

die Tempoänderungs-Anzeige dem Klavier überwiesen, ganz abgesehen von Dynamik und Textkorrekturen.

Umfassende Änderungen finden wir auch im Lied *Es steht ein Lind*. An einigen Stellen, in denen Brahms in den Stichvorlagen Änderungen vornahm, sind dieselben in den Fahnen wieder rückgängig gemacht. So versucht er in der *Gunhilde* — 8. und 9. Strophe — eine Nachahmung der Sechzehntel der Singstimme in Takt 5, was eine ebensolche Bewegung in Takt 6 zur Folge hat. In der Fahne streicht er dies wiederum, wahrscheinlich, um die ruhige Bewegung der Oberstimme zu belassen und so die Achtel des nächsten Taktes vorzubereiten.

In *Maria ging auswandern* wird in Takt 7 der Baß *a-c* in *c-a* verändert, aber wieder kehrt Brahms in der Fahne zur ersten Fassung zurück — um das *c* am Beginn des Basses zu vermeiden; im übrigen behält er die bessere Schreibart bei.

Umgekehrt wird erst in der Fahne von *Es reit ein Herr und auch sein Knecht* eine Einleitung von einigen Takten vorangestellt. Endlich: nur in einem Lied hat Brahms so durchgehend geändert — in der Stichvorlage —, daß das Lied in seiner ersten Fassung durchstrichen und vollkommen neu geschrieben werden mußte. Während in der ersten Fassung von *Will sich der Mond nicht heller scheinen* die Begleitung — entsprechend einem variierten Strophenlied — nur einmal geändert wird, nämlich für die Strophen 4 bis 6, faßt Brahms in der neuen Fassung nun immer je zwei Strophen zusammen und schiebt für die Strophen 3 und 4 eine neue Begleitungsform ein. Außerdem wird die neue Fassung auch dazu benützt, andere Änderungen im Detail vorzunehmen.

PAUL MIES / KÖLN

Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms

Schon I. Fellerger hat in ihrer Arbeit *Die Dynamik in der Musik von Joh. Brahms* (1961) darauf hingewiesen, daß *dim*-Winkel bei Brahms oft einen Akzentwert haben. Das Problem ist aus praktischen und theoretischen Gründen einer ausführlichen Behandlung wert, von der ich hier nur die Grundzüge andeuten kann, da sie vor allem einer größeren Anzahl von Notenbeispielen bedarf.

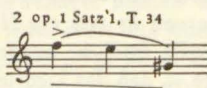
Die Erscheinung sei zunächst erläutert am Beginn des 1. Satzes des *Klarinettenquintetts* op. 115 (Nb. 1):



Faßt man hier die *dim*-Gabeln nur in dieser Funktion auf, was ich in manchen Aufführungen erlebt habe, dann verliert das Thema völlig seine Spannung; es sinkt zwangsläufig zum *p* im dritten Takt herab, obwohl in diesem Takt Viola und Violoncello mit Begleitwerk im *f* einsetzen. Tatsächlich muß der Anfang jeder Gabel als Akzent ausgeführt werden; Grundstärke des Themas muß das *f* bleiben. Solche *Akzentgabel*, wie ich sie kurz nennen will, hat also zwei Funktionen: sie verlangt einen Akzent und gibt zugleich die Dauer des Abschwächens von diesem Akzent an. Sie gehört also zu den „*relativen Zeichen mit Augenblickswirkung*“, welche die allgemeine Dynamik nicht beeinträchtigen, wie ich es in meiner Gruppierung der dynamischen Zeichen (*Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*) dargestellt habe; im Gegensatz zum normalen Akzentzeichen, auch dem *sf* und *fz*, wird noch Art und Zeit des Abschwellens angezeigt.

Folgende Fragen erheben sich nun und müssen beantwortet werden: 1) eine *genetische*: gibt es im Gebrauch der *Akzentgabel* eine Entwicklung bei Brahms? 2) eine *stilistische*: gibt es Kriterien, die eine Unterscheidung von *Akzentgabeln* und normalen *dim*-Winkeln ermöglichen? 3) eine *historische*: gibt es noch andere Komponisten, die solche *Akzentgabeln* kennen und benutzen? Diese dritte Frage, die eine sehr umfangreiche Untersuchung voraussetzt, sei hier nicht behandelt.

Die erste beantwortet sich dahin, daß es tatsächlich eine Entwicklung bei Brahms gibt. In frühen und auch in mittleren Werken wird durch beigezeichnete Zeichen die dynamische Wirkung klargestellt. Ein Beispiel, das zu den schon von I. Fellingner erwähnten Doppelbezeichnungen gehört, stehe hier für viele ähnliche (Nb. 2). Der Akzent ist durch sein Zeichen



gegeben, die Art des Abschwellens durch die Gabel. Ein umfangreicheres Beispiel aus dem *Klaviercapriccio op. 76, I, T. 70 ff.* sei durch seine dynamischen Zeichen angedeutet. Der allgemeine dynamische Verlauf wird durch *p dolce-dim-p* angegeben; ihm haben sich die zu verschiedenen Stimmen gehörigen Akzente anzupassen, die kleinen anders als die großen *Akzentgabeln*.

op. 76 I, T. 70 ff

p dolce | > | > | > | *dim.* | > | > | *p*

Solche Doppelbezeichnungen werden bei Brahms späterhin seltener; *Akzentgabeln* treten vor allem in den letzten Werken, wie op. 115, op. 120, in stärkerem Maße auf.

Auch stilistische Merkmale sind vorhanden, die äußerlich auf die Funktion als *Akzentgabel* hindeuten, wenn nicht schon eine gesunde musikalische Empfindung das nahelegt. Der Anfang des op. 115 zeigte schon die wichtigste Erscheinung; es handelt sich nämlich in zahlreichen Fällen um kurze Wiederholung motivischer oder rhythmischer Art, um Sequenzen u. ä. m. Nb. 4 aus dem *Klarinetten trio op. 114* zeigt die *Akzentgabeln* im Klavier; sie müssen dem

4 op. 114, Satz 4, T. 42/43

cresc. des Violoncellos angepaßt werden. Einen ähnlich lehrreichen Fall gibt Nb. 5 aus dem *Klaviertrio op. 87*. Auch hier handelt es sich bei Oktavenunisono des Klaviers um *Akzentgabeln* und nicht um *dim*-Winkel; die rhythmische Wiederholung ist deutlich. Bei der Wiederholung des Themas, vier Takte später in den Streichern, fallen die Gabeln fort; die Formung der Klavierbegleitung ersetzt sie.

5 op. 87, Satz 4 T. 23/24



Ein weiteres Kriterium ist das Auftreten solcher Erscheinungen oft vor Schlüssen und Zwischenschlüssen. Nb. 3 gab ein dafür charakteristisches Beispiel. Sie lassen sich in mannigfachen Formen und Arten vermehren.

Daß Brahms diese Art von Gabeln wichtig waren, folgt aus einem bei Fellingner zitierten Brief über das Finale der *Violinsonate* op. 78, in dem es heißt: „Die kleinen >> in der linken Hand bleiben, nur die großen >> und gar das Wort *dim.* wünschte ich getilgt“ Die motivisch bedingten *Akzentgabeln* — es handelt sich um die Takte 130/1 — waren ihm wichtiger als die schon von der sinkenden Tonlage bedingte allgemeine Dynamik; die motivisch-thematische Struktur, auch hier handelt es sich um sequenzmäßige Wiederholungen, setzt die *Akzentgabeln* in Evidenz.

Das Anfangsbeispiel zeigt, wie wichtig die Kenntnis solcher Notationseigentümlichkeiten eines Meisters ist. Nur sie kann zur richtigen, bewußten, künstlerischen Auslegung führen.

SIEGFRIED KROSS / BONN

Rhythmik und Sprachbehandlung bei Brahms

In nahezu keinem Brahms-Buch fehlt bei der Besprechung seiner Lieder und Chöre der Hinweis auf die (echten oder vermeintlichen) Fehlbetonungen, die Brahms bei der Textbehandlung in seinen Vokalwerken unterlaufen seien. Dafür, daß Brahms ein sehr empfindliches Ohr hatte für die sprachlichen, syntaktischen, rhythmischen und metrischen Verhältnisse seiner Texte, lassen sich ebenfalls zahlreiche Beispiele anführen. Dieses Nebeneinander von minutiösem Eingehen auf die Struktur eines Textes, weniger auf seine Sprachmelodie als seinen rhythmischen und syntaktischen Aufbau, und anderen Fällen, bei denen sich sprachliche Struktur und Vertonung so autonom gegeneinander verhalten, daß der Eindruck entsteht, es handle sich um Fehlbetonungen, bedeutet natürlich eine Schwierigkeit für die Brahms-Interpretation. Schließlich wäre nicht zu verstehen, warum Brahms in einem Falle die sprachliche Gestalt eines Textes so präzise erfaßt und in die Musik umgesetzt haben sollte, während er in anderen Fällen förmlich taub gewesen sein müßte gegenüber den sprachrhythmischen Verhältnissen seiner Textvorlage; und das bei einem Künstler, dem man andererseits die komplizierte Faktur seiner Rhythmen zum Vorwurf machte, von dem also zumindest vorauszusetzen ist, daß er auch das musikalische Element des Rhythmus durchaus beherrschte.

Hugo Riemann hat 1912 als erster dieser Frage eine Spezialuntersuchung gewidmet¹ und versucht, durch Verschiebung der Taktstriche in jenen Fällen, in denen ihm Fehlbetonungen vorzuliegen schienen, Taktstärkungen und Versakzente in Übereinstimmung zu bringen. Im gleichen Jahre erschien eine Leipziger Dissertation, in der Walter Hammermann² eine „*theoretisch-ästhetische Stiluntersuchung*“ der Lieder von Brahms vornahm. Mehr als die Hälfte dieser Arbeit ist Problemen der Rhythmik und des Taktaufbaus in ihrem Verhältnis zur sprachlichen Rhythmik der Textvorlagen gewidmet. Zwangsläufig gerät dabei die von Riemann angeregte Dissertation in den Dogmatismus seiner Auffassungen von Versrhythmik und Periodenbau. Das macht die Arbeit problematisch, denn ihr virtuosos Jonglieren mit Taktstrichen zeigt die Unanwendbarkeit der Riemannschen Vorstellungen vom symmetrischen Periodenbau gegenüber den komplizierteren und diffizileren rhythmischen Bildungen bei Brahms ebenso deutlich wie die Einseitigkeit seiner metrischen Auffassungen. Angesichts des

¹ *Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern*, in *Mk*, Jg. 12, Bd. 45, 10; gekürzt in Jg. 25, Nr. 8 (Johannes Brahms-Festschrift), 35.

² *Johannes Brahms als Liedkomponist*, Phil. Diss. Lpz. 1912.