

Im Vergleich zum Chorwerk ermöglicht das einstimmige Sololied natürlich ein noch differenzierteres Vorgehen in der Textbehandlung. In der Tat findet sich die Akzentuierung durch Dehnung oder Verbindung mit höheren Melodienoten auch im einstimmigen Lied. Akzentuierung durch Melismen, durch Dehnung oder melodische Spitzentöne ist in der älteren Kompositionspraxis durchaus eine bekannte Erscheinung. Und bei seiner intensiven Beschäftigung mit alter Musik und Theorie halte ich es für wahrscheinlich, daß Brahms diese Mittel bewußt und aus seinen musikgeschichtlichen Kenntnissen heraus eingesetzt hat. In die Untersuchung der Textbehandlung bei Brahms müssen also in noch viel stärkerem Maße, als sich das aus Federhofers Hamburger Referat ergab, neben dem Rhythmus die anderen musikalischen Elemente mit einbezogen werden. Vor allem ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Brahms melodische Mittel, Dehnungen, Melismen und höhere Melodietöne in den Fällen ausgleichend einsetzt, bei denen Sprachakzent und Taktschwerpunkt aus musikalischen Gründen nicht zusammenfallen. Deswegen halte ich es auch für methodisch unfruchtbar, wenn z. B. Giebeler mit zahlreichen Beispielen diese Betonungsprobleme abhandelt, ohne daß er seine Beispiele diastematisch notiert.

Natürlich hat diese Beobachtung auch grundsätzliche interpretatorische Konsequenzen insofern, als sie zu der Annahme zwingt, daß es bei Brahms zumindest Fälle gibt, in denen sich der Vorgang der Melodiefindung und -bildung zu seinen Textvorlagen gegenüber dem Rhythmus so autonom verhält, daß beide in der Wiedergabe des Sprachakzents austauschbar sind. Und mit dieser vorsichtigen Formulierung ist zugleich auch gesagt, daß mit den hier getroffenen Feststellungen nicht das Problem der Umsetzung sprachlicher Akzente in Brahms' Vokalkompositionen generell gelöst ist. Es gibt vielmehr nach wie vor jene unauflösbaren Fälle, in denen (*Wie bist du meine Königin*) der Text so komplex von seinem Ausdrucksgehalt her erfaßt ist, daß die Beachtung des Sprachakzents dahinter an Bedeutung zurücktritt; jene, in denen das konstruktive Element so überwiegt, daß der Versakzent z. B. einer Imitation geopfert wird; und schließlich bleiben noch die Fälle, in denen Brahms, wie R. Gerber das einmal formulierte, „mit dem Text nicht fertig geworden“ ist. Aber es gibt eben bei ihm auch die Möglichkeit, daß die Melodik selbst als Mittel der musikalischen Umsetzung von Sprachakzenten dient. Und auch diese Tatsache war, das ist die Pointe dieser methodologischen Anmerkungen und nur als solche möchte ich dies Referat verstanden wissen, bereits in der vielkritisierten Arbeit von Hammermann enthalten, wenn sie auch — sicher nicht zuletzt unter dem mächtigen geistigen Einfluß seines Lehrers Hugo Riemann — nur am Rande mitgeteilt wird.

IMOGEN FELLINGER / MÜNCHEN

Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik

Der Zeit, in die Brahms gestellt war, ist zwar die Unzulänglichkeit des Metronoms bis zu einem gewissen Grade bewußt gewesen, doch hielt sie seinen Gebrauch bereits für nahezu unentbehrlich. In Brahms' Musik fällt die geringe Zahl an Werken auf, denen Metronom-Angaben beigegeben sind. Und selbst diese wenigen Hinweise stammen — wie wir wissen — keineswegs alle vom Komponisten. Mehrfach erwähnt Brahms in seinen Briefen das Metronom, so Clara Schumann gegenüber, die für die Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns einen großen Teil der Kompositionen neu mit Metronom-Angaben versehen hat (25. 4. 1861): „Über das vorhabende Metronomisieren sprachen wir schon einmal des weitern. Du willst es also doch tun? Ich halte es sowohl [für] unmöglich als unnötig; wie ich auch weniger an Schu-

manns falsches Metronom glaube, als an die Unsicherheit der Bestimmung . . .“¹. Mit deutlichem Widerwillen gibt er — wohl auf Drängen von Verleger Simrock — die „Metronomzahlen“ zum *Rinaldo* (op. 50) im April 1869 in einem Briefe an². Bei der 1889 vorgenommenen tiefgreifenden Umarbeitung des *H-dur-Trios* (op. 8) eliminiert er die Metronom-Angaben³. Noch im Jahre 1894 ersucht er den Verlag Rieter-Biedermann, im *Deutschen Requiem* (op. 45) die von Reinthaler stammenden „Metronomzahlen . . . zu tilgen“⁴. Brahms steht mit dieser entschiedenen Ablehnung des Metronoms in seiner Zeit allein.

Einer solchen Abneigung liegt eine kompositorische Auffassung über die Bedeutung der Zeitmaße zugrunde, die Brahms im Jahre 1880 dem Sänger Georg Henschel gegenüber — wie folgt — in Verbindung mit dem Metronom ausgesprochen hat: „Soweit wenigstens meine Erfahrung reicht, hat noch jeder die angegebenen Zahlen später widerrufen. Die, welche sich bei meinen Sachen finden, sind von guten Freunden mir aufgeschwätzt, denn ich selbst habe nie geglaubt, daß mein Blut und ein Instrument sich so gut vertragen; das sogenannte ‚elastische Tempo‘ ist ja keine neue Erfindung“⁵. Dieser Ausspruch läßt jene Anschauung, die den menschlichen Pulsschlag als Normalwert zugrunde gelegt hat, bei Brahms sehr ausgeprägt aufleben. Hierin dürfte seine bewußte Ablehnung des Metronoms als eines starren mechanischen Instrumentes ihren tieferen Grund haben. Der Begriff *elastisches Tempo* — so ist hier anzumerken — ist keineswegs mit dem Begriff *Tempo rubato* gleichzusetzen, das Brahms, wie zeitgenössischen Überlieferungen zu entnehmen, energisch abgelehnt hat. Das wird deutlich aus folgendem: Als Joachim Brahms bittet, die *IV. Symphonie* (op. 98) aus dem Manuskript in einem seiner Akademie-Konzerte in Berlin aufführen zu dürfen, wünscht er Metronom-Angaben. Hierauf lautet Brahms' Antwort zunächst [17. 1. 1886]: „Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen“⁶. Und dann [20. 1. 1886]: „Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck — wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben oder Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag“⁷. Tatsächlich läßt das Autograph dieser Symphonie, das den Herausgebern der Brahms'schen Gesamtausgabe noch nicht vorgelegen hat⁸, zahlreiche solche von Brahms' Hand mit Blei- oder Blaustift vorgenommene Einträge erkennen, die nachträglich wieder gestrichen worden sind, da die Handschrift nach den ersten Aufführungen als Stichvorlage für den Druck gedient hat; so stehen etwa im I. Satz, dem *Allegro non troppo* im 6-Takt bei Beginn der Coda, die das Hauptthema gegenüber der Exposition des Satzes in veränderter Akzentuierung bringt, die Worte: „Nicht eilen bis zum Schluß“⁹.

Brahms erwartet vom Interpreten seiner Werke noch etwas von jener althergebrachten Musizierpraxis — wie sie etwa zu Mozarts Zeit lebendig war —, die aus den musikalischen Gegebenheiten einer Komposition selbst das richtige Zeitmaß zu entnehmen verstand und keiner oder nur weniger akzessorischer Hinweise bedurfte. In seiner Zeit war der Sinn hierfür

¹ Schumann-Brahms-Briefwechsel I, 359.

² Briefwechsel IX, 73.

³ G. A. Bd. IX.

⁴ Briefwechsel XIV, 412.

⁵ Kalbeck III, 240.

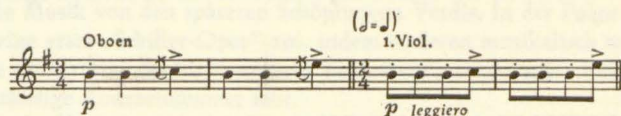
⁶ Briefwechsel VI, 203.

⁷ ebda. 205.

⁸ Im Besitz der Allg. Mus. Gesellschaft Zürich.

⁹ ebda. 46.

weitgehend verlorengegangen. Hierdurch sieht sich Brahms gezwungen, seine kompositorischen Absichten hinsichtlich der Zeitmaße in seiner Musik durch Hinweise graphisch zu verdeutlichen. So präzisiert er seine Angaben vielfach dadurch, daß er die rhythmischen Grundwerte innerhalb einzelner Sätze oder Werke, deren Teile verschiedenes Zeitmaß aufweisen, proportional zueinander in Beziehung setzt. Dieses Verfahren wendet er vor allem an, wenn sich mit dem Tempo-Wechsel zugleich ein Takt-Wechsel verbindet — etwa im Scherzo der II. Symphonie (op. 73), wo nach dem *Allegretto grazioso* (*Quasi Andantino*) im 3/4-Takt ein *Presto ma non assai* im 2/4-Takt folgt, wobei hier noch auf die enge motivische Verwandtschaft beider Teile hinzuweisen ist:



Die halbe Note im *Presto* entspricht der Viertelnote im vorangehenden *Allegretto*. Das bedeutet, daß das Zeitmaß im *Presto* doppelt so schnell zu nehmen ist. In solchen Fällen bedient sich Brahms zuweilen auch des Begriffes *doppio movimento*, so in der *Ballade* für Klavier in D-dur (op. 10, II). Angaben in dieser Richtung begegnen vor allem auch in Variationen-Werken, beispielsweise in den *Paganini-Variationen* (op. 35), wo die rhythmischen Grundwerte der einzelnen Variationen entweder aufeinander¹⁰ oder auf den Bewegungsverlauf des Themas bezogen werden¹¹. Es wird deutlich, daß die dominierende Rolle des Rhythmus bei Brahms entscheidend ist für die Zeitmaße in seiner Musik. Inwieweit auch Sätze oder Satzteile innerhalb von Werken, bei denen der Komponist nicht ausdrücklich solche Anmerkungen vorgenommen hat, proportional aufeinander zu beziehen sind, bedarf noch der Untersuchung. Für die *Haydn-Variationen* (op. 56) hat Allen Forte — ungeachtet der Proportions-Vermerke des Meisters in anderen Kompositionen — den Versuch unternommen, nachzuweisen, daß die Tempi der Variationen auf Grund der rhythmischen Struktur proportional exakt dem Tempo des Themas entsprechen¹². Jedoch sind seine Ergebnisse nicht durchweg überzeugend. Hinweise dieser und ähnlicher Art setzt Brahms, um Mißgriffe in der Temponahme zu verhindern, wenngleich sie bereits zu seinen Lebzeiten nicht ausgeblieben sind. So erklären sich manche Änderungen von Tempo-Bezeichnungen noch während der Drucklegung oder bei der Revision von Erstausgaben seiner Werke, beispielsweise im I. Satz der I. Symphonie (op. 68). Brahms schreibt hierüber an Simrock [30. 10. 1881]: „Habe ich schon einmal gebeten, zum Schluß des 1 ten Satzes meiner 1 ten Symphonie S. 26 der Partitur *meno Allegro* (statt [*poco sostenuto*])¹³ setzen zu lassen? Es ist recht wichtig, weil die Leute immer das Tempo der Introduction nehmen“¹⁴. Der Schluß verlangt ein etwas rascheres Tempo als die Einleitung. Brahms' Handexemplar der Symphonie enthält diese Korrektur mit Blaustift markiert¹⁵.

Hinsichtlich der Tempi in Brahms' Musik geben die Handschriften wesentliche Aufschlüsse. Sie bringen zahlreiche Korrekturen von Tempo-Bezeichnungen und agogischen Hinweisen. So hat Brahms häufig einschränkende Wendungen, die er in auffallender Weise bevorzugt, wie z. B. *ma non troppo* und ähnliche, zumeist nachträglich eingefügt; etwa beim I. Satz der Violinsonate in G-dur (op. 78). Die Bezeichnung dieses Satzes lautet im Autograph noch *Vivace*¹⁶,

¹⁰ Z. B. Heft 1, Var. 9: ♩ wie vorher ♩.

¹¹ Etwa Heft 2, Var. 9: ♩ = ♩ des Themas.

¹² A. Forte, *The structural Origin of exact Tempi in the Brahms-Haydn-Variations*, in MR XVIII, 1957, 138 ff.

¹³ Hier scheint Brahms ein Schreibfehler unterlaufen zu sein: er schreibt „più“ anstatt „poco“.

¹⁴ Briefwechsel X, 192.

¹⁵ Bd. I im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

¹⁶ Stadtbibliothek Wien.

endgültig jedoch *Vivace ma non troppo*. Der III. Satz dieser Sonate war dagegen von Anfang an mit *Allegro non troppo* bezeichnet. Brahms ändert diese Bezeichnung noch in der Handschrift in ein *Allegro moderato* um, während die Druckfassung ein *Allegro molto moderato* aufweist. Brahms' innere Vorstellung vom Bewegungsablauf dieses Satzes verlangte offensichtlich — wohl auf Grund praktischer Erfahrung bei der klanglichen Wiedergabe — in der Notation nach einer gemäßigten Zeitmaß-Bestimmung.

Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen, um zu zeigen, mit welcher Sorgfalt Brahms sich die Bezeichnung von Hinweisen auf das Zeitmaß hat angelegen sein lassen, wie wesentlich sie ihm gewesen sein müssen, um seine kompositorischen Intentionen möglichst eindeutig zu fixieren.

WOLFGANG OSTHOFF / MÜNCHEN

*Die zwei Fassungen von Verdis „Simon Boccanegra“ **

Zum Verständnis von Verdis musikdramatischer Haltung, besonders soweit sie sich in seinen Spätwerken manifestiert, kann das Gegenüberstellen von Erstfassung und Umarbeitung einiger Opern helfen. *Simon Boccanegra* (Venedig 1857; Mailand 1881) wurde zum Teil ganz neu komponiert. Konkretere Vergleichspunkte ergeben sich aber an Hand der kleineren Modifikationen der ursprünglichen Musik. Oft zeigt es sich, daß die strukturelle Grundkonzeption unangetastet bleibt, während ihre Realisierung schärfere Konturen annimmt. Die Tatsache, daß hierbei die Konstante vielfach durch den unveränderten Baß oder eine unveränderte Baß-idee gebildet wird, weist auf Verdis Verwurzelung in einer noch wesentlich vom Generalbaß mitbestimmten Musik. Die wichtigsten Faktoren der auf musikalische Gestik und musikalisches Umsetzen der jeweiligen Bühnenkonstellation zielenden Neufassung sind Rhythmus und Melodieführung. Die neuen Lösungen wirken zugleich konstruktiver und sprechender, menschlicher als die teilweise noch der italienischen Opernschablone der Jahrhundertmitte verhaftete Erstfassung. Sie können demnach schwer einer der herrschenden, gegeneinander wirkenden Tendenzen des späten 19. oder des 20. Jahrhunderts — etwa illusionistisch, naturalistisch (veristisch), romantisch, sachlich usw. — zugeordnet werden. Daß Verdis Musik der vordergründigen Problematik der neueren Zeit fern steht, verleiht ihr wahrscheinlich eine wachsende Aktualität.

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Der Einfluß Schillers auf Verdi

Die Musikgeschichte kennt keinen zweiten Opernkomponisten, auf den die Dramenliteratur anderer Völker einen so starken Einfluß gehabt hätte, wie auf Verdi: von seinen sechsundzwanzig erhalten gebliebenen Opern haben nicht weniger als einundzwanzig ausländische Bühnenwerke zur Grundlage. Von der ganzen deutschen Literatur ist jedoch Schiller der einzige, der den Weg zu seinem Herzen und seiner schöpferischen Phantasie gefunden hat.

* Da das erweiterte Referat im ersten Heft der *Analecta Musicologica* (Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Institutes Rom) herauskommt, erscheint an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung.