

Kontrapunkt und Imitation im Brahms'schen Lied

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

In einer englischen Brahms-Biographie von Peter Latham, die in der Reihe „*The Master Musicians*“ 1949 in New York erschienen ist, heißt es bei Besprechung der Lieder: „Doch bei all dem herrscht ein auffallender Verzicht auf akademische Kunstgriffe oder prahlerische Virtuosität. Die Kanons und Umkehrungen, die in den Instrumental- und Chorwerken im Überfluß vorhanden sind, bleiben den Liedern vorenthalten. Brahms verbirgt seine Kunst. Wir erkennen ihn als Kontrapunktisten an der Kraft seiner Bässe, der Ungezwungenheit und Selbständigkeit der Oberstimmen, aber das winzige Stückchen Kanon, das die Worte ‚Wir wandelten, wir zwei zusammen‘ in Op. 96 No. 2 so passend illustriert, ist ganz und gar ein Ausnahmefall.“

Brahms „verbirgt“ seine Kunst indessen in den Liedern ebenso wenig, wie er sie in anderen Werken um ihrer selbst willen zur Schau stellt. Vielmehr betrachtet und behandelt er das Lied grundsätzlich als das, was es von Hause aus ist: als homophone Form. Das hindert ihn aber nicht, in einer beträchtlichen Reihe von Einzelfällen kontrapunktische Stimmführungen einzuflechten und sich der besonderen Kunstgriffe der kontrapunktischen Satztechnik, der strengen oder freien Imitation, der Umkehrung, Augmentation und Diminution zu bedienen. Meist dienen diese Kunstmittel, ohne spezielle illustrative Beziehung zum Text, der Festigung der musikalischen Einheit des Ganzen und bleiben daher so unauffällig, daß sie oberflächlicher Betrachtung entgehen. In einigen Fällen aber treten sie als greifbare Versinnbildlichungen von Textworten auf: wie die kanonische Arbeit in dem oben angeführten Beispiel „*Wir wandelten*“ hat auch der Kanon in *Liebe und Frühling* (op. 3, Nr. 2) symbolische Bedeutung („*wie sich Winden schlingen duftig um den Rosenstrauch*“). Ähnlich ist in „*Über die Heide*“ (op. 86, Nr. 4) die Engführung des Kopfmotivs der Singstimme mit dem ihm nachgebildeten tragenden Baßmotiv offenbar inspiriert durch die Worte „*dumpf aus der Erde wandert es mit*“*.

Wenn im folgenden — ohne Gewähr der Vollständigkeit — die Beispiele von Kontrapunkt und Imitation im Brahms'schen Lied aufgewiesen werden sollen, so bleiben dabei außer Betracht die zahlreichen „Grenzfälle“, in denen die Harmonie durch so charakteristische Motive dargestellt wird, daß man nicht einfach von Akkord-Figuration sprechen kann (wie in *Der Schmied*; „*O wüßt' ich doch den Weg zurück*“, op. 63, Nr. 8 oder *Das Mädchen spricht*, op. 107, Nr. 3), oder solche, wo bei homophoner Grundlage kleine Nebenmotive oder -stimmen in die Begleitung eingeflochten werden (z. B. *Mainacht*, „*Ruhe Süßliebchen*“ aus *Magelone*), oder wo Baßmotive frei imitierend oder selbständig durchgeführt werden (z. B. *Liebestreu*, op. 3, Nr. 1; *Heimkehr*, op. 7, Nr. 6; „*Wehe, so willst du mich wieder*“, op. 32, Nr. 5). Als Grenzfall muß wohl auch der Anfang von *Auf dem Kirchhofe* gelten: Das für sich so vielsagende und melodisch ausgeprägte Vorspiel gibt sich bei Eintritt der Singstimme als deren homophone Grundlage!

* Max Friedlaender deutet die „starr wiederholten Baßfiguren“ als Kennzeichnung „des mit der Landschaft förmlich verwachsenen Wanderers“.

Kontrapunkt

Die Achtelbewegung, die gleich „*schönen weißen Wolken*“ fast ununterbrochen die *Feldeinsamkeit* durchzieht, ist mindestens in den ersten Hälften der beiden Strophen ein echter Kontrapunkt. Im *Sommerabend* (op. 85, Nr. 1) wird die Gesangsmelodie der ersten und dritten Strophe durch eine Gegenstimme kontrapunktiert, die zuerst (über einem Orgelpunkt) im Baßregister, dann, leicht variiert, in höherer Oktave auftritt und in dem dazugehörigen Lied *Mondenschein* (op. 85, Nr. 2) in nochmals höherer Oktave die Singstimme umspinn. Die Melodie der zweiten und dritten Strophe von „*Wie rafft' ich mich auf*“ (op. 32, Nr. 1) wird durch Varianten der Melodie der ersten Strophe — das eine Mal im Baß, das andere Mal in der Oberstimme der Begleitung — kontrapunktiert. In *Ein Sonnet* (op. 14, Nr. 4) wird die Singstimme im ersten und dritten Teil zweimal durch eine in Tonleiterschritten absteigende Mittelstimme der Begleitung kontrapunktiert, im Mittelteil durch Sequenzierung eines aufsteigenden Tonleitermotivs. In „*Es liebt sich so lieblich im Lenze*“ (op. 71, Nr. 1) entwickelt sich aus dem Einleitungsmotiv des Klaviers ein Kontrapunkt zum Melodiebeginn der ersten, zweiten und vierten Strophe; das Keimmotiv begleitet auch den Schluß der dritten Strophe. (Der erste Takt der Singstimme dient übrigens in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zweimal als Baßmotiv in Gegenbewegung zum dortigen Gang der Singstimme.) Das Vorspiel zu *Therese* (op. 86, Nr. 1), das in *nuce* die Melodie der beiden ersten Strophen enthält, erscheint in der dritten Strophe in zwei Varianten (zuerst in einer Kontrast-, dann in der Haupttonart) als Fundament einer ganz neuen, kontrapunktierenden Melodie der Singstimme, um nach deren Abschluß als Nachspiel auszuklingen.

Daß in dem allbekanntem *Wiegenlied* kontrapunktische Arbeit enthalten ist, würde schwerlich jemand entdecken, der nicht weiß, daß die Begleitung ein Wiener Liebeslied („*Du moanst wohl, du glabst wohl, die Lieb las si zwinga*“) darstellt, das Frau Bertha Faber, der das *Wiegenlied* gewidmet ist, in ihren Mädchentagen Brahms vorgesungen hatte. Bei Übersendung des Manuskripts schrieb Brahms an den Gatten der Empfängerin des *Wiegenlieds*: „*Frau Bertha . . . wird es auch, wie ich, ganz in der Ordnung finden, daß, während sie den Hans in Schlaf singt, der Mann sie ansingt und ein Liebeslied murmelt.*“ Und nach dem Erscheinen des Liedes fragte er, „*ob denn etwa Hanslick das hineingeschmuggelte Österreichische wittert?*“

Ein satztechnisch ähnlicher Fall ist in *Des Liebsten Schwur* (op. 69, Nr. 4) gegeben: Der selbständigen Tanzmelodie des Vorspiels wird in der vierten Strophe eine neue Melodie der Singstimme überlegt.

Die erste Strophe (und analog die letzte) von „*In meiner Nächte Sehnen*“ (op. 57, Nr. 5) ist auf doppelten Kontrapunkt angelegt: d. h. Singstimme und Baß vertauschen — *mutatis mutandis* — nach je zwei und zwei Takten ihre Melodiephrasen. Ähnlich vertauschen — wiederum *mutatis mutandis* — in der ersten und letzten Strophe des *Ständchen* (op. 106, Nr. 1) Singstimme und Oberstimme der Begleitung ihre Melodieglieder.

Kanonische Arbeit

Kanonische Arbeit findet sich nicht nur in den beiden obenerwähnten Liedern. Am weitesten geht an Kunstfertigkeit dieser Art „*Mein wundes Herz*“ (op. 59, Nr. 7), das Max Friedlaender in seiner Monographie *Brahms' Lieder* eingehend analysiert hat. Hier gibt es Nachahmungen in Diminution und originalen Zeitwerten — auch beides zugleich — in gerader Bewegung und Umkehrung — ebenfalls auch beides zugleich —, in Engführungen und zum Schluß in Vergrößerung. Gegenstand der Imitation ist bald die Melodie bis zum dritten Takt, bald nur ihr Kopfmotiv „*Mein wundes Herz*“, das die zweite Strophe in Umkehrung, die dritte in Dur statt Moll eröffnet — gleichsam die unabweichbare „*idée fixe*“ in allen Stadien des Textes.

In *Serenade* (op. 70, Nr. 3) wird fast durchweg (d. h. bis auf die letzte Gedichtzeile und die am Schluß des Liedes wiederholte Anfangszeile) jeder Takt der Singstimme im Abstand eines halben Taktes von der Oberstimme des Klaviers imitiert, und zwar im Hauptteil des Lieds auf sehr eigentümliche Art: Die ersten drei Achtelnoten der Sechs-Achtel-Melodie laufen als zwei Sechzehntelgruppen durch zwei Oktaven, die folgende Takthälfte der Melodie (punktiertes Viertel oder Viertel + Achtel) wird als punktiertes Viertel imitiert:

Lieb - li - ches Kind kannst du nur sa - - - - gen

Vom neunten Takt an verlangt die Melodie eine Lockerung der Strenge der Nachahmung und vom elften Takt an einen homophonen Abschluß des Abschnitts. In der Coda werden die ersten beiden, diesmal fünftönigen Melodieglieder in originalen Zeitwerten imitiert; die dann in Augmentation (Vierteln) wiederholte Anfangsphase des Liedes („*Liebliches Kind*“) und ihre steigende Schluß-Erweiterung werden im Abstand eines vollen Taktes in den ursprünglichen Zeitwerten (mit Engführung im Klavierpart) nachgeahmt. So kompliziert die Beschreibung der geistreichen Arbeit klingt, so einfach und ungezwungen wirkt die Komposition.

Häufiger treten kanonische Elemente vereinzelt auf. In *Waldeseinsamkeit* (op. 85, Nr. 6) enthält eine handgreifliche Engführung von Singstimme und Baß (Unterquinte) bei der Phrase „*Windesatmen, Sehnen*“. Aber das ist schon die Fortsetzung einer freien kanonischen Imitation des Melodie-Anfangs, die sich zunächst in der Achtelbewegung der rechten Hand versteckt. Sie beginnt, nach wiederholter Diminution der aufsteigenden Sexte, mit der die Singstimme einsetzt, am Ende des zweiten Taktes der Singstimme und greift, anfangs diminuierend, dann figurierend, unter

Überspringung von zwei Melodietönen über das kleine Zwischenspiel hinweg bis zum nächsten Melodie-Abschnitt („Windesatmen . . .“):

Die Imitation des Anfangs wiederholt sich mit feinen Varianten bei Beginn der dritten Strophe.

Versunken (op. 86, Nr. 5) weist die Engführung einer zweitaktigen Phrase bei der Wiederholung der Worte „als ob die Erde dunkel“ in der zweiten und analog in der dritten Strophe auf. Die Sechzehntelbegleitung in der ersten und vierten Strophe aber entspringt aus einem Motiv, das die Diminution des ersten Takts der Singstimme, abzüglich der ersten Note, darstellt:

Unüberwindlich (op. 72, Nr. 5) zeigt eine kurze Engführung in der zweiten Strophe („wird der Pfropf herausgezogen“) und eine längere am Anfang der dritten. Außerdem ist übrigens der Anfang der Singstimme die „tonale Beantwortung“ des Scarlatti-Zitats, das das Vorspiel bestreitet.

In „So stehn wir, ich und meine Weide“ (op. 32, Nr. 8) und im dritten der *Ernstes Gesänge* werden die Anfangsmotive der Singstimme („So stehn wir“ und „O Tod“) in Engführung vom Baß aufgegriffen. Im übrigen aber ist das daraus resultierende Verfahren in beiden Stücken ganz verschieden. Am Anfang und gegen Ende des Mollteils von „O Tod“ wird der zweimalige Anruf in fallenden Terzen vom Baß in der Unterquinte imitiert; ebenso im zweiten Abschnitt des Durteils der zweimalige Anruf in aufsteigenden Sexten – der übrigens im ersten Takt des Durteils vom Baß vorweggenommen wird. In dem vorhergenannten Lied führt das kanonisch eintretende Baßmotiv in wechselnden Transpositionen sein Eigenleben: es wird im ersten Teil nur einmal, im analog beginnenden (auf die Anfangsworte zurückgreifenden) Schlußteil aber nicht weniger als achtmal hintereinander wiederholt –

als ob es des Bedauerns „So stehn wir“ kein Ende gäbe. Bei genauerem Zusehen entdeckt man außerdem, daß Varianten dieses Motivs sich auch in die Baßlinie des Mittelteils einschleichen.

Im *Minnelied* (op. 71, Nr. 5) läuft die Singstimme bei den Phrasen „welk sind Blüt' und Kräuter“ und „dückt mir schön und heiter“ kanonisch im Abstand eines Viertels mit der Oberstimme der Begleitung. Mittels winziger Engführungen oder freier Imitationen des Kopfmotivs gewinnt die dritte Strophe des *Mädchenlieds* (op. 107, Nr. 5) ihren ergreifend gesteigerten Ausdruck. In *In der Gasse* (op. 58, Nr. 6) bereitet ein Zwischenspiel, in dem das Anfangs- und Hauptmotiv des Liedes mit seiner Diminution kontrapunktiert wird, die bewegtere Begleitung des Schlußteils vor.

Diminution

Auch ohne Verwendung kanonischer Technik gebraucht Brahms zuweilen das Mittel der Diminution, um aus dem Anfang der Liedmelodie ein Begleitmotiv, ein Vor- oder Zwischenspiel zu entwickeln. In *Jude* (op. 6, Nr. 4) ergibt die Diminution der ersten drei Melodietakte ein Zwischenspiel innerhalb der ersten Hälfte jeder Strophe. Für den Klavierpart von *Blinde Kuh* (op. 58, Nr. 1) ist mittels Diminution der ersten Phrase der Singstimme ein integrierendes Motiv gewonnen, das nicht nur das Vorspiel eröffnet und das Zwischenspiel zwischen dem Dur- und Mollteil bestreitet, sondern auch im zweiten Abschnitt des ersten und im ersten Abschnitt des zweiten Teils sowie in der Coda verarbeitet wird. — Höchst kunstvoll ist in dem Lied *An ein Bild* (op. 63, Nr. 3) die Begleitung der ersten (und der musikalisch gleichen zweiten und fünften) Strophe aus dem ersten Takt der Singstimme entwickelt. Zuerst wiederholt der Baß das Melodiefragment in Vergrößerung, und zwar — wie schon in dessen Begleitung vorgebildet — unter Umkehrung des abschließenden Quartsprungs aufwärts in einen Quintensprung abwärts. Dann diminiert die Oberstimme des Klaviers die Hälfte des gewonnenen Motivs, und diese Form wird in Oberstimme und Baß sozusagen „thematisch verarbeitet“:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains the first two measures of the melody: "Was schau'st du mich so". The notes are G4, A4, B4, C5. The second measure is followed by a double bar line and the word "Augmentatorn". The bottom staff is in the same key and time. It shows a "Diminution" of the first measure (G4, A4, B4) and then "Thematische Arbeit" which includes the original melody and its augmentation (G4, A4, B4, C5) and a further variation (G4, A4, B4, C5, D5).

In diesem Zusammenhang drängt sich noch ein verwandtes Beispiel ohne Diminution auf: Wie Takt 2 von *Sonntag* (op. 47, Nr. 3) klarstellt, leitet sich die Achtelfigur der Begleitung aus dem Anfang der Singstimme her.

*

Wenn Brahms im Lied verhältnismäßig sparsam von eigentlich kontrapunktischer und speziell imitatorischer Arbeit Gebrauch macht, so sind die vorkommenden Stellen doch interessant und bedeutsam genug, um Beachtung zu verdienen. Sie sind vielleicht sogar gerade deswegen bemerkenswert, weil sie — an Zahl wie auch

meist dem Umfang nach — so sparsam eingestreut sind. Denn Brahms' Kunst ist auch im homophonen Stil, abgesehen von der Wunderkraft seiner Melodie-Erfindung, unerschöpflich reich an Ausdrucksmitteln. Das zeigt im Lied auf Schritt und Tritt die unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Begleitungen, die immer individuell charakteristisch und auch bei den schlichsten Strukturen niemals stereotyp sind. Wenn er also gelegentlich Elemente der polyphonen Technik in das Lied einführt, so muß das in besonderen künstlerischen Motiven begründet sein, denen nachzuspüren sich verlohnt.

Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

1. Der fränkische Oberrhein

Die vorliegende Materialsammlung, die einen Überblick über die Verhältnisse am fränkischen Oberrhein¹ zu geben versucht, ist ein Torso. Auch die in Aussicht genommenen Fortsetzungen dieser Studie, in denen entsprechendes Material aus den übrigen deutschen Landschaften vorgelegt werden soll, sind nicht anders zu bewerten. Eine kurze Begründung vorzuschicken und mit ihr zugleich Anlaß, Ziel und Methode dieser Arbeit darzulegen, scheint deshalb angebracht.

Im Vergleich zu dem, was wir von der Geschichte der deutschen Orgelkunst, im weitesten Sinne des Wortes, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wissen, ist unsere Kenntnis ihrer Geschichte in den Jahrhunderten vorher als sehr bescheiden zu bezeichnen, ganz gleich, ob es sich um die Geschichte des Orgelbaues als solchen, um Leben und Wirken der Orgelbauer und Organisten oder um die Geschichte des Orgelspiels und die Orgelkompositionen selbst handelt. Die Gründe dafür, so interessant ihre Darlegung für die Geschichte der Musikgeschichtsschreibung wäre, können und brauchen hier nicht näher erörtert zu werden. Sie beruhen letzten Endes auf der lange Zeit gültig gewesenen und auch heute noch nicht ganz überwundenen Auffassung, daß das musikalische Schaffen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts primär vokal bestimmt gewesen sei und die Geschichte der Instrumentalmusik erst danach begonnen habe. Auch hat wohl die starke Bindung der großen deutschen Orgelkunst des Barock an die Meister protestantischer Kirchenmusik dazu beigetragen, daß die vorreformatorische Zeit vernachlässigt wurde und die Überzeugung sich festigen konnte, die Orgel habe keine oder nur unwesentliche Aufgaben in der mittelalterlichen Liturgie gehabt.

Nachdem bereits Schering² entscheidend die rein vokale Aufführung von Werken des 15. Jahrhunderts in Frage gestellt hatte, lösten dann die nach dem ersten Welt-

¹ Zu diesem Begriff vgl. W. Hotz: *Der Hausbuchmeister Nikolaus Nievergalt und sein Kreis* (in „Der Wormsgau“ III 3, 97 ff.) und meine Studie *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte* (in „Pfälzer Heimat“ VII 1, 2). Er deckt, geographisch gesehen, die Gebiete längs des Rheines von Lauterburg bis Bingen unter Einfluß der Main- und Neckarlandschaft bis Lohr und Heilbronn sowie der Wetterau, des Kinzigtals, des Taunus, des Nahetals abwärts der Glanmündung sowie des Landes südwestlich davon bis in den Bliesgau, umfaßt also im wesentlichen die Gebiete der Bistümer Worms und Speyer sowie der alten Erzdiözese Mainz selbst.

² A. Schering: *Die niederländische Orgelmesse*, Leipzig 1912.