftsteller, die die sogenannte quadratische Gliederung ablehnen und dafür den Begriff der „Großrhythmischen Gliederung“ aufnehmen, an ihrer Spitze *Rietsch* in seiner „Deutschen Liedweise“. Es würde nicht in den Rahmen dieser Arbeit passen, uns über solche grundlegende Anschauungen auseinanderzusetzen, weil wir die Riemann'sche Theorie von vornherein zugrunde gelegt haben, die sich selbst damit eingehender auseinandergesetzt und den Wert der achttaktigen Periode dargetan hat. Für uns gilt hier in erster Linie die Frage: Welche Theorie liefert die günstigsten Resultate, die mit der Praxis durchaus in Einklang stehen! Das Urteil ergeben die im Verlauf dieses Abschnittes eingehend untersuchten konkreten Beispiele, die für die Brahms'sche Deklamation Lösungen ergeben, wie sie bis jetzt mit keiner anderen Methode und Theorie möglich waren! Das liegt aber an ihrem inneren Werte, daß sie noch außerordentlich ausbildungsfähig ist, kein abgeschlossenes aus rein theoretischen Erwägungen gebildetes System darstellt, dem sich die praktischen Beispiele unterzuordnen haben, sondern sich umgekehrt aus der lebendigen Praxis und musikalischen Entwicklung fortbildet und daraus neue Bausteine für sich selbst schafft. In der Entwicklungs- und Anpassungsmöglichkeit liegt aber der Wert einer jeden Theorie, denn sonst müßte sie mit Recht als „graue“ Theorie bezeichnet werden, als eine Schablone, die außerhalb des Zusammenhangs mit dem lebendigen Werk des Künstlers steht! Der vorausgestellte Hauptsatz wie der folgende bilden nur die Formulierungen von wichtigen Allgemeinurteilen, die für die speziellen Untersuchungen die Voraussetzungen bilden. Aus diesem Grunde kann hier auf eine systematische Übersicht der einzelnen formbildenden Elemente zugunsten der konkreten Beispiele verzichtet werden.

b) Taktigkeit (Ethos) der Perioden; regulärer Periodenbau.

Die Notation in größeren Werten, die sich bei Brahms wenig nach der Tempstellung regelt, führt zu der Erscheinung zweitaktiger (und gemischter) Perioden. Die Bestimmung des Ethos (der Taktigkeit) richtet sich nach der Stellung der Harmonie im Satzbau und den Motivreimkorrelationen. — Der reguläre Periodenbau ist bei Brahms seltener, weil auch Volkslieder und volkstümliche Lieder die strenge Symmetrie oft durchbrechen und durch Dehnungen [und Kürzungen] freier gestalten.

Unter Taktigkeit einer Periode ist die Teilung, Position oder Zusammenfassung eines halben, ganzen oder zweier Notationstakte zu einem Periodentakte zu verstehen; demnach spricht man von halbtaktigen, ein- oder zweitaktigen Perioden; erstere sind ziemlich selten bei Brahms und finden sich nur bei der elliptischen Ordnung Schwer-Leicht-Schwer und bei regulären Kürzungen (s. dort), letztere sind infolge der beliebten Notation in größeren Werten häufiger anzutreffen. Im allgemeinen wird jedes Lied seine einmal angenommene Taktigkeit auch beibehalten; nur größere Gesänge wie beispielsweise die Romanzen aus Magelone zeigen Perioden verschiedener Taktigkeit und selbst gemischte Perioden. In zweitaktigen Perioden läßt sich zuweilen eine Untergliederung erkennen; es ist aber nicht gleichgültig, ob man eine Haupt- oder Untergliederung annimmt, weil die Grundstellung der Harmonie im Satzbau und die Motivreimkorrelationen entscheidend sind, wodurch andererseits die Zusammenfassung des Liedes bzw. bestimmter Strophen zu einer geschlossenen Einheit verloren gänge.

2. Zwei- und dreitaktige Dehnungen; charakteristische Doppelbetonungen bei Textwiederholungen.

Mit der Negierung einer erweiterten rhythmisch-melodischen Differenzierung stimmen überein typische Dehnungen der Werte eines Periodentaktes auf das Doppelte, seltener auch Dreifache (nur in eintaktigen Perioden), d. h. auf zwei oder drei solcher Takte. Es sind dies nichts anderes als ausgeschriebene ritardandi, also ein Ersatz für agogische Nuancen. Der Schwerpunkt der Deklamation rückt damit de facto von der taktigen Betonung auf die immanente (natürliche) Dynamik, die sich in den meisten Fällen mit der Textdynamik decken wird. — Der deklamatorischen Differenzierung dient bei Textwiederholungen, die vielfach mit Dehnungen verbunden sind, das sogenannte ‚Prinzip der Doppelbetonung‘.

Dehnungen der Periodentakte können aus verschiedenen Gründen erfolgen. Wir unterscheiden drei Arten von Dehnungen:

a) Die *rein melodische Dehnung*: Der Inhalt eines Periodentaktes wird ohne jeden Einfluß der Harmonie aus rein textlich-agogischen Rücksichten gedehnt.

Die *motivische Dehnung* ist nur eine Abart der melodischen, insofern der melodische Gehalt eines vorhergehenden Taktes in getreuer Nachahmung gedehnt wird. Das bezieht sich vielfach auf Textwiederholungen nach der Periode, kann aber auch innerhalb der Periode erfolgen.

b) Die *rein harmonische Dehnung*: Zur vollen Entfaltung der Harmonien wird die Melodie sekundär gedehnt. In den einzelnen Fällen erhalten dann die Harmoniefolgen die eigentlichen Ausdruckswerte für den Text.

c) *Kombinationen der harmonischen und melodischen (bzw. motivischen) Dehnung*, d. h. in der Mehrzahl der Fälle verbinden sich beide zu erhöhten Ausdruckswirkungen.

Diese systematische Unterscheidung ist theoretisch von einigem Interesse, praktisch aber insofern außerordentlich wertvoll, als der Sänger in diesem Sinne teilweise dem Begleitungspart die Rolle der inhaltlichen Deklamation wird überlassen müssen.

Verschieden von den Arten sind die einzelnen **Formen** der Dehnungen. Hier unterscheiden wir:

α) *Überdehnungs-Dehnungen* als Dehnungen, die durch die Überdehnung der die Hauptikten tragenden Silben entstehen:



β) End - Dehnung als die Dehnung eines schweren Taktes, besonders des 8. und 4., bis in den nächsten leichten Takt. Durch diese Überdehnung kann auch eine Umdeutung des Taktes eintreten:



γ) Takttriolenartige Dehnungen als Dehnungen auf 3 Takte in zweitaktigen Perioden:



Dagegen sind die Dehnungen auf 3 Takte in eintaktigen Perioden wirkliche Dehnungen:



Mit all den aufgewiesenen Dehnungen gehen in der Mehrzahl der Fälle charakteristische Textwiederholungen Hand in Hand, die sich meistens am Ende der Perioden finden, aber auch nach dem schweren 4. Takte anzutreffen sind. Sie dienen samt und sonders einer nachdrücklichen Hervorhebung der „Pointe“, inhaltlich wichtiger Schlußwendungen; einfache Textwiederholungen ohne Dehnungen sind naturgemäß ziemlich selten, erhalten aber ihren Ausdruck durch Höhepunkte der melodischen Kurve. Mit den Taktdehnungen bei Textwiederholungen verfolgt Brahms noch einen besonderen Zweck, eine eigentümliche Art der deklamatorischen Differenzierung; d. h. Worte, die in der vorhergehenden Textphrase innerhalb der eigentlichen Periode relativ unbetont geblieben sind, erhalten bei der Wiederholung durch die Dehnungen einen agogischen Akzent, der die Textdynamik wesentlich, wenn auch nachträglich, unterstützt. Man könnte dieses Verfahren kurz „das Prinzip der Doppelbetonung“ nennen. Wir bezeichnen diese Doppelbetonung im Verlauf der Beispiele mit einem D.-B., welches in die textdynamischen *rescendo*- und *diminuendo*-Zeichen gestellt ist. Unterstützt wird die D.-B. oft noch durch melodische Kurvenelemente, die aber nicht immer ausschlaggebend sind, da auch die Schwerpunkte der Harmonien wirksam sein können. Die D.-B. kann sich natürlich, je nachdem, sowohl auf einzelne Worte als auch auf mehrere beziehen, und selbst wenn ganze Textphrasen eine Betonung beanspruchen, geht ihr Charakter durch die Art der agogischen Akzente nie ganz verloren. Im einzelnen müssen wir auf die folgenden Beispiele verweisen. Wichtige Taktdynamiken sind oberhalb des Textes eingezeichnet.

Beispiele zu den einzelnen *Formen und Varianten der Dehnungen*:

α) Überdehnungs - Dehnungen

in eintaktigen Perioden:

op. 72, 1 G-moll

so Ge - nuß? Ha! wie Licht, wie Licht und Glanz vor mei - nen
 Au - gen schwebten, al - le Sin - ne nach den Lip - pen strebten,
 al - le Sin - ne nach den Lip - pen strebten!

D.-B.

Dieses bei Brahms ziemlich einzigartige Beispiel zeigt, wie es möglich ist, ohne Taktverschiebung, durch Dehnung der leichten Takte (bzw. doppelte Aufstellung) und Kürzung der schweren, 5-füßige trochäische Verszeilen unterzubringen; die vierte Zeile ist vermutlich von Brahms der Doppelbetonung und des gleichmäßigen Periodenbaues wegen erweitert worden.

In op. 33, X dagegen sind die Dehnungen der leichten Takte durch wirkliche Überdehnungen hervorgerufen, die Kürzung der schweren Takte beruht auf dem Ausfall der metrisch notwendigen Zäsur:

A-moll (orig. C)

So - tö - net denn schäu - men - de Wel - len und

ebendort: Mittelsatz F-dur (orig. As)

Nicht kläg ich und mag ich nun schei-tern, in wäß - ri-gen
 Tie - fen ver-gehn! Mein Blick wird sich nie mehr er - hei-tern, den

Man vgl. hierzu op. 33, XII (s. später).

Eine besondere Form der Dehnung auf drei Takte, die man nur in gewissem Sinne zu den takttriolenartigen Bildungen rechnen könnte, entsteht in zweitaktigen Perioden (oder auch gemischten) durch die „Einschiebung“ eines überdehnten Taktes, der die Stelle einer kürzeren Fermate oder eines längeren *rit.* vertritt:

op. 59, 2 E_s-dur (orig. E) rein 2-taktig

.. Au - gen, sieh um - her und wer de mild

op. 33, V *D*-dur (orig. *F*) rein 2-taktig

Dehnung in der motivischen Imitation

6 7 8
sie blen - den und ma - len mein schüch - tern Ge - sicht, mein

7a 8a
schüch - - tern Ge - sicht.

D.B.

op. 57, 8 *C*-dur (orig. *E*) gemischte Perioden

1 2 3
Un - be - weg - te lau - e Luft, tie - fe Ru - he

4 3(a) 4a
der Na - tur, tie - fe Ru - he der Na - tur

Begl. 4-5 6 5-8

Die letzte Überdehnung (Fermate, *rit.*) ist ein Zögern des Ausdruckes, welcher das sinnliche Hören auf den Pulsschlag der schweigenden Natur andeutet.

Für nachdrückliche Betonung treten auch Dehnungen mit Verschiebung des harmonischen Schwerpunktes auf. Dafür liefert dasselbe Opus ein gutes Beispiel durch die Vergleichung zweier Parallelstellen: *Vivace*

2 3 3a Kürzung 4
Soll - ten nicht auch dei - ne Brust sehn - li - che - re Wün - sche he - ben?

6 7 8=7 8 Zäsur
Soll - te mei - ner See - le Ruf nicht die dei - ne tief - durch - be - hen?

Ganz ähnlich ist es auch in op. 59, 3 *D*-moll (orig. *F*is)

1 2 3 4
o - der mit den hei - ßen Wan - gen kal - te Trop - fen auf -

Zäsur (4a) 5 6
- zu - fan - gen und den neu er - wach - ten Duf - ten..

Diese und ähnliche Beispiele bilden die Übergangsformen zu größeren Taktverschiebungen.

β) End - Dehnung:

In allen Fällen der Enddehnung handelt es sich um die melodisch-harmonische Dehnung eines schweren Taktes, die gleichsam bis in den nächsten leichten Takt erfolgt; dabei nehmen der 8. (bzw. 4. Takt) einer Periode (bzw. eines Halbsatzes) als Schlußakte naturgemäß eine bevorzugte Stellung ein.

op. 7, 6 *G*-moll (orig. *H*)

bis ich, bis ich mag bei der Lieb - sten sein!—
 D⁶ F B⁹ D⁶ H D⁶ D T⁺

op. 95, 4 *E*-dur (orig. *F*)

Mein Lieb ist ein Jä - ger und grün ist sein Kleid
 = Fermate melod. D.

γ) Takttriolenartige Bildungen:

Die takttriolenartigen Bildungen unterscheiden sich von den besprochenen ähnlichen, durch Überdehnung erzeugten Bildungen eben dadurch, daß sie keine solche Dehnungen aufweisen, die „Takttriole“ vielmehr durch andere Momente: gehäufter Text, Cäsar, Einschlebung eines imitierenden Motives u. a. erzeugt wird. Solche Bildungen sind aber ziemlich selten und für die Deklamation selbst von geringem Wert.

op. 14, 4 *F*-dur (orig. *As*) : Text:

Ach, könnt' ich, könn - te ver - ges - sen sie, ihr schö - nes,
 lie - bes lieb - li - sches We - sen
 D⁷

op. 19, 5 *Fis*-dur (orig. *As*): Zäsur, enharmonische Umdeutung:

wach - send im Zug mei - ner Sehn - sucht und
 hin - ster - bend wie - der

op. 33, IX *Fis*-dur (orig. *As*) Mittelsatz : Einschiebung:

Me - lo - die - en, rau - sche nur, du stil - ler, du stil - ler Bach.

3. Halbtaktige Kürzungen. Elliptische Ordnung Schwer-Leicht-Schwer (bei antiken Metren).

Reguläre konsequentere Kürzungen sind bei Brahms' weitströmender Melodiegebung äußerst selten. Charakteristisch ist für die Vertonung einiger antiker Metren die konsequente Anwendung der elliptischen Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, die an sich eine taktrhythmische Rarität ist.

op. 85, 6 *G*-dur (orig. *H*) Kürzungen :

in dei - nen Schoß, und mei - ne be - ben - den Hän - de um dei - ne Knie ich

schloß, und mei - ne be - ben - den Hän - de um dei - ne Knie ich schloß. Die

D.-B.

D.-B.

op. 107, 3 *Fis*-dur (orig. *A*)

ist's dein al - ter Mann, mit dem du's Nest ge - baut,

mit dem du's Nest ge - baut?

D.-B.

op. 71, 5 orig. *C*-dur : Parallelstellung der Halbsätze:

Oh - ne sie ist al - les tot, welk sind Blüt und Kräu - ter

und kein Früh - lings - a - bend - rot dünkt mir schön und hei - ter.

Elliptische Perioden: Die elliptischen Perioden sind verkürzte Perioden, in denen leichte Takte ausgefallen sind. Fehlt regelmäßig der erste und fünfte leichte Takt, so entsteht eine taktrhythmische Gliederung: Schwer-

Leicht-Schwer, also 2—4 6—8; wohl zu unterscheiden sind davon Bildungen wie 1—2 2a—4 4a—6 6a—8, die sich besonders für Anschlußmotive eignen und erweiterte Perioden darstellen, die durch Neuauflistung der schweren Takte einen gleichen Taktrhythmus erzielen. — Für antike Versmaße sind die elliptischen Ordnungen sehr geeignet, und Brahms wendet sie mit Ausnahme des frühen op. 19,5 auch durchgängig dafür an. Letzteres Opus darf nicht einmal als ein Versuch angesprochen werden, denn das asklepiadeische Versmaß dieser ‚Kußode‘ ist durchaus unberücksichtigt geblieben. Wie uns *Kalbeck* in seiner Brahmsbiographie berichtet, hat Brahms erst „im Jahre 1860 durch einen kurzen Lateinunterricht bei dem *Dr. Hallier* in Hamburg die römischen Dichter in ihrem Verhältnis zur griechischen Metrik würdigen gelernt“. Diese Tatsache stimmt auch mit der Reihenfolge dieser Kompositionen und ihrer Behandlungsweise überein.

Das Versmaß der *Asklepiadeischen Strophe* besteht aus

2 versus *asclep. minores*

$\frac{2}{2}$ \cup — $\cup \cup \cup$ $\frac{4}{4}$ | $\frac{6}{6}$ $\cup \cup \cup$ — | $\frac{8}{8}$ \cup
 $\frac{2}{2}$ \cup — $\cup \cup \cup$ $\frac{4}{4}$ | $\frac{6}{6}$ $\cup \cup \cup$ — | $\frac{8}{8}$ \cup

1 versus *pherecrateus*

$\frac{2}{2}$ — — $\cup \cup \cup$ $\frac{4}{4}$ —

1 versus *glyconeus*

$\frac{6}{6}$ — — $\cup \cup \cup$ $\frac{8}{8}$ $\cup \cup \cup$ —

Die elliptischen Perioden schließen sich dem Versmaß aufs engste an. Wichtig sind für den *v. asclep.* die in der Mitte stehenden Chorjamben — $\cup \cup \cup$ —; der *v. asclep. maior* hat deren drei, der *v. asclep. minor* dementsprechend nur zwei.

Das erwähnte op. 19, 5 macht das Fehlerhafte der Nichtbeachtung der elliptischen Ordnung, wodurch besonders die wichtigen Chorjamben unbeachtet bleiben, sehr deutlich:

orig. *B*-dur

(1) 2 3 4

Un - ter Blü - ten des Mai's spielt ich mit ih - rer Hand,
 statt

Richtig behandelt ist das asklepiadeische Versmaß in der bekannten ‚Mainacht‘ op. 43, 2 (Text von Höltz); die Zusammenfassung der Takte ist $\frac{3}{4}$ -dreitaktig (ist aber durchaus kein „Dreitaktrhythmus“); der *c*-Takt zerfällt also:

C | $\frac{2}{6}$ | $\frac{4}{8}$

orig. *Es*-dur

2 4 6 8

Wann der sil - ber - ne Mond durch die Ge - sträu - che blinkt

Versmaß: — — — — —

und sein schlummern-des Licht ü - ber den Ra - sen streut und die
Nach - ti - gall flö - tet, wandl' ich trau - rig von Busch zu Busch

Das *sapphische Versmaß* enthält der Text von op. 94, 4, „Sapphische Ode“ betitelt. Die Strophe besteht aus:

3 *versus sapph.* $\frac{2}{2}$ - - - - | - - - - $\frac{1}{4}$ -
und 1 *vers. adonius* $\frac{6}{8}$ - - - $\frac{8}{8}$ -

Der *Alla breve*-Takt von op. 94, 4 erfordert für die elliptischen Perioden keine Teilung; dadurch aber, daß Brahms vor der letzten Periode eine halbtaktige Zäsur (Pause) einschiebt und wegen der Ausschreibung der Vortragelemente in die Schreibweise der Werte zwei $\frac{3}{2}$ -Takte einfügt, macht sich eine Taktverschiebung notwendig, die erst die einfache Grundlage erkennen läßt:

E-dur (orig. *D*)

Ro - sen brach ich nachts mir am dunk - len Ha - ge,
sü - ßer hauch - ten Duft sie als je - am Ta - ge doch ver -
streu - ten reich die be - weg - ten Ä - ste Tau, der mich
näß - te.

Sobald man die halbtaktige Zäsur unberücksichtigt läßt, wird die Analogie der diatonisch in gleicher Weise absteigenden Phrasen deutlich sichtbar; der $\frac{3}{2}$ -Takt korrigiert nur die Zäsur und bedeutet durchaus nicht eine wirkliche Taktänderung; der zweite $\frac{3}{2}$ -Takt dagegen folgt der Akzentuierung des *versus adonius* (vgl. *Rietsch* in seiner „Deutschen Liedweise“ S. 76ff., der den Taktwechsel aus sprachtechnischen Gründen erklären will).

4. a) Ideelle Taktverschiebung durch textdynamische und harmonische Verschiebung = Betonungsverschiebung.

Die Textdynamik erzeugt zuweilen bei Reimen in *m* Takt, die bei durchgängig fallender Akzentordnung selbstverständlich sind, infolge scheinbarer Umsetzung eine sogenannte ideelle Taktverschiebung, die im eigentlichen Sinne nur eine Betonungsverschiebung darstellt, aber so, daß auch die Taktdynamik festgehalten wird, also zwei Betonungszentren vorhanden sind, die sich nach Erfordernis umsetzen können. Theoretisch fußt die ideelle Taktverschiebung auf der Zusammenfassung großer melodischer Linien mit ihren immanenten dynamischen Höhepunkten, auf der Möglichkeit der Umsetzung weiblicher harmonischer Schlüsse in männliche und umgekehrt, allgemein auf der Verlagerung schwerer Harmonien in die Takte. Wichtig ist dabei, daß der Periodenbau weder längere Drängungen noch Dehnungen des Schemas aufweist, sondern hauptsächlich Einschreibungen leichter oder schwerer Takte. Dem dienen zuweilen Wiederholungen von einzelnen Textworten, wodurch der Reim wieder auf den Taktanfang gebracht wird.

In op. 33, XIV sind die 1., 3. und 5. Periode mit geringen Abweichungen melodisch durchaus gleich gebaut, zeigen aber starke metrische- und Akzentunterschiede, die nur musikalisch durch die Textdynamik und harmonische Verschiebung befriedigend zu lösen sind:

E-dur (orig. *G*)

Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt, zu - rück bleibt al - les
 doch nie - der ge - zo - gen sind Zwei - fel und
 Eb - ne dich, du treu - e Wel - le. füh - re mich auf fer - nen

Ban - gen, die Brust mit neu - em Mu - te strebt, er -
 wan - ken - der Sinn, o tragt mich, ihr schau - keln - den Wo - gen zur
 We - - gen zu der viel ge - lieb - ten Schwel - le, end - lich,

wacht ein neu, [ein neu] Ver - lan - - gen.
 längst er - sehn - - - ten Hei - - mat hin.
 end - lich mei - nem Glück ent - ge - - gen.

Man vgl. ebenso Strophe 2 wie Strophe 1 und 3 aus op. 63, 9. Desgl. die Strophe 1 von op. 97, 4 und Strophe 2 (strophisches Volkslied).

b) Übergangsformen von der ideellen zur realen Taktverschiebung. Automatische Notierung.

Von der ideellen Taktverschiebung, die viel häufiger ist, als man allgemein annimmt, gibt es mehrere Übergangsformen zur realen d. h. tatsächlichen Takt-

verschiebung, von denen bei annähernd regulärem Periodenbau die konsequente Anwendung fallender statt steigender Akzentordnung, also eine umgekehrte taktige Notierung, am wichtigsten ist. Es entstehen dadurch zwei Betonungszentren, Anfang und Mitte des Taktes (neben der Textdynamik), die sich auch wechselseitig umsetzen können.

Die volle Erkennung des Periodenbaues mit seinen unregelmäßigen Drängungen und Kürzungen und damit seiner eigentlichen regulären Grundlage, die durch die Motivreimkorrelationen, Zusammenfassung großer melodischer Linien (zusammengehöriger Motive), Textdynamik und immanente melodische- und einzelharmonische Dynamik, und die ganze Stellung der Harmonie bedingt ist, erfordert als wichtigstes Hilfsmittel für die gesamte Deklamation die Annahme einer realen Taktverschiebung innerhalb der automatischen Schreib- und Notierungsweise, d. h. sämtliche agogische Nuancen sind ohne Rücksicht auf das einmal gewählte Taktmaß eingezeichnet; der Grund zu dieser Notierungsweise liegt darin, die Hauptsinnakzente nach Möglichkeit auf den Taktanfang zu bringen. Je nach der Individualität der einzelnen Lieder werden sich die einzelnen Faktoren der dynamischen Quadrupelreihe kompensieren, addieren, ergänzen usw.

Für die Übergangsformen bildet das ganze op. 33, IV aus dem Magedlonenzyklus ein klassisches Beispiel; aber auch schon Schubert hat dergleichen mit starkem Erfolg verwendet (man vgl. dessen op. 58, 3 'Des Mädchens Klage' und op. 89, 2 'Wetterfahne' u. a.).

C-dur (orig. Des)

Andante.

2

1. Lie - be kam aus fer - nen Lan - den und kein We - sen
 3. Kei - nen hab' ich weit ge - fun - den, sag - te lieb - lich
 7. O und den - noch laß nicht wan - ken, was dir nur noch

folg - te ihr und die Göt - tin wink - te mir, schlang mich ein mit
 die Ge - stalt, füh - le du nun die Ge - walt, die die Her - zen
 Stär - ke gibt, wenn die Einz - ge dich nicht liebt, bleibt nur bitt - rer

sü - ßen Ban - den, schlang mich ein mit sü - ßen Ban - den, }
 sonst ge - bun - den, die die Her - zen sonst ge - bun - den, } D.B.
 Tod dem Kran - ken, bleibt nur bitt - rer Tod dem Kran - ken. }

Umsetzung

2 Da be - gann ich Schmerz zu füh - len, Trä - nen däm - mer

ten den Blick. Ach! was ist der Lie - be Glück klagt ich, wo - zu

die - ses Spie - len, wo - zu die - ses Spie - len?

D.-B.
auch umgekehrt.

Mittelsatz *E*-moll (orig. *F*)

sempre animato.

5. Ach! wer löst nun mei - ne Ket - ten? Denn ge - fes - selt ist der

Arm, mich umfliegt der Sorgen Schwarm; kei - ner, kei - ner will mich ret - ten?

Scharf zu unterscheiden hiervon ist z. B. der *Andante*-Satz von op. 33, VIII: der *c*-Takt zerfällt in $2 \times \frac{2}{3}$, d. h. die Periode ist $\frac{2}{3}$ -eintaktig, dadurch ergeben sich die zweifachen Betonungen von selbst. Der siebente Takt ist auf das Doppelte gedehnt, um den Reim auf den Taktanfang zu bringen, die gleiche Dehnung von 7a macht aber der offensichtlichen Doppelbetonung wegen die Rektifikation rückgängig.

Des-dur (orig. *Ges*)

Wir müs - sen uns trennen ge - lieb - tes Sai - ten - spiel, Zeit ist es zu

ren - nen nach dem fer - nen, er - wünsch - ten Ziel, dem fer - nen er -

D.-B.

wünsch - ten Ziel. Ich

Die einzelnen Beispiele der „Realen Taktverschiebung“ zeigen die verschiedenartigsten Lösungsprobleme, die sich zuweilen in einem größeren Liede (s. besonders Magelonenzkyklus) vereinigt finden.

Im folgenden ist mehr ein bestimmter genetischer Gang innegehalten worden, den folgende Übersicht der Beispiele angibt:

Die Reale Taktverschiebung ist erzeugt durch:

1. Überdehnung:

op. 33, XII (konsequent);

op. 71, 2 (dagegen scheinbarer Dreitakttrhythmus).

op. 63, 5 (teilweise).

2. Unregelmäßige Dehnungen und Kürzungen:
 - op. 49, 1 (Anfang: ellipt. Ordnung);
 - op. 97, 1.
3. Motivisch - melodische Verschiebung zwischen Melodie und Begleitung:
 - op. 96, 1 u. 2.
 - op. 57, 2 (mit kurzer Drängung des Schemas).
4. Annahme wirklicher Taktänderung:
 - op. 95, 7 (durchgängig elliptische Ordnung - - -);
 - op. 32, 2 (teilweise).
5. Textdynamik (kongruent der melodischen):
 - op. 32, 9.

ad 1. Überdehnung:

op. 33, XII *E*-moll (orig. *G*)

Muß es ei - ne Trennung ge - ben, die das treu - e Herz zer -
Hör' ich ei - nes Schäfers Flö - te, hör - me ich mich in - nig -

bricht? nein, dies nen - ne ich nicht le - ben, ster - ben ist so bit - ter
lich, seh' ich in die A - bend - rö - te, denk' ich brünstig - lich an

nicht. Gibt es denn kein wah - res Lieben? muß denn Schmerz, muß denn
dich.

Schmerz und Tren - nung sein? Wär' ich un - ge - liebt ge - blie - ben, hätt' ich

Brahms

doch noch Hoff - nungsschein.

usw. Schluß:

heim - lich

bricht das Herz mir ab, heim - lich bricht das Herz mir ab.

D.-B.

D.-B.

In diesem Opus stimmt der konsequente $\frac{3}{4}$ -Takt taktig vollkommen mit der Textdynamik überein, er ist hier also nicht nur als Orientierungsmittel, sondern als Grund-Taktmaß zu betrachten.

Anders verhält es sich mit op. 71, 2, in welchem statt der $\frac{3}{4}$ -taktigen Notierung, die einen scheinbaren Dreitaktrhythmus erzeugt, den es in Wahrheit ja nicht gibt, eine dreizeitige Grund-Taktmaß-Notierung für die Periodenausdeutung anzunehmen ist; die Textdynamik bleibt aber dadurch unverändert.

G-moll (orig. H)

Sil - ber - mond mit blei - chen Strah - len pflegst du Wald und Feld zu
malen, gibst den Ber - gen, gibst den Tä - lern der Emp - fin - dung Seuf - zer ein.

Durch die $\frac{3}{4}$ -Taktnotierung wird die Überdehnung zur Antizipation, wie sie schon in der gewöhnlichen Notierung gegen Schluß der Periode steht, die dadurch dort zum Wegfall kommt.

Eine kurze Taktverschiebung infolge Überdehnung zeigt der Anfang von op. 63, 5; der auf das Doppelte gedehnte Auftakt ist um $\frac{1}{4}$ verschoben, die aber durch künstliche Zäsur im 4. Notationstakt ergänzt werden:

D-dur (orig. Fis)

Lebhaft.

Mei - ne Lie - be ist grün wie der Fließ - busch, und mein
Lieb' ist schön wie die Son - ne, mein

ad 2. Unregelmäßige Dehnungen und Kürzungen:

Op. 49, 1 läßt eine doppelte Periodenausdeutung zu: entweder, man nimmt eine durchgängige $\frac{3}{4}$ -Taktnotierung statt der $\frac{3}{4}$ -Notierung an, die in der zweiten Periode zur Annahme von allerlei Dehnungen und Kürzungen zwingt, die aber dann der Textdynamik am besten entsprechen, oder, man nimmt die erste Periode (Strophe) als zwei Perioden der elliptischen Ordnung Schwer-Leicht-Schwer an, die ihrerseits der Textdynamik in Übereinstimmung mit der Brahms'schen $\frac{3}{4}$ -Notierung am besten entsprechen, und die zweite Strophe (Periode) als regulär mit einem Anschlußmotiv auf den vierten Takt. Die beste Lösung ist also eine Kombination der beiden Periodenausdeutungen: erste Strophe zwei Perioden der elliptischen Ordnung, zweite Strophe mit Beibehaltung der ursprünglichen Notation (s. oben), aber Verschiebung um $\frac{1}{4}$ und dafür Dehnungen auf $\frac{3}{4}$ [vgl. am Schluß den eingeschobenen $\frac{3}{4}$ -Takt], was denselben Effekt ergibt wie die Annahme einer $\frac{3}{4}$ -Grundnotierung mit Kürzungen usw. Das Beispiel selbst wird das am deutlichsten machen:

op. 49, 1 *Cis-moll* (orig. *E*)

Am Son - tag Mor - gen, zier - lich an - ge - tan, wohl weiß ich, wo du
da bist hin - ge - gan - gen, und man - che Leu - te wa - ren, die dich sahn und
ka - men dann zu mir, dich zu ver - kla - gen. Als sie mir's sag - ten, hab' ich
laut ge - lacht, und in der Kammer dann ge - weint zur Nacht.
Als sie mir's sag - ten, fing ich an zu sin - gen, um ein - sam dann die
Hän - de wund zu rin - gen.

op. 97, 1 zeigt eine längere Reihe verschieden gedehnter Auftakte, wodurch das Schema sehr verschoben wird. Trotzdem läßt sich folgende Grundlage leicht erkennen:

Nein, trauter Vo - gel, nein! —
was in mir schafft so süße Pein.
das ist nicht dein

usw.		schönen 6
Dehnung,		Tönen 8
Zäsur		Widerhall 8b

D-moll (orig. *F*)

Nein, trau - ter Vo - gel, nein! — was in mir schafft so sü - ße

4 4b A. gedehnt 5 6

Pein, das ist nicht dein, — das ist von an-der-n him-mel-schö-nen,

A. gedehnt 7 8 7

nun längst für mich ver-klun-ge-nen Tö-nen in dei-nem Lied ein

Sb 7 Doppel-Dehnung = starkes rit. Sc

lei-ser Wi-der-hall, ein lei-ser Wi-der-hall!

D.B.

ad 3. *Motivisch-melodische Verschiebung zwischen Melodie und Begleitung.*

Dadurch, daß sich die Begleitung durch Imitation melodischer Motive, die in taktiger Verschiebung auftreten können, direkt am Periodenaufbau beteiligt, können starke Divergenzen zwischen Melodie und Begleitung auftreten, die die Textdynamik teils kompensieren, teils ihr auch entsprechen usw. Hier muß, wie auch sonst, die immanente melodische Dynamik sehr berücksichtigt werden.

In op. 96, 1, dessen Text jambische 4-füßler fallender Ordnung zeigt, mit den Reimen *a b c a*, enthält die erste Periode Dehnungen auf $\frac{3}{4}$ und das Doppelte der $\frac{3}{4}$ -Grundnotierung, nur der sechste Takt läßt die notwendige Zäsur unberücksichtigt; in der zweiten Periode, die im großen ganzen die $\frac{3}{4}$ -Notation innehält, wird die Akzentumsetzung der ersten Zeile durch die melodische Dynamik (= idelle Taktverschiebung) erzielt; die Verschiebung des melodischen Motivs in den Sechsertakten, welches die Begleitung [römische Ziffern] aufnimmt, dient offensichtlich der Doppelbetonung, weshalb von einer Korrektur abgesehen werden muß.

B-dur (orig. C)

6 8

Der Tod, das ist die kü-h-le Nacht, das Le-ben ist der schwü-le

4 5 6 Zäsur verkürzt

Tag. Es dun-kelt schon mich schlä-fert, der

7 8 (→) 2

Tag hat mich müd ge-macht. Ü-ber mein Bett erhebt sich ein

4

Baum, dru-in singt die jun-ge Nach-ti-gall, sie singt von lau-ter

Lie - be, von lau - ter Lie - be, ich hör es, ich
D.B.

hör es so - gar im Traum, so - gar im Traum.
D.B.

In op. 96, 2 wird die Verschiebung durch einen zweistimmigen Kanon erzeugt, der das „Arm in Arm Wandeln“ der „zwei“ Liebenden andeutet. Die gegenseitige Führung des kanonischen Motivs zwischen Melodie und Begleitung muß ganz und gar selbständig erfolgen. Die Verflechtung des Kanons, die man als Engführung bezeichnet, erschwert zwar den Vortrag, d. h. die Deklamation der Singstimme, diese wird aber andererseits dadurch erleichtert, daß, wie so oft bei Brahms, Textdynamik und melodisch (immanente) Dynamik vollkommen parallel gehen. Die zweite Periode enthält zwei Vordeutungen, die dritte gedehnte Auftakte:

B-dur (orig. Des)

Wir wan - del - ten, wir zwei zu - sam - men ich war so still und
I II

du so stil - le, ich gä - be viel, um zu er - fah - ren, was du ge -
III=IV

dacht in je - nem Fall. Was ich ge - dacht, un - aus - ge - sprochen ver - blei - be
8 2=3

das! Nur Ei - nes sag' ich, Ei - nes sag ich: So
4 5-6 8 Auftakt gedehnt D.B.

schön war al - les, was ich dach - te, so himmlisch hei - ter war es
1 2 A. gedehnt

all. In mei - nem Haup - te die Ge - dan - ken, sie läu -
4 A. gedehnt 5 6 gleiche (<)

ten wie gold - ne Glückchen.
7 mel. Phrase 8
mel. Bindung!

Eine ähnliche Verkürzung wie in der obigen zweiten Periode durch direktes Eingreifen der Begleitung, aber mit einem selbständigen kurzen Motiv, zeigt die erste und zweite Periode von op. 57, 2; der sechste und siebente Notationstakt enthalten durch Drängung des Schemas den sechsten bis achten Periodentakt: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, zugleich ergibt sich dadurch eine Doppelbetonung; der vierte Takt der zweiten Periode wird durch das Begleitungs-motiv zum fünften vorgeedeutet.

ad 4. *Annahme wirklicher Taktmaßänderung eingeschobener Takte.*

Bei der rhythmischen Allgemeinuntersuchung der Melodie hatten wir festgestellt, daß Brahms für eine deklamatorische Differenzierung (Doppelbetonung z. B. usw.) zuweilen Takte anderer Taktordnung einschiebt, und zwar teils infolge Ausschreibung der agogischen Nuancen, teils zur Erzielung wichtiger oder für eine sinngemäße Deklamation notwendiger Zäsuren. In anderen Fällen diente die immanente melodische Dynamik im Verein mit der Textdynamik der deklamatorisch-dynamischen Differenzierung.

Das folgende op. 95, 7 zeigt nun in seiner automatischen *c*-Notierung mehrere grobe Verstöße gegen die einfachsten Grundgesetze der musikalischen Deklamation, wie man sie, mit Ausnahme des be-rüchtigten op. 32, 9, „selbst bei einem Brahms“ nicht wieder vorfindet; die Brahms-gegner haben denn auch gerade diese beiden Opera weidlich ausgenutzt, um hieran die Brahmssche „falsche“, wenn nicht „unsinnige Deklamation“ *ad oculos* zu demonstrieren. Soll man sich, nach alledem, was wir bis jetzt von der Brahmsschen Deklamation kennen gelernt haben, mit der Tatsache begnügen, daß „auch einmal einem Brahms“ solche Versehen untergelaufen sind, oder dürfen wir bei Brahms' persönlicher Eigenart annehmen, daß hier ein besonderes „Geheimnis“ waltet, das eben „die Leute nach einer Meinung nicht wissen sollten“? Lassen wir die Beispiele selbst entscheiden!

Der Daumersche Text zu op. 95, 7 bietet, wie fast alle Gedichte Daumers, durch die Anlehnung an antike und orientalische Vorbilder für die Vertonung ein schweres Problem. Das Versmaß ist hier 4-füßig *jambisch-katalektisch*

fallender Ordnung, die Reimstellung $a_1 a_2 b_1 c_1 a_3 c_2 d b_2$. Durch die unregel-

mäßig gestellten Reime und dadurch, daß die fünfte und sechste Verszeile überbinden, wird eine entsprechende Motivreimkorrelation ziemlich illusorisch; außerdem sind die Reime wenig gefällig, hart und sehr gezwungen. Wir betrachten zunächst den Text in der Brahmsschen *c*-Notation: Infolge der unregelmäßigen Reimstellung wählt Brahms andere Motivkorrelationen durch Festhalten einer bestimmten melodischen Phrase; das Gesetz der Motivreimkorrelation darf und muß in solchen Fällen durchbrochen werden, sobald andere inhaltliche Werte zur Geltung kommen müssen, zumal hier die Form nicht aus dem Inhalt entsprungen, sondern nach einem Vorbild gewählt ist. Bei Brahms stehen folgende Reime in motivischem Verhältnis:

$$\begin{array}{l} a_1 = b_1 = a_3 \text{ (Versetzung)} \\ a_2 = c_1 \end{array} \quad \left[\begin{array}{l} \overline{c_2} \\ \overline{d} \\ \overline{b_2} \end{array} \right] = d \\ \text{var.} = a_2$$

Der scheinbare Hauptfehler liegt in der Konstanz der melodischen Phrase, der der Text ohne Rücksicht auf leichte Nebensilben untergelegt ist. Zerlegt man aber diese Phrase, die äußerlich zwei gleichgebaute Motivgruppen auf-

weist (die zweite Gruppe erhält eine Art Anschlußmotiv [Dehnung]), in divergierende Glieder, so daß das Anschlußmotiv ein Korrelat wird, dann fallen sämtliche Betonungsfehler fort und die Textdynamik kommt voll zur Geltung. Dabei kann bemerkenswerterweise die harmonische Dynamik der Begleitung durchaus der taktigen Notierung folgen, das Auseinanderfallen von melodischer und harmonischer Dynamik wird hier zum Kunstprinzip, eine Beobachtung, die für fast sämtliche Lieder mit elliptischer Ordnung Schwer-Leicht-Schwer in der Melodie im allgemeinen giltig ist.

Nach dieser Auffassung der melodischen Phrase ergeben sich zweierlei Periodenausdeutungen, die im wesentlichen miteinander übereinstimmen, von denen die zweite mit der elliptischen Ordnung Schwer-Leicht-Schwer den Vorzug hat, daß sie die Reime durchgehend auf die schweren Takte bringt:

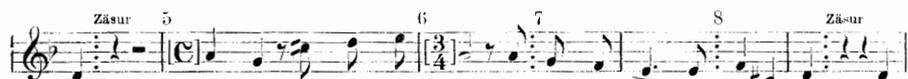
1. Ausdeutung:

D-moll (orig. *F*)

Einfach.



Schön war, das ich dir weih-te, das gol-de-ne Ge-schmei-



de, süß war der Lau-te Ton die ich dir aus-er-le-sen: das



Her-ze, das sie bei-de dar-brach-te, wert ge-we-sen wär's zu em-



pfan-gen ei-nen bes-tern Lohn, wert ge-we-sen,



wert ge-we-sen wär's zu em-pfan-gen ei-nen bes-tern Lohn.

2. Periodenausdeutung:



Schön war, das ich dir weih-te das gol-de-ne Ge-schmei-de,

süß war der Lau-te Ton, die ich dir aus-er-le-sen: das



Her-ze, das sie bei-de dar-brach-te, wert ge-we-sen wär's zu em-

6 8 6
 pfan - gen ei - nen bes - sern Lohn, wert ge - we - sen, wert ge -
 6a 8
 we - sen wär's zu em - pfan - gen ei - nen bes - sern Lohn.
 D.-B. D.-B.

In ähnlicher Weise ergibt sich für den Anfang der ersten und dritten Periode von op. 32, 2 eine mehrtaktige Taktmaßänderung (vorgezeichnet sind $\frac{3}{2}$):

3 2 2 Dehnung, Deklamation.
 Nicht mehr zu dir zu ge - hen he - schloß ich und be -
 4 6 7 7a
 schwor ich, und ge - he je - den A - bend, denn je - de Kraft, denn je - de

ad 5. *Reale T.-V. durch Textdynamik und kongruente melodische Dynamik.*

Die melodische (immanente) Dynamik bildet, wie wir an den einzelnen Beispielen schon verfolgen konnten, in der automatischen Notierungsweise einen starken ausgleichenden Korrektionsfaktor neben der Textdynamik, die beide in vielen Fällen zusammengehen und so den Periodengehalt mit orientieren.

Ein wertvolles Beispiel dafür ist op. 97, 5; die erste, zweite und entsprechende halbe vierte Strophe sind melodisch gleich gebaut; der gesamte Periodenbau erscheint zunächst, abgesehen von den Dehnungen am Schluß der vierten Strophe, regelmäßig eintaktig, die Harmoniegebung ist einfach, die Notation im $\frac{3}{4}$ -Takt, das ganze Lied konstituiert sich somit als volksliedartig. Das Metrum ist jambisch 4füßig steigender Ordnung mit überzähligem zweiten Fuß; Brahms notiert nun mit dem $\frac{3}{4}$ -Takt gleichsam zwei tribrachysche Anapästten, von denen das erste überzählig ist. Dadurch wird aber für die ersten beiden Strophen das Schwergewicht allzusehr auf die Reimwirkung verlegt, die in der vierten Strophe durchaus berechtigt ist. Allerdings wirkt die melodische Kurve mit ihrer immanenten Dynamik ziemlich stark kompensierend. R. Dannenberg hat nun in seinem ‚Katechismus der Gesangskunst‘ den Vorschlag gemacht, die ersten beiden Strophen zweiertaktig aufzufassen mit einem $\frac{3}{4}$ -Auftakt, das entspräche also einer $\frac{3}{2}$ -Notation, die aber nur eine bessere motivische Zusammenfassung darstellt, ohne an dem metrischen Tatbestand etwas zu ändern. Wir gehen noch einen Schritt weiter und verschieben die angenommene $\frac{3}{2}$ -Notation um $\frac{1}{4}$ nach rückwärts: Dadurch wird erstens das Grundmetrum richtiggestellt, und zweitens wird das Gewicht und die Dynamik von den Reimen auf die textdynamischen und melodischen Höhepunkte gebracht, wodurch eine vollkommen sinngemäße Deklamation

für die beiden ersten Strophen erzielt ist. Die Begleitung aber läuft in der regulären Periode vollkommen selbständig.

G-dur (orig. A)

War - um denn war - ten von Tag zu Tag? Es blüht im Gar - ten,
Wer kommt und zählt es, was blüht so schön? An Au - gen fehlt es,
was blü - hen mag.
es an - zu - sehn.

Das vielgesungene, aber nicht weniger umstrittene und bemängelte op. 32, 9 ‚Wie bist du, meine Königin‘ soll den letzten Prüfstein für die gegenwärtigen Deklamations-Untersuchungen, und speziell für die hypothetische Taktverschiebung als Orientierungsmittel, bilden. Vor allem hat man die auffällige Konstanz des Rhythmus gerügt:



dessen motivische Zusammenfassung im $\frac{3}{4}$ -Takt für die Deklamation starke Widersprüche enthält (vgl. die Konstanz der melodischen Phrase in op. 95, 7). Das Daumersche Gedicht, welches den Text bildet, ist nach Art der Ghaselen reimlos mit einem epigrammatischen Schlußwort; es sind jambische 4-Füßler, die erste Strophe ist rein fallend, die übrigen drei zeigen teilweise Umsetzungen in die steigende Ordnung, die durch die sinngemäße Deklamation gefordert werden. Zum Vergleich stellen wir die erste und vierte Strophe in der Brahmschen Notierung nebeneinander:

Des-dur (orig. Es)

1. Strophe:

Wie bist du, mei - ne Kö - ni - gin, durchsanf - te Gü - te won - ne
voll! — Du läch - le nur, — Lenz - düf - te wehn durch mein Ge - mü - te

4. Strophe:

won - ne - voll, won - ne - voll! Laß mich ver - gehn in dei - nem Arm!
Es ist in ihm ja selbst der Tod, ob auch die herb - ste To - des-

qual die Brust durch-wü-te, won-ne-voll, won-ne-won-ne-voll!

D.-B.

Die motivische Zusammenfassung im großen muß hier unbedingt dieselbe bleiben; wie löst sich aber dann der Widerspruch zwischen Anwendung derselben Formen für verschiedene Ordnungen? Die Annahme rein taktiger Auffassung wäre bei Brahms' sonstiger feinsinniger Deklamationsweise geradezu trivial. Bleibt also zunächst für die Periodenausdeutung die Annahme gedehnter Auftakte (= 1. und 4. Notationstakt):

= usw.

Diese gelten aber nur für die vierte Strophe. Die Harmoniegebung und die melodische Dynamik tragen zu einer befriedigenden Lösung ebensowenig bei, erst die Textdynamik allein bringt den Schlüssel zur Lösung. Bei gleichbleibender motivischer Zusammenfassung nimmt für die umsetzenden Zeilen die Konstanz des Rhythmus folgende Form an:

d. h. wir erhalten für die Grundlagen der einzelnen Strophen (Perioden) neben der äußerlichen $\frac{3}{8}$ -Notierung auch eine $\frac{1}{4}$ - ($\frac{2}{4}$ -)Notierung. Die Perioden lauten dann in der eigentlichen (Grund)taktnotierung folgendermaßen:

1. Strophe:

Wie bist du, mei-ne Kö-ni-gin, durch sanft-e Gü-te
won-ne-voll! Du läch-le nur, Lenzdüfte wehn durch mein Ge-mü-te

Die Übereinstimmung mit der Textdynamik ist augenscheinlich. Die Einzeichnung der Melodie in den $\frac{3}{8}$ -Takt führt zu Weiterungen (Achtelpausen), die man berechtigterweise als agogische Nuancierungen (Zäsuren, Dehnungen) ansehen darf.

2. Strophe:

Frisch auf-ge-blüh-ter Ro-sen-glanz, ver-gleich ich ihn dem
dei-nigen? Ach, ü-ber al-les, was da blüht, ist dei-ne Blü-te

3. Strophe:

Auflakt gedehnt. 2

Durch to - te Wü - sten wand - le hin, und grü - ne Schat - ten

4 Zä-sur 6 8

brei - ten sich, ob fñreh - ter - li - che Schwü - le dort ohn En - de brü - te

Die vierte Strophe korrigiert sich dementsprechend (s. vorn), läßt aber neben dem Anfang der dritten Strophe als einzige gedehnte Auftakte zu. Die Begleitung geht selbständig der ursprünglichen $\frac{3}{8}$ -Notation parallel, legt sich aber, trotzdem die Melodie infolge der Textdynamik ihre eigenen Wege geht, ihr aufs engste an, ein Zeichen der großen Anpassungsfähigkeit der Brahmschen Harmoniegebung, die in ihrer individuellen Eigenart begründet liegt.

Schluß.

Neben den wissenschaftlichen Resultaten dieser Spezialuntersuchungen, die für Brahms' Stellung als Liedkomponist nur den theoretischen Nachweis erbringen für das, was man schon längst intuitiv erkannt hat, nämlich daß Brahms eine durchaus eigene, individuelle Stilnote an sich trägt, ergeben sich auch hochwichtige praktische Ergebnisse und Forderungen. So manches, für das man bisher keine oder eine nur ungenügende Erklärung gefunden, hat eine neue „Beleuchtung und Deutung“ erhalten, weil die „Methode“ nicht als fertiger Maßstab angelegt wurde, sondern nur als ein Kriterium, das selbst erst aus der lebendigen Kunst heraus gewonnen und erweitert worden ist. Damit ist zugleich zugegeben, daß nicht jede Erklärung den Stempel untrüglicher Wahrheit an sich tragen muß, daß es nur so und nicht anders sein könnte, das zeigen die mehrfachen Deutungen einzelner Lieder und die dementsprechenden Versuche, die man hie und da in der Gesangsliteratur gemacht hat. Diese Methode hat aber den Vorzug, daß sie zu dem „Wie“, das zunächst ja nur den Praktiker interessiert, auch stets das „Warum“ gibt. Das Einschneidende der Spezialuntersuchungen liegt durchaus in der Taktverschiebung und dem Nachweis der automatischen Notierungsweise, alles andere kann man gleichsam als Bausteine zu diesem wichtigen Kapitel betrachten. — Erst wenn der Sänger — und Verfasser denkt hierbei zunächst nur an den Berufssänger — auch das „Warum“ intellektuell voll und ganz erfaßt hat, wird er der Brahmschen Deklamationsweise voll und ganz gerecht werden können.

Nicht die Wagnersche „Sprachmelodie“ ist der einzige adäquate Ausdruck für eine sinngemäße Deklamation, sondern die „Gesangsmelodie“ hat für das lyrische Lied die Unterlage zu bilden, während sie für das dramatische Lied, das in einer kurzen Zeitspanne starke psychologische Momente sich entwickeln und abspielen läßt, durchaus berechtigt ist. Die Brahmsche Melodie vereinigt zuweilen beides in sich. Innerhalb des eigentlichen Liedrahmens, wie ihn der erweiterte irreguläre Periodenbau zuläßt, durchlaufen die Brahmschen Melodien alle Stadien von der einfachen Volksmelodie und metrischen Deklamation bis zur Kunstmelodie (mit ihren reichen harmonischen Inter-

vallen) und der feinsinnigsten Hauptsinnakzentdeklamation innerhalb der automatischen Notierungsweise, nur gestützt durch die immanente melodische Dynamik und die Textdynamik. Die Brahms'sche Melodie trägt in erster Linie ihre Ausdruckswerte in sich selbst, dazu gehört aber die Zusammenfassung großer melodischer Linien, die selbst durch Pausen nicht zerrissen werden können, weil diese selbst dazu gehören. Die Lieder — und hierunter sind besonders die Kunstlieder zu verstehen — sind als Einheiten konzipiert, darum sind sie als solche aufzufassen, jede „falsche“ Zerstückelung schädigt ihre Schönheit und ihr Verständnis. Nur die Einheit des Periodenbaues und seiner großen Glieder kann uns davor bewahren; denn er lehrt das Kleine stets im Verhältnis zum Größeren und zum Ganzen betrachten, und hierin liegt der Grundirrtum der bisherigen Auffassung und der Wert der Resultate.

Lebenslauf.

Ich, *Walter Hammermann*, ev.-luth. Konfession, wurde am 5. Dez. 1884 in Dresden geboren. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule trat ich Ostern 1895 in das Gymnasium zum heiligen Kreuz (Kreuzschule) daselbst ein und gehörte dem Kreuzchor unter dem verstorbenen Kantor Hofrat Prof. Oskar Wermann als Kurrendaner an. Infolge eines schweren Sturzes im Jahre 1902, der mich $\frac{3}{4}$ Jahr ans Krankenbett fesselte und auch später wiederholt vom Schulbesuch fernhielt, konnte ich erst Ostern 1906 meine Reifeprüfung ablegen. Als Studium hatte ich Musik angegeben, mußte aber Verhältnisse halber den Gedanken, mich praktisch als Pianist oder Sänger weiter ausbilden zu lassen, aufgeben. Ich wählte deshalb als Fachstudium die Naturwissenschaften (Zoologie, Botanik, Chemie einschl. Pädagogik und Philosophie) und erledigte in 9 Semestern die erforderlichen Praktika und Vorlesungen. Vom 5. Semester an widmete ich mich nach allgemeinen Privatstudien auch offiziell den Musikwissenschaften an der Universität und hörte bei den Professoren *Dr. Hugo Riemann*, *Dr. Prüfer* und dem Privatdozenten *Dr. Schering* und nahm an allen Seminaren und dem *Collegium musicum* als ordentliches Mitglied teil. Meine musikalischen Studien beschloß ich im 9. Semester mit der vorliegenden Dissertation.