

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 von Johannes Brahms gelten in der wissenschaftlichen Literatur wie bei den Pianisten als Meilenstein in der Geschichte der Variation und im Werk von Johannes Brahms¹. Die Autoren stimmen darin überein, daß Brahms in diesem Zyklus an die Variationstechnik Bachs in den "Goldberg-Variationen" und Beethovens in den Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120 anknüpft. Die Auffassung wird jedoch kaum eingehender begründet oder erläutert, kann sich aber auf Brahms stützen, der sich mehrfach und vergleichsweise konkret und ausführlich über dieses Werk geäußert hat. Über die im September 1861 komponierten Variationen² schreibt er in einem Brief von bester Laune, mit der ihm eigenen Ironie, am 11. Oktober an Clara Schumann: Ich habe "Dir Variationen zu Deinem Geburtstag gemacht, die Du schon längst hättest einüben sollen für Deine Konzerte"³. Bedeutsam ist der Hinweis in einem Brief an Adolf Schubring vom Februar 1869, gut sieben Jahre nach der Komposition geschrieben:

"... bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, es ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue. ... Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein, oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe. ... Sieh doch einmal die Bachschen Variationen G-dur, die Passecaille usw. an. (Die Choral-Variationen sind eine besondere Sache.) Du findest jenes G-Dur-Thema auch bei Händel (auch bei Muffat)"⁴.

Die Emphase, mit der das Prinzip der Baß-Variation in den Vordergrund gestellt wird, entspricht der Literatur-Kennntnis. Neben den Werken von Bach und Händel, die damals durch Neuausgaben wieder erschlossen wurden und an denen Brahms im Falle Händels mitgearbeitet hat⁵, erscheint hier, gleichsam als Beispiel, der Name Muffats. Brahms meint offenbar Gottlieb Muffat, dessen Werke für Tasteninstrumente auch im 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden⁶. So ist diese Briefstelle auch als Zeichen für Brahms' Studium älterer Musik zu werten. Sie beleuchtet darüber hinaus einen Abschnitt aus einem Brief an Joseph Joachim vom Juni 1856, in dem Brahms kompositorische Studien diskutiert, die er gemeinsam mit dem Freunde betreibt:

"Deine beiden Kanons in d-moll (Bach) sind die besten unter allen, die wir darüber gemacht haben. Das Thema paßt aber doch gar nicht dazu, wenn man's nicht freier (breiter) behandelt. Deshalb muß ich manche melodische Stellen bewundern. In den Variationen gefällt mir auch der Kanon sehr. Hauptsächlich aber die 1te Var., die 2te, 4te und die letzte. Die letzte ist prächtig. ...

Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßte strenger, reiner gehalten werden.

Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert.

Ich muß aber manchmal finden, daß Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen."⁷

Die theoretischen Überlegungen zum Prinzip und zur Geschichte der Variation konzentrieren sich auf das strenge Beibehalten der Harmonie (Baß), der eine größere Freiheit in der Ausarbeitung entspricht. Brahms versteht Variation als eine Möglichkeit der Komposition neuer, nicht als Umspielen oder Vertiefen vorgegebener Gedanken. Die Begriffe streng und frei sind daher nicht als Gegensätze aufzufassen, sondern die Strenge ist die Voraussetzung für die Freiheit im Umgang damit. Daß ihm in den Händel-Variationen diese Synthese von Rückgriff auf Älteres als Voraussetzung für die Komposition von Neuem auf der Grundlage des Variierens gelungen ist, geht aus den Verhandlungen um die Veröffentlichung hervor: "Ich möchte nicht so schnell meinen Wunsch aufgeben, dies, mein Lieblingswerk, bei Ihnen erscheinen zu sehen. ... Ich halte das Werk für viel besser als meine früheren ...", schreibt er am 16. April 1862 an Breitkopf & Härtel⁸.

Die Rückgriffe auf ältere Variationsprinzipien lassen sich in den wichtigsten Punkten zusammenfassen:

Das Prinzip der Baß-Variation fand Brahms vorgeprägt in den "Goldberg-Variationen" Bachs sowie bei Beethoven in den "Eroica-Variationen" op. 34 und den 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli op. 120, um nur die wichtigsten zu nennen. Das Thema, bei Händel auch Thema der Aria con Variazioni⁹, ist in der englischen Musik als Voluntary, je nach Rhythmisierung als "Prince of Denmarck March" oder "Galliarde" bekannt und damit eine der vielen Erscheinungsformen dieses Thementyps. Es ist knapper als die Aria der "Goldberg-Variationen", mit deren Anfang es einige Gemeinsamkeiten hat, und entbehrt mit Ausnahme der Abschlüsse der beiden Teile auskomponierter Ornamentik als wichtigem Bestandteil. Der Kanon als Möglichkeit der Variation, schon in dem zitierten Brief von 1856 genannt und dort auf hier nicht berücksichtigte Variationen von Joachim bezogen, begegnet bei Brahms erstmals in den Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1, Variation 5. In den "Goldberg-Variationen", die Brahms sehr schätzte¹⁰, ist es eines der wichtigsten Aspekte des Variierens¹¹. Bei Beethoven begegnet es wieder in den "Eroica-Variationen" (Nr. 7) und in den "Diabelli-Variationen" (Nr. 5, 6, 19 und 20), bei Schumann in den "Sinfonischen Etüden" op. 13 (Etüden 4, 5, 8 = Variationen 3, 4, 7). Bei Brahms konzentriert es sich nicht nur auf den Kanon (Variation 6), sondern findet sich wieder in einer Reihe von Variationen, die kanonisch beginnen oder inspiriert sind, ohne das Prinzip zu Ende zu führen (z.B. Variation 16, 23, 24). Auch die Prinzipien von Grundgestalt und Augmentation, auf kontrapunktische Techniken und auf Kanons in Motu contrario zurückgehend, finden sich (Variation 9, 20). Beethovens Variationen Nr. 11 und 12 der Diabelli-Variationen sind dort analoge Stücke.

Das Gestalten in drei und vier Stimmen, bei Bach nicht nur in den kanonischen Variationen ausgeprägt, findet sich bei Brahms in den Variationen 1, 2, 5, 7, 8, 11, 19, 20. Dabei ist mehrfach das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt besonders deutlich, jedoch auch in Variationen der Relation Melodie-Begleitung oder des Stimmtauschs.

Diesen mehr kompositionstechnisch grundsätzlichen Analogien seien einige Beispiele dafür angeführt, daß die Figurik einiger der Händel-Variationen sich auf Vorbilder zurückführen läßt, zugleich sich aber deutlich von den Vorbildern unterscheidet. Ein wesentliches Merkmal der Variationen von Brahms ist die Entwicklung neuer Rhythmen über der thematischen Gestalt. Brahms' Idee, daß die enge Bindung an das Thema - in diesem Falle den Baß als Grundlage der Harmonik - die Voraussetzung für schöpferische Variation ist, bezeugt sich in den Händel-Variationen und der Entwicklung neuer musikalischer Gestalten. So ist Variation 1 in der ersten Figur der Variation 1 der "Goldberg-Variationen" vorgebildet, erhält aber durch den ostinaten Rhythmus einen eigenen, vom Bach'schen Satz unabhängigen Charakter. Variation in strenger Vierstimmigkeit ist durch Konfliktrhythmen bestimmt. Variation 7 und 8 mit rhythmisiertem Orgelpunkt bzw. Liege-

stimmen finden in Beethovens Variationen zahlreiche Parallelen, doch ist das Insistieren auf den Tönen durch die scharfe Rhythmik (wie in Variation 1) eine von Beethoven sich deutlich unterscheidende Besonderheit. Von weiteren Entsprechungen bzw. Anregung gebenden Variationen sei noch prinzipiell auf die selbständigen Satztypen hingewiesen, z.B. die Musette (mit Parallelen z.B. bei Couperin und Rameau) und das eigentümliche Siciliano (Variationen 22 und 19). Die ouvertürenartige Variation 25 vor der Fuge als Finale findet ihre Entsprechung in der ersten "Diabelli-Variation", die dort den Zyklus eröffnet, und als französische Ouvertüre als Variatio 16 der "Goldberg-Variationen", dort gleichsam am Beginn des zweiten Teils. Eine der eigentümlichsten Variationen ist die zehnte, die in der deutschen Variationsliteratur ohne Vorbild ist (s. zu diesem Abschnitt die Notenbeispiele 1-6). Immerhin sind folgende Möglichkeiten denkbar: "Goldberg-Variationen" Nr. 29; Beethoven, "Eroica-Variationen" Nr. 12, "Diabelli-Variationen" Nr. 9. Auffälliger ist jedoch die Parallele zu Jean-Philippe Rameaus Gavotte mit sechs Doubles¹². Dieses Variationswerk enthält Stücke, die als Anregung für Brahms hätten dienen können, zumal das Thema dem der Händel-Variation in der Struktur sehr ähnlich ist: Double 1, 2 und 3 für die Variationen 5, 11, 18 und 21 (unter Berücksichtigung der Rhythmik von Brahms), das vierte Double für Variation 10. In dieser das Thema rhythmisch und melodisch ungewöhnlich, jedoch nicht unvorbereitet zerlegenden Variation (vgl. Variation 3) findet sich das Vorbild zur Variation 3 der Orchestervariation op. 31 von Arnold Schönberg.

Diese zunächst weitgreifende Beobachtung lenkt den Blick auf die Stellung der Händel-Variationen im Werk von Brahms. Nach den Händel-Variationen hat Brahms nur noch zweimal sich der Variation als in sich selbständigem Formprinzip bedient: in den Paganini-Studien, die unter pianistischem Aspekt als Sonderfall angesehen werden können, und in den Haydn-Variationen, die als orchestrale und satztechnische Parallele zu den Händel-Variationen anzusehen sind, unbeschadet ihrer eigenen ästhetischen Qualitäten. In den Händel-Variationen gibt es, wie Gerhard Puchelt und schon früher Victor Luithler herausgestellt haben, wichtige Zusammenhänge zwischen einzelnen Variationen¹³. Für Brahms wird die Entwicklung thematischer Gestalten im Sonatensatz wie in ganzen Werken zum besonderen Kennzeichen, beginnend schon mit den Klavierquartetten op. 25 und op. 26 sowie der 1861 begonnenen Cello-Sonate op. 38 über Bachsche Thematik. Die Händel-Variationen sind wegen des Verhältnisses von Strenge und Freiheit in besonderer Weise ein Anfang, finden im Finale der vierten Sinfonie und dann in den Orchester-Variationen von Schönberg auf jeweils anderer Ebene ihre weitere Entwicklung. Für Brahms war die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Variation und der Rückgriff auf das Prinzip der Baß-Variation notwendig, um sich neue Perspektiven zu schaffen. So ist das Werk weniger Rückblick als vielmehr Ausblick, ist - die Fuge eingeschlossen - ein Höhepunkt in der Variationskunst des 19. Jahrhunderts, für Brahms selbst eine entscheidende Wegmarke ins Neue.

Anmerkungen

- 1) Max Kalbeck, Johannes Brahms. Bd. I/2, ²/Berlin 1908, S. 460ff.; Victor Luithler, Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform, in: Studien zur Musikwissenschaft XIV, Wien 1927 (= Beihefte der DTÜ), S. 286-320; Kurt von Fischer, Die Variation, Köln 1956, S. 9 (= Das Musikwerk 11); Gerhard Puchelt, Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform, Darmstadt 1973, S. 129f.; Klaus Wolters, Handbuch der Klavierliteratur. Klaviermusik zu zwei Händen, Zürich und Freiburg i.B. ²1977, S. 382f.
- 2) Das Autograph ist "Sept: 61" datiert. Margit L. McCorkle, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Herausgegeben nach gemeinsamen Vorarbeiten mit Donald M. McCorkle, München 1984, S. 82.
- 3) Clara Schumann - Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 381.
- 4) Johannes Brahms, Briefe Bd. VIII, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915, S. 217f.
- 5) McCorkle, a.a.O., S. 631-635.
- 6) Vgl. MGG IX Sp. 924.
- 7) Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. von Andreas Moser, Berlin ²1912, Bd. 1, S. 150 (= Johannes Brahms Briefwechsel 5).
- 8) Zitiert nach Kalbeck, a.a.O., I/2, S. 463.
- 9) Wiedergegeben in: Georg Friedrich Händel, Klavierwerke, Urtext, herausgegeben von Walter Serauky, Bd. 2, Leipzig o.J. (= Edition Peters).
- 10) Kalbeck, a.a.O., I/2, S. 461.
- 11) Vgl. Joseph Müller-Blattau, Die Goldberg-Variationen von J.S. Bach, in: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte - Musikerziehung - Musikpflege. Freiburg i.Br. 1966, S. 73-87.
- 12) Jean Philipp Rameau, Pièces de Clavecin, hrsg. von Erwin R. Jacobi, Kassel etc. ⁴/1972, S. 72ff.
- 13) Puchelt, a.a.O., S. 129f.; V. Luithler, a.a.O.

Folgende Ausgaben wurden zugrunde gelegt:

Johannes Brahms, Klavierwerke Bd. 1, hrsg. von Emil von Sauer, Leipzig o.J., Peters (EP 9487)

Johann Sebastian Bach, NBA V/2, hrsg. von Walter Emery und Christoph Wolff, Kassel und Leipzig 1977

Ludwig van Beethoven, Variations. Lea Pocket Scores No. 30, New York o.J. (Nachdruck der alten GA)

Arnold Schönberg, Variationen für Orchester op. 31, Wien 1929, Universal Edition (UE 12196)

Robert Schumann, Klavierwerke hrsg. von Emil von Sauer, Frankfurt etc. Peters, Bd. 3 (EP 2300c)

Notenbeispiel 1

Var. X.
Allegro.

fenergico *pp*

f *p* *pp*

Notenbeispiel 2

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

f *p*

10

Notenspiel 3

VAR. XII.

Notenspiel 4

VAR. IX. *Allegro pesante e risoluto.*

Notenspiel 5

4^{me} Double

Notenspiel 6

III. VARIATION

Mäßig $\text{♩} = 88$

106 107 108 109

Fl 1.2.3. $\frac{3}{4}$

Ob 1.2.3. $\frac{3}{4}$

Hr 1.3. $\frac{3}{4}$

I. Gg (u. Dpf) $\frac{3}{4}$

II. Gg $\frac{3}{4}$

Br $\frac{3}{4}$

Vcl $\frac{3}{4}$ alle H pizz

Kbs $\frac{3}{4}$ H arco

J.S. Bach - G.F. Händel - H. Schütz - D. Scarlatti

Leitung: Gerhard Schuhmacher

Teilnehmer: Raimund Bard, Gerhard Dedemeyer, Imogen Fellingner, Gerhard Kappner, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Albrecht Stoll, William John Summers

Imogen Fellingner:

BACH - HÄNDEL - SCHÜTZ 1885 UND 1985

Zum ersten Mal wurde, soweit erkennbar, im Rahmen einer musikhistorischen Darstellung anlässlich ihrer Jubiläen Bachs, Händels und Schütz' gemeinsam gedacht im Jahre 1885, und zwar von einem Gewährsmann, der wie kaum ein anderer in jener Zeit dazu berufen war, die Entwicklung in der ästhetischen Wertung der Werke dieser drei Meister zu beurteilen: der Bach-Forscher Philipp Spitta. Spitta war es, der im Jahre 1885 einen grundlegenden Aufsatz unter dem Titel "Händel, Bach und Schütz" vorlegte¹. Die Reihenfolge der Namen leitet sich aus der Abfolge der Geburtstage der drei Meister ab. Anlässlich des Jahres 1985, das zumindest in Deutschland vornehmlich diesen drei Meistern gewidmet ist, erscheint es angebracht, die Situation von 1885, wie sie Spitta hinsichtlich von Bach, Händel und Schütz sah, zu vergegenwärtigen und der heutigen Situation, soweit sinnvoll, gegenüberzustellen. Hiermit hängt zugleich die Frage zusammen, inwieweit die von Spitta gemachten Prognosen in unserem Jahrhundert eingetroffen sind oder sich nicht oder nur zu einem Teil verwirklicht haben.

Spitta bezeichnet das Jahr 1885 als "Jubeljahr" für "die ganze musikalische Welt", in dem jedoch vor allem Händel und Bach den Gegenstand der Jubelfeier bilden würden, die beide "längst der Welt" angehörten und "unter die größten Männer aller Zeiten und Völker" zu zählen seien, während im Jahre 1785 nur Händels in England gedacht worden sei².

Der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Meinung, daß Händels Größe allein auf dessen Oratorien gründe, widerspricht Spitta und hebt hervor, daß Händel bereits bekannt gewesen sei, als er noch kein Oratorium geschrieben hatte. Vielmehr habe sich Händels Ruhm in Deutschland zu dessen Lebzeiten hauptsächlich auf dessen dramatische Werke begründet sowie auf dessen Klavier- und Orchesterwerke, wobei er vor allem an Aufführungen Händelscher Opern in Hamburg und Braunschweig erinnert.

Hinsichtlich des Oratoriums spricht Spitta von einer unterschiedlichen Tradition in England und Deutschland. Während England bereits zu Händels Lebzeiten ein öffentliches Konzertwesen besessen habe, habe man Händelsche Oratorien in Deutschland erst seit den 1770er Jahren aufgeführt, etwa den "Judas Maccabäus" 1774 in Berlin mit Eschenburgs Übersetzung, und zwar in bearbeiteter Form. Er verweist auf die Bedeutung der Chorvereine im 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit Händels Oratorien, besonders bei Musikfesten. Er betont sodann die Wichtigkeit musikhistorischer Forschung über Händel, die Chrysander mit seiner Biographie und der Gesamtausgabe der Händelschen Werke geleistet habe. Der erste Band erschien 1859. 1885 lagen 82 Bände vor. Die musikhistorische Problemstellung sah Spitta darin, "die Anerkennung eines alten Kunstwerks als einer in sich berechtigten, innerlich notwendigen und daher unter gegebenen Voraussetzungen auch in sich harmonischen Erscheinung, welche man lernen müsse als solche zu begreifen"³.