

Ulrich Kaiser

Johannes Brahms

Fünf Gesänge für Chor a capella Op. 104

In: Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke,
hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, 2 Bde., Laaber 2013.

- 22 Lucien Stark spricht von »quality of impassioned improvisation [which] results from the extraordinary absence of predictability of both phrase structure and harmonic movement« (*Brahms's Vocal Duets and Quartets*, S. 132).
- 23 Stark bezeichnet das Tremolo als Imitation »of the alternating-tone hammering of the cimbalon« (ebenda). Instrumentale Vorstellungen spielen in diesem Gedicht jedoch keine Rolle, im Gegensatz etwa zu Lied Nr. 5.

Michael Raab

FÜNF GESÄNGE FÜR CHOR A CAPPELLA

Op. 104

Nr. 1 »Nachtwache I«, Nr. 2 »Nachtwache II«, Nr. 3 »Letztes Glück«, Nr. 4 »Verlorene Jugend«, Nr. 5 »Im Herbst«

TEXTE: Nr. 1 und 2: Friedrich Rückert, aus *Italienische Gedichte*, in *Gesammelte Poetische Werke*, Bd. 5, 1868; 3: Max Kalbeck, unveröffentlicht; Nr. 4: Joseph Wenzig (Übertragung aus dem Slowakischen), aus *Slawische Volkslieder*, 1830; Nr. 5: Klaus Groth, aus *Hundert Blätter. Paralipomena zum Quickborn*, 1854.

ENTSTEHUNG: Nr. 1–2: wahrscheinlich Sommer 1888, Thun; Nr. 3: vielleicht schon 1877; Nr. 5: Sommer 1886, Thun, Umarbeitung wohl 1888.

ERSTAUFFÜHRUNGEN: Nr. 1 und 3–4: 3.4.1889 in Wien unter Eusebius Mandyczewski; Nr. 2 und 5: 29.3.1889 in Hamburg unter Julius Spengel; Erstfassung von Nr. 5: 25.3.1887 in Hamburg unter Julius Spengel.

SKIZZEN: –

AUTOGRAPHE: Nr. 1: A-Wgm; Nr. 3: Privatsammlung.

STICHVORLAGE: –

ERSTDRUCK: Berlin (Simrock), Oktober 1888.

HANDEXEMPLAR: A-Wgm.

WIDMUNG: –

GESAMTAUSGABE: XXI/9 – JBG V/6.

Die Chorlieder des op. 104 dürften mit Ausnahme des letzten Stücks der Sammlung (»Im Herbst«) 1888 im dritten und letzten Thuner Sommer in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur Vollendung der *dritten Violinsonate* d-Moll op. 108 und der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 komponiert worden sein. Stand die Qualität von Chorliedern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch im Schatten ihrer gesellschaftlichen Bedeutung, veranschaulicht insbesondere ein Vergleich entsprechender Chorkompositionen von Mendelssohn und Schumann mit den *Fünf Gesängen* des op. 104 deren gattungsgeschicht-

lichen Stellenwert. Wie diese beiden Komponisten begann auch Brahms noch mit dem Schreiben von Männerchören¹ und einem Zugeständnis an den Zeitgeist der Liedertafel und Gesangsvereine. Doch schon bald führten ihn der Hamburger Frauenchor und seine Kanonstudien auf neue Bahnen, auf denen sich das ›Chorlied‹ vom Gegenstand gesellschaftlicher Repräsentation zum autonomen Kunstwerk verwandeln konnte. Die seinerzeit positive Aufnahme Brahms'scher Chorwerke beim Publikum und in der Musikkritik sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Verstöße des Komponisten gegen die »Natürlichkeit der Empfindung« sowie die »Einfachheit des Tonsatzes« von Zeitgenossen kritisch wahrgenommen worden sind.² In den *Hamburger Nachrichten* konnte man am 26.3.1887 z.B. lesen, dass Brahms »in freier harmonischer Ausgestaltung und eindringlichster musikalischer Ausdeutung der Textworte fast weiter geht, als dies die kleinen Liedformen zugestehen wollen«.³

Die Schwierigkeit der Stücke war zudem nicht ohne Auswirkungen auf die Aufführungen, was sich einer Besprechung im *Hamburger Fremdenblatt* vom 27.3.1887 entnehmen lässt, da bei der Uraufführung die Intonation »nicht überall glücken« wollte.⁴ Angesichts der Massenchöre im 19. Jahrhundert – bei der rezensierten Uraufführung standen wahrscheinlich 145 Sängerinnen und Sänger auf der Bühne – verwundern die Defizite in der Intonation ernstlich niemanden, der diese Stücke einmal zur Aufführung gebracht hat. Doch die Komplexität der *Fünf Gesänge* stellte nicht nur aufführungspraktisch hohe Anforderungen, sondern erzwang auch im Hinblick auf die Rezeption einen neuen Umgang mit »Chorsachen«: Der mit Brahms befreundete Dichter der Textvorlage für das Lied »Im Herbst«, Klaus Groth, merkte hierzu an, er hätte das Stück »gerne mehrmals gehört, um es recht genießen zu können«.⁵ Heute sind die *Fünf Gesänge* op. 104 durch zahlreiche Konzertaufführungen und Tonträger gut erhaltene Denkmäler der Gattung ›Chorlied‹. Dennoch dürfte sich ein geistiges Restaurieren der Werke immer wieder lohnen, um den Genuss an diesen einzigartigen Kompositionen zu steigern und zu erhalten.

»Nachtwache I«, die sechsstimmige Eröffnung der Sammlung, ist eine Vertonung der ersten Strophe des Gedichts »Nachtwache« von Friedrich Rückert. Brahms hatte diesen Text bereits als Kanon vertont; er findet sich in den Stimmheften des Hamburger Frauenchors – was auf eine sehr frühe Entstehung hinweist – und wurde als Nr. 10 des op. 130 im Jahr 1891 bei C.F. Peters in Leipzig gedruckt.⁶

Beim Versuch einer Gliederung von op. 104,1 fällt die ungewöhnliche Länge der Taktgruppen auf, mit denen Brahms die Distichen Rückerts in Musik gesetzt hat.

<i>Leise tönende Brust,</i>	5 Takte Vordersatz → Hs (I)
<i>geweckt vom Odem der Liebe,</i>	
<i>Hauchet zitternd hinaus,</i>	5 Takte Nachsatz → Gs (V)
<i>ob sich Euch öffnen' ein Ohr.</i>	
<i>Öffn' ein liebendes Herz,</i>	5 Takte Vordersatz (variiert) → Hs (I)
<i>und wenn sich keines euch öffnet,</i>	

Gesänge für Chor op. 104

*Trag' ein Nachtwind euch
seufzend in meines zurück.*

} 5 Takte Nachsatz (variiert) → Gs (V)
} 9 Takte Nachsatz (modifiziert) → Gs (I)

Die erste Taktgruppe beginnt volltaktig und endet mit einem Halbschluss in der Grundtonart h-Moll (I), wobei die Frauen- und Männerstimmen taktweise alternieren. Zwischen den melodieführenden Stimmen der Chöre ergibt sich eine Tonleiterstruktur aufwärts:



Abbildung 1:

op. 104 Nr. 1 – Gerüstsatz und Strukturlinie T. 1–5.

Mit dieser Taktgruppe korrespondiert die sich anschließende gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen in der Länge (5 Takte), zum anderen wird die strukturelle Aufwärts- zu einer Abwärts-Bewegung (e''-fis') umgekehrt, und nicht zuletzt »antwortet« der Öffnung des Halbschlusses eine (trugschlüssig vermiedene) Ganzschlusskadenz in der Oberquint-Tonart (V).



Abbildung 2:

op. 104 Nr. 1 – (Sopran I) T. 6–10, mit Strukturlinie.

Brahms hat beide Taktgruppen durch Spiegelung der Terzstruktur des Gerüstsatzes motivisch aufeinander bezogen bzw. im Sinn »entwickelnder Variation« gestaltet:

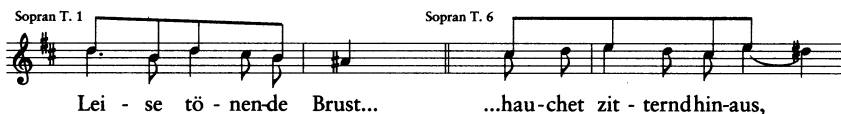


Abbildung 3:

op. 104 Nr. 1 – (Sopran) T. 1 / T. 6, mit Strukturlinien.

Für die Vertonung des zweiten Distichons ist dieses Verfahren ebenfalls von Bedeutung, denn die Tonleiter des zum Hauptgedanken eingeführten Kontrapunkts, der durch Spiegelung kunstvoll verarbeitet wird, lässt sich auch über eine Terzstruktur verstehen. Darüber hinaus wechseln die Stimmgruppen (Beginn mit den Männerstimmen):

T. 11-12

Sopran

Spiegelung Alt II

Tenor

Kontrapunkt mit Terzstruktur im Bass II

Abbildung 4:

op. 104 Nr. 1 – Stimmengruppierung T. 11–12.

Nicht zuletzt offenbart sich die Vertonung des zweiten Pentameters als Variation der Takte 6–10, wenn man die Aufmerksamkeit auf den wiederkehrenden Strukturzug (e''–fis') richtet und die lautmalerische Gestaltung des »Seufzens« (chromatische Quintfallsequenz) als Harmonisierungsvariante der Vertonung des ersten Distichons gelten lässt:

T. 6-10

hau-chet zit-ternd hin-aus, hau-chet zit - ternd hin-aus, ob sich euch öf - fen ein Ohr

seuf - zend, seuf - zend, in mei - - nes zu - rück.

T. 16-20

Abbildung 5:

op. 104 Nr. 1 – (Sopran I) T. 6–10, mit Strukturlinie / T. 16–20.

In einer abschließenden modifizierten Wiederholung der letzten Verszeile wird die lautmalerische Vertonung um einen Ganzton aufwärts transponiert, was eine Rückmodulation über die Subdominante in die Haupttonart ermöglicht. Mit Hilfe einer Erweiterung um vier Takte gestaltet Brahms das Ende des Chorsatzes in einer dem schwermütigen Textinhalt vollkommen entsprechenden Weise, indem er die Chorstimmen in einen Schlussakkord in tiefer Lage herabsinken lässt, dessen picardische⁸ Aufhellung jedoch versöhnlich wirkt.

»Nachtwache II«, dem zweiten und mit 21 Takten kürzesten Stück der Chorlieder-Sammlung op. 104 liegt die fünfte und letzte Strophe der »Nachtwache« von Friedrich Rückert zugrunde.

*Ruhn sie? ruft das Horn des Wächters drüben
aus Westen,*

*Und aus Osten das Horn ruft entgegen:
Sie ruhn!*

*Hörst du, zagerndes Herz, die flüsternden Stimmen
der Engel?*

*Lösche die Lampe getrost, hülle in Frieden
dich ein!*

1. Gruppe (1+8 Takte, Es-Dur)

2. Gruppe (6 Takte, mit
harmonischem Kontrast)

3. Gruppe (6 Takte, Es-Dur)

Zur Vertonung des ersten Distichons hat Brahms eine achttaktige Phrase in Es-Dur komponiert, der ein Einleitungstakt vorangestellt ist. Der Hexameter-Text des zweiten Distichons bildet die Grundlage eines sechstaktigen Mittelteils, der durch einen auffälligen harmonischen Kontrast charakterisiert ist (Ges-Dur). Der zweite Halbvers des zweiten Pentameters ist Textvorlage einer sechstaktigen tonartlichen Reprise in der Haupttonart.

Von Autoren wie Heinrich Schenker und Siegfried Kross ist bereits die motivische Ausarbeitung gewürdigt worden, mit deren Hilfe Brahms das Korrespondieren von Frage und Antwort in Rückerts Versen in Musik gesetzt hat.⁹ Der Chorsatz beginnt mit einem fallenden Quartmotiv im Sopran und Tenor zum Text »Ruhn Sie?«, wobei dem ersten Takt aufgrund der Fermaten die Funktion eines Initials oder einer kurzen Einleitung zukommt.

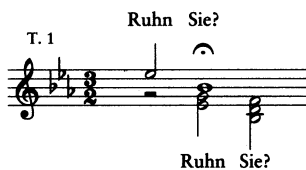


Abbildung 6:

op. 104 Nr. 2 – T. 1.

Nach diesem Einleitungstakt hat Brahms den oberen Stimmen des Chorsatzes zwei Bassstimmen unterlegt, in denen wiederum nur die fallende Quart zur Vertonung der Frage erklingt:



Abbildung 7:

op. 104 Nr. 2 – (Bass I/II) T. 2-3.

Die Imitation in Verbindung mit dem Wechsel von langer tonikaler Harmonie und kurzer Dominante im Auftakt bewirken ein ruhiges Schwingen des »feierlich bewegten« 3/2-Taktes. Die Antwort der zweiten Verszeile und Ausrufung »Sie ruhn!« wird anschließend in den Unterstimmen durch die Umkehrung des Quartmotivs sowie des harmonischen Rhythmus sinnfällig gemacht (kurze dominantische und lange tonikale Harmonie):

Gesänge für Chor op. 104

Besonders reizvoll ist der kontrastierende Mittelteil, für den es bereits Beschreibungen zu seiner textverdeutlichenden Funktion gibt, auf dessen kontrapunktische Kunstfertigkeit und harmonische Stringenz in der Literatur jedoch bisher jeglicher Hinweis fehlt. Er beginnt einstimmig, wobei die sich anschließende Öffnung des Klangraums durch einen ›Krebskanon‹ der Außenstimmen reguliert wird. Selbst das der Grundtonart Es-Dur ferne Ges-Dur, das nach einer den Chorsatz nahezu in zwei gleichlange Hälften teilenden Generalpause erklingt, erscheint nicht unvermittelt: Es ergibt sich aus der konsequenten Weiterführung einer idealtypischen Harmonie-Folge bzw. chromatisierten Quint-Sext-Konsekutive, die mit der ersten Bassnote des Mittelteils beginnt.

T. 10-13

Abbildung 11:

op. 104 Nr. 2 – Gerüst und Strukturlinien T. 10–13.

Die Reprise-Tonart Es-Dur wird von Brahms anschließend auf charakteristische Weise über die Moll-Subdominante herbeigeführt.

»Letztes Glück« ist eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Max Kalbeck, die der Komponist seinem Freund und späteren Biographen im August 1788 schickte. Trotz Komplexität im Detail ist die Form dieses Chorlieds leichter fasslich als die der »Nachtwachen«.

*Leblos gleitet Blatt um Blatt
Still und traurig von den Bäumen;
Seines Hoffens nimmer satt
Lebt das Herz in Frühlingsträumen.*

*Noch verweilt ein Sonnenblick
Bei den späten Hagerosen –
Wie bei einem letzten Glück,
Einem süßen, hoffnungslosen.«*

Vordersatz (4 Takte)	}	A
Nachsatz (5 Takte)		
Vordersatz (4 Takte)	}	A
Nachsatz (5 Takte)		
Kontrast in As Dur (12 Takte)	}	B
varierte Wdh. in F-Dur (10 Takte)		
Vordersatz (4 Takte)	}	A
Vordersatz (8 Takte)		

Brahms hat die gedankliche Trennung in der zweiten Strophe dazu benutzt, der Zweiteiligkeit des Textes eine musikalische Dreiteiligkeit zu überlagern. Auf die »erstarrte« Führung der hohen Stimmen (Sopran und Tenor), die über weite Strecken das leblose Gleiten der Blätter symbolisiert, sowie auf die um ein Viertel verschobenen und einen eigentümlichen Ausdruck bewirkenden Chor-Ein-

sätze ist verschiedentlich hingewiesen worden.¹¹ Betrachtet man Alt II und Bass II, der ein bekanntes – auch als ›aria di Fiorenza‹ oder ›ballo del Gran Duca‹ bezeichnetes – Harmonie-Modell repräsentiert¹², als konstitutive Stimmen, verweisen Vorder- und Nachsatz auf eine idealtypische Periode mit einem Halbchluss im vierten und Ganzschluss im achten Takt:

Alt II Bass II

Leb-los glei-tet Blatt um Blatt still und trau-rig von den Bäu - men;

Abbildung 12:

op. 104 Nr. 3 – Anfang als Vordersatz und Nachsatz (Alt II / Bass II).

Brahms erreicht die innere Erweiterung der Periode auf ungewöhnliche Weise: Ein Vergleich des Idealtyps oben mit dem folgenden Beispiel zeigt, dass der Einsatz des Basses zum Beginn des Nachsatzes durch Voraus-Imitationen um einen Takt verzögert wird:

T. 1-9

Alt II Sopran

Leb-los glei-tet Blatt um Blatt Still und trau-rig Bass II

Tenor

Still und trau-rig von den Bäu - men;

Abbildung 13:

op. 104 Nr. 3 – T. 1-9.

Bei der Wiederholung der Periode zur Vertonung von Verszeile 3 und 4 vertauscht Brahms im Vordersatz Frauen- und Männerstimmen, während er für den Nachsatz die Noten des Harmoniemodells auf Sopran I und Bass II verteilt.

Die melodiose Parallelführung der Außenstimmen, die verstärkenden Stimmkopplungen, die lieblichen Melodie-Floskeln und nicht zuletzt das Tongeschlecht (As-Dur/ F-Dur) bilden gegenüber dem A-Teil und dessen Reprise einen versöhnlich wirkenden Kontrast, der den Textworten »Frühlingsträumen« und »Sonnenblick« musikalisch adäquater Ausdruck ist.

Dem vorletzten Stück des op. 104, »Verlorene Jugend«, liegt ein slowakischer Volksliedtext zugrunde, den Brahms einer 1830 in Halle erschienenen Sammlung Joseph Wenzigs entnehmen konnte.

*Brausten alle Berge, sauste rings der Wald,
Meine jungen Tage, wo sind sie so bald?
Jugend, teure Jugend, flohest mir dahin;
Oh du holde Jugend, achtlos war mein Sinn.*

T. 1-11, Kanon
(Alt mit Sopran in d-Moll)
T. 12-22, homophoner
Abschnitt in D-Dur

A
B

Gesänge für Chor op. 104

Ich verlor dich leider, wie wenn einen Stein
 Jemand von sich schleudert in die Flut hinein.
 Wendet sich der Stein auch um in tiefer Flut,
 Weiß ich, daß die Jugend doch kein gleiches tut.

T. 23–33, Kanon (Bass I mit Sopran in d-Moll)	} A
T. 34–44, homophoner Abschnitt in D-Dur	

Brahms hat Wenzigs Übersetzung so gekürzt, dass sich musikalische Disposition (A–B) und Textstruktur der ersten Strophe (Frage / Antwort) entsprechen, wobei die Vertonung der zweiten Strophe in einer für Brahms typischen Weise (Stimmtausch) variiert.

Der A-Teil ist durch einen Kanon zwischen Alt und Sopran charakterisiert, dessen Terzstruktur bis zum Ende des ersten Formteils von Bedeutung ist. Sie wird allerdings in den letzten Takten melodisch durch einen Vorhalt und rhythmisch durch eine Hemiole¹³ verschleiert. Die folgende Noten-Abbildung veranschaulicht die strukturell wichtigen Töne der solistisch beginnenden Altstimme.



Abbildung 14:

op. 104 Nr. 4 – (Alt) T. 1–8, mit Gerüstlinie.

Es fällt auf, dass diese Töne auf einer Terzachse liegen (d–f–a–c–es bzw. 1–3–5–7–9), die vergleichbar ist mit jener, auf welche Arnold Schönberg bereits im Hinblick auf den Kopfsatz der vierten Symphonie hingewiesen hat.¹⁴ Hier wie dort sind melodische Erfindungen in Terzstrukturen eingelassen, welche – kanonisch geführt – aus einem Terzsprung eine Terz, einer Tonrepetition einen Einklang und einem Quintsprung eine Quint als Zusammenklang generieren.

Tonstufen Alt II	1	3	1	3	3	7	9	5	3	1	
Tonstufen Sopran		1	3	1	3	3	7	9	5	3	1
Zusammenklänge		3	3	3	1	5	3	5	3	3	



Abbildung 15:

op. 104 Nr. 4 – Akkordskizze T. 2 / T. 4.

Die plötzliche Modulation im vierten Takt von der Tonika (d-Moll) zur Tonikaparallele (F-Dur) wird durch die Ton-Identität von ›sixte ajoutée‹ und verkürztem Dominantseptnonakkord vermittelt, wobei plagale Bass-Schritte den entsprechenden Wendungen Gewicht verleihen (Abbildung 15 linke Seite). Die Wucht dieses ersten kanonischen Formteils resultiert nicht nur aus der für gemischten Chor tief liegenden Tonart und dem Gewicht der plagalen Bass-Schritte, sondern auch aus der Führung der tiefen Stimmen (Alt und Bass I) bis zum hohen es'' bzw. es'. Der nachfolgende und in dieser Lage dünner klingende Sopran (›risposta‹) konturiert dabei wie ein Echo die gewichtigen tieferen Stimmen (›proposta‹).

Die Durtonart des B-Teils, die Brahms zur Vertonung des Gedankens an die verlorene Jugend gewählt hat, verdankt sich dem gleichen versöhnlichen Blick, dem musikalisch am Ende der »Nachtwache I« die picardische Aufhellung entspricht und der im letzten Stück des Opus die Apotheose menschlichen Weins in C-Dur entspricht. Kross hat für diese Wahl des Tongeschlechts sein Unverständnis geäußert:

»Auf die ersten drei bedeutenden späten Chorlieder folgt mit diesem slavischen Volksliedtext ein weniger hochstehendes Stück [...] Daß gerade die Beziehung der Bilder aus der Natur aufs Persönliche, der Gedanke an die verlorene und nicht wiederkehrende Jugend, zum Dur aufgehellt wird, ist eine glatte Inkongruenz zum Sinn des Textes.«¹⁵

Die implizite Behauptung jedoch, dass ein wehmütiger Gedanke in Moll vertont werden müsse, ist allerdings trivial. Gerade in der Gegensätzlichkeit wuchtig-polyphoner und lieblich-homophoner Abschnitte dürfte sowohl aufführungspraktisch als auch musikanalytisch der besondere Reiz dieses Chorlieds liegen.

Der melancholische Text »Im Herbst« der letzten Komposition des op. 104 stammt aus der Feder von Klaus Groth, mit dem Brahms zeitlebens eine tiefe Freundschaft verband.

*Ernst ist der Herbst,
Und wenn die Blätter fallen,
Sinkt auch das Herz zu trübem Weh herab.
Still ist die Flur,
Und nach dem Süden wallen
Die Säng' er stumm, wie nach dem Grab.*

*Bleich ist der Tag,
Und blasse Nebel schleiern
Die Sonne wie die Herzen ein.
Früh kommt die Nacht:
Denn alle Kräfte feiern,
Und tief verschlossen ruht das Sein.*

*Sanft wird der Mensch,
Er sieht die Sonne sinken,
Er ahnt des Lebens wie des Jahres Schluss.
Feucht wird das Aug,
Doch in der Träne Blinken
Entströmt des Herzens seligster Erguss.*

Gesänge für Chor op. 104

Die ebenfalls mit Brahms befreundete Elisabeth von Herzogenberg erhielt am 28.10.1888 die Komposition »Im Herbst« nach einer gründlichen Revision und Umarbeitung, worauf sie dem Komponisten schrieb: »Wie reich und schön ist das ›er ahnt‹ behandelt, wie wohltuend schreitet es und wie kühn und harmonisch fort, und wie zusammengehalten, wie einig in der Stimmung ist das Stück!«¹⁶ In der Tat ist diese musikalische Darstellung menschlicher Todesahnung in der Literatur ohne Beispiel.

T. 23-29

er ahnt, er ahnt des Le-bens wie des Jah - - res Schluss.

S ⁹⁻⁸ ₇₋₆ D ⁶⁻⁵ ₄₋₃ in G-Dur: II III IV V I

Abbildung 16:

op. 104 Nr. 5 – T. 23–29, mit Strukturlinie im Bass.

Äußerungen des Komponisten¹⁷ und ein Vergleich mit der Erstfassung des Satzes¹⁸ lassen vermuten, dass dieser einzigartigen Passage ein mühsamer Kompositionsprozess vorausgegangen ist. Ihr liegt ein Tonleitermodell zugrunde, wobei die Akkordgestalten in Verbindung mit der Chromatisierung der IV. Stufe außergewöhnlich sind. Dass diese Vermutung plausibel ist, lässt sich durch eine gewöhnliche Harmonisierung des Modells mit Zwischendominanten veranschaulichen.

er ahnt, er ahnt des Le-bens wie des Jah - - res Schluss.

in G-Dur: (D) II (D) III IV V I

Abbildung 17:

op. 104 Nr. 5 – T. 23–29 abweichend von Brahms in »gewöhnlicher« Harmonisierung, mit Strukturlinie im Bass.

Im Vergleich mit dem Original klingt diese Manipulation banal – eben wie eine einfache Sequenz – und vermag nicht jene unglaubliche Steigerungswirkung zu entfalten, die der Todesahnung in Analogie zum Jahreschluss adäquaten musikalischen Ausdruck verleiht. Die Sequenzierung des übermäßigen Quintsextak-

Dadurch, dass Brahms diesen Klang (as-c-es-fis) erst beim Durchbruch zum Dur in seiner historisch obligaten Lage verwendet und zuvor bewusst verschiedene Akkordgestalten sowie Auflösungsmöglichkeiten einsetzt, liest sich »Im Herbst« wie eine künstlerische Studie über die Geschichte des übermäßigen Quintsextakkords. Für ihn wäre der Begriff ›Leitmotiv‹ daher auch passender als für die engräumige Melodie-Gestaltung bzw. Halbtonschritte, für die Kross den Fachbegriff bemüht hat.

Nach den vorangegangenen Strophen tieftraurigen Inhalts handelt die dritte Strophe vom Menschen, und das C-Dur, das sich nach der beklemmenden c-Moll-Musik an dieser Stelle Bahn bricht, ist so pathetisch wie das Licht nach der »Vorstellung des Chaos« in Haydns *Schöpfung*. Brahms' idealisiertes Menschenbild ist würdevoll, und die Behauptung, dass hier der Mensch Brahms spreche – und noch dazu der verbitterte –, lässt sich musikanalytisch nicht stützen.²² Brahms inszeniert in op. 104 Nr. 5 auch keine »Apotheose des Todes«, sondern er verherrlicht die nach innen gerichtete Empfindsamkeit des (künstlerischen) Menschen, die – zumindest aus romantischer Sicht – nicht ohne Memento mori und ergiebiges Weinen zu haben ist.

-
- 1 Vgl. dazu in diesem Band unten S. 1036ff. den Beitrag von Helmut Lauterwasser.
 - 2 Vgl. die Kritik an den Chorliedern des op. 93a von Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904–1914, Reprint Tutzing 1976, Bd. 3, S. 518ff.
 - 3 Zit. nach K. Hofmann, Nachwort zu: *Johannes Brahms. »Der Herbst« – Erste Fassung von 1886. »Im Herbst« – Zweite Fassung von 1888*, Leipzig 1983.
 - 4 Zit. nach: ebenda.
 - 5 Zit. nach: ebenda.
 - 6 Ein Vergleich der Kompositionen kann an dieser Stelle aus formalen Gründen nicht erfolgen.
 - 7 »Hs« = Halbschluss / »Gs« = Ganzschluss.
 - 8 Jean-Jacques Rousseau führte diesen Begriff in Anspielung auf die kirchenmusikalische Praxis in Kathedralen und Kirchen der Picardie ein. Heute wird ›picardische Terz‹ als Fachbegriff für große Terzen in Schlußklängen moll-tonaler Werke verwendet.
 - 9 H. Schenker, *Kritik. Johannes Brahms. Fünf Gesänge für gemischten Chor a capella, Op. 104*. Berlin, N. Simrock, in: *Musikalisches Wochenblatt, Organ für Musiker und Musikfreunde* 23,33–34 (1892), S. 409–412: 411; S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin und Wunsiedel 1958, S. 425f.
 - 10 In Anbetracht der periodischen Gestaltung der ersten Taktgruppe ist der Ansicht von Siegfried Kross, *Die Chorwerke*, S. 584 zu widersprechen, das Chorlied op. 104 Nr. 2 zeige formal einen »Reprisesbar«.
 - 11 So ebenda, S. 426ff., und in der (etwas komplizierten und erschöpfenden) Darstellung von H.M. Beuerle, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik*, Hamburg 1987, S. 331ff.
 - 12 Vgl. W. Kirkendale, *L'Aria di Fiorenza: id est Il ballo del Gran Duca*, Florenz 1972, sowie U. Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage von Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel u.a. 2007, S. 159ff.

- 13 Eine Hemiole entsteht durch Zusammenfassung je zweier Schlagzeiten von zwei aufeinanderfolgenden Dreiertakten zu einem (empfundenen) Dreiertakt doppelter Länge, also Umgestaltung von zwei $3/8$ -Takten zu einem $3/4$ -Takt oder von zwei $3/4$ -Takten zu einem $3/2$ -Takt usw.
- 14 A. Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche* (1950), in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtěch (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a.M. 1976, S. 35–71: 42f.
- 15 S. Kross, *Die Chorwerke*, S. 428f.
- 16 Zit. nach K. Hofmann, Nachwort zu: »*Der Herbst*«.
- 17 Brief an Elisabeth von Herzogenberg im September 1888, zit. nach: ebenda; vgl. außerdem *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von M. Kalbeck, Bd. 3 (Briefwechsel 11), Berlin 1919, Reprint Tutzing 1974, S. 193.
- 18 Die Überlieferung der 1886 entstandenen a-Moll-Fassung in Form einer handschriftlichen Kopie Juilius Spengels ist für die Forschung ein Glücksfall, ermöglicht sie doch einen tiefen Einblick in die Schaffensweise von Brahms, der zeitlebens darum bemüht war, seine Arbeit vor öffentlichen Blicken zu verbergen. Eine vergleichende Analyse insbesondere der Takte 43–48 sowie 54–58 der beiden Fassungen ist an dieser Stelle aus formalen Gründen jedoch nicht möglich und muss zukünftiger Forschung vorbehalten bleiben.
- 19 Die ungewöhnliche Stimmführung lässt die unter der Noten-Abbildung gezeigte funktionale Deutung des Klangs kaum angebracht erscheinen, denn nur die Chromatik des Soprans weist auf eine doppeldominantische Funktion, die Führung des Basses hingegen auf eine plagale Wendung.
- 20 Die Chromatik im Rahmen des charakteristischen Tetrachords findet sich taktgruppenübergreifend im Sopran T. 4–6.
- 21 Vgl. hierzu S. Kross, *Die Chorwerke*, S. 431.
- 22 Vgl. S. Kross: »So steht am Ende seines weltlichen Chorschaffens wieder der Norddeutsche Brahms mit seinen Todesgedanken auf, der einsame Mensch, dem ›gar zu wenig auf dieser Erde lebt‹, der verbitterte Mensch, dem ›das Leben mehr raubt als der Tod‹ [...]« (ebenda, S. 432).

Ulrich Kaiser