

genannt. Seine Tätigkeit muß spätestens 1774 geendet haben, für dieses Jahr nennt Hansell<sup>65</sup> Francesco Merlini als Organist. Hansell hat bereits auf den von Caffi<sup>66</sup> genannten Orgelbauer Giannantonio Placca hingewiesen, der 1755 mit der Wartung der Orgeln in S.Marco betraut war<sup>67</sup>. Über eine Verbindung bzw. Identität dieser beiden Placca kann aufgrund des vorliegenden Materials keine Aussage gemacht werden.

## Entwicklungsdenken und Zeiterfahrung in der Musik von Johannes Brahms: Das Intermezzo op.117 Nr.2

von Klaus Velten, Köln

Im Jahre 1876 erläuterte Brahms dem Sänger Georg Henschel seine Vorstellung von kompositorischer Arbeit: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn. er keimt unbewußt im Innern fort“<sup>1</sup> – Brahms betrachtet das Komponieren als einen Vorgang, in dessen Verlauf ein musikalischer Gedanke ausgearbeitet wird. Die Ausarbeitung vollzieht sich prozeßhaft. Die von dem Komponisten herangezogene Metapher des Samenkorns erlaubt es, sich diesen Prozeß als eine Entwicklung vorzustellen, die in der konkreten musikalischen Formung ihren Ausdruck findet. Das Werk ist für Brahms nicht allein das Ergebnis des Prozesses, es ist zugleich Nachzeichnung des Verfahrens, welches zu dem Ergebnis führt. Weg und Ziel verweisen aufeinander, indem die ausgeprägte Gestalt zugleich im Vorgang ihres Entstehens erfahren wird.

Eine solche Auffassung von kompositorischer Arbeit fordert eine entsprechende Rezeptionsweise heraus. Die jeweils im Augenblick erklingende Gestalt wirkt rückwärts gerichtet insofern, als sie an verschiedene vermittelnde Vorstufen erinnert, zugleich wirkt sie vorwärtsgerichtet insofern, als sie im Zustand einer Vorläufigkeit verbleibt, welche eine weitere Entwicklung erwarten läßt. Phänomenologisch erläutert das Hören dieser Musik wird getragen von der Wechselwirkung zwischen „retentional“ Erinnertem und „protentional“ Erwartetem<sup>2</sup>. Auf diese Weise wird in der Musik Zeit empfunden. Die Spannung von „Retention“ und „Protention“ ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, sondern die Leistung eines Hörers, der aktiv die musikalische Struktur mitvollzieht. Das „innere Zeitbewußtsein“<sup>3</sup> ist eine Kommunikationsebene, auf der Komponist und Hörer sich begegnen können. Von daher wird auch der Interpret bemüht sein, das zu erläuternde Kompositionsverfahren in Relation zu setzen zu der Auffassungsweise der Musik. Der insbesondere von den Musikpädagogen vertretene Grundsatz der Korrespondenz von Struktur- und Wirkungsanalyse erscheint dadurch ästhetisch gerechtfertigt. Durch die folgende Analyse des *Intermezzo* op. 117 Nr. 2 von Johannes Brahms soll deutlich gemacht werden, wie sich diese Art der Zeiterfahrung im kompositorischen Verfahren

<sup>65</sup> Op. cit., S. 513.

<sup>66</sup> Op. cit., Bd. II, S. 52.

<sup>67</sup> So auch Selfridge-Field, op. cit., S. 297 („9. 3. 1755“), Dalla Libera, op. cit., S. 48.

<sup>1</sup> M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1909, Bd. II, S. 178f.

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 114.

<sup>3</sup> E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. von Martin Heidegger, in *Jb. für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, Bd. 9, Halle 1928.



Die in dieser Phase sich vollziehende motivische Reduktion wird vorbereitet in der zweiten Phase (T. 22<sup>3</sup>–38<sup>2</sup>). Hier kommt es – als Ziel der motivischen Entwicklung der ersten Phase – zu einer stärkeren Melodiebildung. Das Grundmotiv der ersten Phase erfährt eine Veränderung, welche einen deutlichen Ausdruckswandel herbeiführt. Gleichwohl besteht eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen der diesen Teil bestimmenden Melodiephrase und der ersten Motivgestalt. Wiederum reduziert auf die Kerntöne, erweist sich die Melodiephrase (T. 22<sup>3</sup>–23<sup>1</sup>), verbunden mit der komplementär gesetzten Baßstimme (T. 23<sup>1-2</sup>), als Variante des ersten Motivs.

c: Phase 2 e: Schlußphase (Orgelpkt.)

T. 22/23 T. 72/73

Sie ist der Ansatz zu einem periodisch gebundenen, symmetrisch gegliederten Verlauf auf der Ebene der Tonikaparallele (VS: 22<sup>3</sup>–30<sup>2</sup>/ NS: 30<sup>3</sup>–38<sup>2</sup>). Die Feststellung der strukturellen Gemeinsamkeit und der gestaltmäßigen Andersartigkeit zwischen den ersten beiden Phasen der Komposition kann erklären, wie – im Sinne der oben erläuterten Möglichkeit der Zeiterfahrung – die Wechselwirkung zwischen dem „*retentionalen Erinnerungsbild*“<sup>6</sup> und der Wahrnehmung des gegenwärtig Erklingenden durch das Kompositionsprinzip der entwickelnden Variation mitgetragen wird.

Wie bereits angedeutet, setzt sich der Prozeß der entwickelnden Variation in der durchführungsartigen dritten Phase des Klavierstückes fort. Das Moment der Entwicklung wird zunächst sinnfällig durch die gleich zu Anfang auftretende Motiverweiterung (T. 38<sup>3</sup>–39. Vgl. in der reduzierten Darstellungsweise Notenbeispiel d). In dieser Variante gewinnt das steigende Strukturelement an Bedeutung.

d: Phase 3 (mot. Erweiterung)

T. 38 T. 39

Die zwischen den Elementen bestehende Spannung wird gesteigert durch das Verklammerungsprinzip, das der Komponist in zunehmendem Maße (T. 40–43<sup>1</sup>) einsetzt, und durch die unmittelbare Aufeinanderfolge fallender und steigender Bewegungszüge (T. 43<sup>1</sup>–46). Die Entwicklung strebt einem Höhepunkt zu, welcher durch die in T. 46<sup>3</sup>/47<sup>1</sup> zum ersten Mal vorgenommene motivische Reduktion signalisiert wird. Wesentlich erscheint, daß der Höhepunkt nicht äußerlich, etwa durch eine dynamische Steigerung, sondern innerlich, durch die Verdeutlichung der substantiellen Struktur („*subkutan*“, würde Schönberg sagen) herbeigeführt wird. Die Profilierung dieser Motivvariante regt den Hörer an, eine Beziehung herzustellen zu dem Vorangegangenen, da sowohl erinnert wird an die sich im zweiten Teil entfaltende

<sup>6</sup> Dahlhaus, a. a. O., S. 115.

Melodiephrase als auch an das sich im ersten Teil entwickelnde Motiv. Zu der „*retentionalen*“ Wirkungsweise tritt hinzu eine „*protentionale*“ dadurch, daß der Komponist die motivische Bewegung in die dominantische Region leitet (T 48–50), den Verlauf öffnet, Erwartung auf eine weitere Entwicklung auslöst.

Die Erwartung wird mit dem reprisenartigen Einsatz der vierten Phase (T 51–72<sup>1</sup>) zunächst nicht eingelöst; bis zum T 60 erinnert sich der Hörer an den Anfang des Intermezzo; nun aber wird die Tendenz zur Weiterentwicklung spürbar in einem sequenzierenden Steigerungsvorgang, in welchem die gegensätzlichen Elemente nochmals fächerartig auseinandertreten und auf den Höhepunkt der Komposition in den Takten 67 bis 69 zustreben, von wo aus sodann in die Schlußphase (T 72<sup>2-3</sup>–85) hinübergeleitet wird. Die steigernde Entwicklung der vierten Phase hat noch nicht zum Ausgleich der in den gegensätzlichen Strukturelementen angelegten Spannung geführt. Im Sinne eines vorausgerichteten Hörens ist dieser Ausgleich in der Schlußphase zu erwarten. Brahms vollzieht ihn in der eindringlichen Orgelpunktgestaltung der Takte 72 bis 81. Das Pendeln zwischen dem Dominantgrundton und dem darunter liegenden Leitton als der letzten Motivvariante der gesamten Entwicklung rückt den musikalischen Sinn der Komposition ins Bewußtsein (vgl. oben e). Das an die melodisch ausgeprägte zweite Phase erinnernde Geschehen im Oberstimmensbereich verstärkt die auf Ausgleich gerichtete Tendenz durch eine zwischen Fallen und Steigen vermittelnde Diastematik. Vom Ziel der Entwicklung her wird der gesamte Verlauf „*retentional*“ erinnert. Nach dem Prinzip der entwickelnden Variation gestaltet, repräsentiert er „*das Fließen der Zeit*“<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Dahlhaus, a. a. O., S. 115.