

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Andreas Ickstadt

## **Individualstilistik und Zeittypik. Über Brahms' semantische Toposbildung im Umgang mit satztechnischen Modellen**

Die Unterweisung und Übung in satztechnischen Modellen erfreut sich in der musiktheoretischen Lehre wegen der logischen Strukturen, die ihnen zugrunde liegen, einer großen Beliebtheit. Hartmut Fladt hat darauf hingewiesen »daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder aber individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden«<sup>1</sup>. Die pädagogische Praxis steht jedoch in der Gefahr, die Modelle auf ihre Mechanik zu reduzieren und in einem gleichsam geschichtslosen Raum zu behandeln. Darüber hinaus wird von semantischen Implikationen meist vollkommen abgesehen. Beide Aspekte sind jedoch wichtige Faktoren, die zur Glaubwürdigkeit der angewandten Techniken wesentlich beitragen und ihre ästhetische Qualität begründen.

Zu den zentralen Zielen der musiktheoretischen Ausbildung gehört es, den Studentinnen und Studenten eine ausgeprägte Kenntnis der einzelnen musikgeschichtlichen Epochen und Stile sowie die Einsicht in das Wesen der Musik als geschichtlichem Phänomen zwischen Kontinuität und Wandel zu vermitteln. Zum Erreichen dieser Ziele eignen sich die Satzmodelle als Gegenstand der Exemplifizierung in besonderer Weise, da die Studierenden anhand der zeittypischen Modifikationen der epochenübergreifend verwendeten Strukturmodelle für die spezifischen stilistischen Ausformulierungen konkreter Epochen sensibilisiert werden können. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass eine musikhistorische Verortung der behandelten Beispiele umso wichtiger ist.

An ausgewählten Beispielen aus dem Werk von Johannes Brahms soll im Folgenden gezeigt werden, wie die überlieferten Sequenz-Modelle in der Zeit- und Personalstilistik ein neues Gewand erhalten. Ellinore Fladt hat bereits dargelegt, dass Brahms durch die »Integration und Assimilierung

---

<sup>1</sup> Fladt, H. 2005, 189.

tradierter musikalischer Formen, Stilarten, Techniken, Sprach- und Bedeutungsmuster der Musik des 16.–19. Jahrhunderts [...] in einem Akt kreativer Anverwandlung ins eigene kompositorische Denken<sup>2</sup> zu neuen musikalischen Ausdrucksformen gelangt ist.

Darüber hinaus ist durch die Verwendung der Sequenz-Typen in analogen inhaltlichen Kontexten gut erkennbar, welche semantische Bedeutung sie bei Brahms annehmen. Zu berücksichtigen sind daneben jene wenigen Fälle, in denen er die Modelle ohne nennenswerte Modifikationen gebraucht, da sich hier die Frage nach deren historischer Adäquanz stellt.

### Analyse

#### *Quintfall-Sequenz*

Zunächst sei auf eine der prominentesten Sequenzen der Kompositionsgeschichte eingegangen: die Quintfall-Sequenz. Wie alle Sequenz-Modelle ist diese von Brahms fast nie unmodifiziert verwendet worden, wobei hier eine Gestaltungsweise als »unmodifiziert« bezeichnet wird, bei der ausschließlich grundstellige und dissonanzlose Akkorde verwendet werden und das strukturelle Modell quasi idealtypisch repräsentiert wird. Die wenigen bei Brahms zu entdeckenden Beispiele gehören bezeichnenderweise einer Gruppe von Werken an, die entweder keine autorisierte Opuszahl tragen oder einem bewusst historisierenden Anspruch Genüge leisten.

Im *Präludium* für Orgel WoO 10 treffen beide Aspekte zusammen. In der Quintfall-Sequenz zu Beginn des Präludiums sind zunächst nur grundstellige Akkorde ohne Sept-Zusatz zu beobachten. Doch schon die Harmonien der VI. und II. Stufe in Takt 3 und der sich anschließende Neuansatz einer weiteren Quintfall-Sequenz, die ihren Ausgang von dieser II. Stufe nimmt, zeigen gehäuft Sept-Dissonanzen.

Abb. 1: Johannes Brahms, *Präludium und Fuge* für Orgel WoO 10, T. 1–4



<sup>2</sup> Fladt, E. 2005, 230.



Zunächst ist zu beobachten, dass Brahms oft durch eine erweiterte Terzschichtung und weitere Dissonanzbildungen über die übliche Anreicherung mit Septimen weit hinausgeht. Überdies begegnet die Quintfall-Sequenz in vielen Brahms'schen Werken in Koppelung mit kontrapunktischen Techniken wie Imitation und Kanon. Auch wenn unbestreitbar ist, dass von diesem Potenzial für kontrapunktische Ausarbeitung schon seit der Blütezeit der Sequenz im 18. Jahrhundert reichlich Gebrauch gemacht worden ist,<sup>3</sup> muss auf das nicht selbstverständliche Faktum hingewiesen werden, dass Brahms an dieser Tradition bewusst festhält und sich durch eine solchermaßen konservativ-bewahrende Haltung individuell von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen unterscheidet.

Ein weiteres personalspezifisches Merkmal ist die häufige Fundierung der Sequenz auf einem Orgelpunkt, der charakteristischerweise oft auf dem Grundton der Tonika aufgebaut ist.

Abb. 3: Johannes Brahms, *Abendlied* für Soloquartett und Klavier op. 92 Nr. 3, T. 42–46

42

- por kommt mir das Le - ben ganz wie ein

*p dolce* *dim. sempre*

*p dolce* *dim.*

Harmonie-Fundamente

Im Soloquartett mit Klavierbegleitung *Abendlied* op. 92 Nr. 3 erscheint am Ende des Stücks gleich zweimal eine Quintfall-Sequenz. Die metrischen Verhältnisse der Takte 43ff. sind insofern vage, als die Fundamenttöne der Sequenz auf jeweils unbetonten Zählzeiten eintreten und das harmonische Geschehen gleichsam in der Schwebе gehalten ist.

<sup>3</sup> Vgl. Fischer 1915, 34.

In der Bass-Stimme der Klavierbegleitung konstituiert sich in den Takten 43–46 ein struktureller Orgelpunkt, der nicht durchgehalten, sondern durch die temporäre Markierung einiger Harmoniefundamente unterbrochen wird. Als vertikale Klangqualitäten ergeben sich durchweg die Sept-Akkorde der leitereigenen Stufen. Außerdem wirken im Hintergrund potenzielle Reibungen durch die Relationen der Akkordtöne zum strukturellen Orgelpunkt.

Als kontrapunktische Besonderheit ist auf den Unterquintkanon im Abstand einer halben Note hinzuweisen, der von der Sopran- und Bass-Stimme vorgetragen wird.

Abb. 4: Johannes Brahms, *Abendlied* für Soloquartett und Klavier op. 92 Nr. 3, T. 49–53

The image shows a musical score for measures 49-53 of Johannes Brahms' 'Abendlied'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a section labeled 'Harmonie-Fundamente' in the bass clef. Dynamics include 'p' and 'pp'.

49 *p* *più sempre*  
 vor, kommt mir das Le - - ben ganz wie ein  
*pp* *dim.*  
 Harmonie-Fundamente

Bei der Wiederholung der Sequenz in den Takten 47–50 intoniert der Chorbass in regelmäßigen halben Noten nun die Harmoniefundamente, wodurch die Sequenz in metrischer Hinsicht Bodenhaftung erhält. Durch diese Maßnahme verändern sich jedoch massiv die Konsonanz-Dissonanz-Verhältnisse. Betrachtet man den Satz des Gesangsquartetts für sich, so entsteht eine Folge von Akkorden mit simultanen Non-, Sept- und Quart-Vorhalten, die sich jeweils in dissonanzärmere einfache Sept-Akkorde auflösen. Darüber hinaus wird der im Klavierbass und Diskant verdoppelte tonikale Orgelpunkt jetzt konsequent durchgehalten, wodurch Schichtungen von bis zu fünf gleichzeitig erklingenden unterschiedlichen Tonhöhen entstehen, die weitere dissonante Reibungen erzeugen. Diese Fülle von Dissonanzbildungen ist ein wichtiges Charakteristikum der Brahms'schen Klanggestaltung.

Im A-cappella-Chor *Waldesnacht* op. 62 Nr. 3 erscheint jeweils in der Mitte der einzelnen Strophen die Fundamentfolge eines mehrfachen Quintfalls. Dadurch, dass die Melodie keine Sequenzstruktur aufweist und auch der harmonische Rhythmus nicht regelmäßig verläuft, wird die Harmonieprogression nicht in erster Linie als Sequenz gehört.

Abb. 5: Johannes Brahms, *Waldesnacht* für Chor a-cappella op. 62 Nr. 3, T. 12–16

12

[...] träu - me - risch die mü - den Glie - der berg' ich weich in's Moos.

7-6-Consecutive II

7-6-Consecutive I

2-3-Consecutive

Harmonie-Fundamente

Für die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung stehen vor allem die abwärts gerichteten melodischen Züge im Vordergrund. Auf verschiedenen Ebenen wirken entweder in der faktischen klanglichen Realisierung oder als strukturelle Folie diverse Consecutiv-Modelle. Auch in diesem Beispiel sind die Stimmen durch ein kontrapunktisches Prinzip miteinander verknüpft: In den Stimmpaaren Sopran|Alt und Tenor|Bass erklingt ein Unterquint-Kanon im zeitlichen Abstand einer Viertelnote. Durch diese offenkundige Beziehung zwischen den beteiligten Stimmen geraten jene Relationen in den Hintergrund, die durch die kontrapunktischen Modelle gestiftet werden, da die relevanten Bezugstöne oft gerade einem Part des jeweils anderen Stimmpaares angehören.

Das Modell, das zunächst am deutlichsten wahrgenommen werden kann, weil es von den Außenstimmen vorgetragen wird, ist die 7-6-Consecutive der Takte 12–14. Doch treten ab Takt 13 durch die Dehnung einzelner Töne die dissonanten Spannungstöne irregulär auf unbetonten Zählzeiten ein, wodurch das metrische Empfinden verschwimmt. Dies verstärkt eine Tendenz, die schon durch das unscharf versetzte Intonieren von motivischem Material im Kanon vorgegeben ist.

Das zweite substanzielle Consecutiv-Modell ist konsequenter durchgeführt und wird ab Takt 12 vom anderen Stimmpaar (Alt|Tenor) übernommen.

Es ist bemerkenswert, dass trotz einiger Freiheiten abspringender Dissonanztöne auf den präfigurierten Positionen fast immer die entsprechenden Töne der Consecutiv-Modelle wahrnehmbar sind, obgleich diese mitunter heteroleptisch herbeigeführt werden. An der Vielzahl der Modelle wird deutlich, wie das harmonische Geschehen hier primär durch kontrapunktische Ordnungsstrukturen fundiert wird.

Schon anhand der beiden letztgenannten Beispiele aus dem Vokalwerk, in denen die oben vorgestellten charakteristischen Merkmale der Brahms'schen Quintfall-Formulierung vorkommen, ist neben den gleichen Phänomenen auf der musikalischen Ebene eine inhaltliche Analogie festzustellen.

In beiden Werken werden zunächst weltimmanente Konflikte geschildert. Jeweils lautet die Konsequenz, sich aus dem Leben zurückziehen und sich in einem Zustand der Ruhe zu versenken. Dabei ist entscheidend, dass dieses Nach- und Loslassen keinen Fall ins Bodenlose bedeutet, sondern in einem Zustand wohlbehüteter Geborgenheit mündet, wie es im Text der Waldesnacht heißt:

Träumerisch die müden Glieder,  
Berg' ich weich ins Moos,  
Und mir ist, als würd' ich wieder  
All der irren Qualen los.

Die Geste des Loslassens ist in beiden Werken durch die abwärts gerichtete Ausgestaltung der melodischen Linien, der kontrapunktischen Satzmodelle und harmonischen Sequenzen sowie die Verunklarung der zeitlichen Wahrnehmung mittels metrischer Verunsicherungen kompositorisch umgesetzt.

Die Quintfall-Sequenz fungiert in diesem inhaltlichen Zusammenhang aufgrund ihres traditionellen Bekanntheitsgrads als Symbol für musikalische Heimat und Geborgenheit. Auf harmonisch-tonaler Ebene hat dieses Element der geschützten Obhut sein Äquivalent in der konkreten Ausgestaltung mit einem tonikalen Orgelpunkt, der seinerseits als Inbegriff von tonaler Rück- und Heimkehr zu verstehen ist. Auch das Potenzial der Quintfall-Sequenz, dadurch die zugrunde liegende Tonart zu repräsentieren, indem sie alle Stufen der Tonleiter umfasst, trägt zu diesem Gefühl von Vertrautheit und Sicherheit bei.

Das konstatierte Charakteristikum der Dissonanzfülle erklärt sich hingegen aus Brahms' besonderer Vorliebe für diese Klangqualität, zu der er sich in diversen Äußerungen bekannt hat. Über das *Intermezzo* op. 119 Nr. 1 schreibt er beispielsweise an Clara Schumann:

Es wimmelt von Dissonanzen! Diese mögen recht sein und zu erklären – aber sie schmecken Dir vielleicht nicht, und da wünschte ich, sie wären weniger recht als appetitlich und nach Deinem Geschmack. Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ›sehr langsam spielen‹ ist nicht genug gesagt. Jeder Tact und jede Note muß wie rit. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wollte, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen!<sup>4</sup>

In diesem Zitat sind zwei Aspekte von Bedeutung, die auch auf die oben besprochenen Beispiele zutreffen. Auch wenn das im *Intermezzo* geforderte permanente *Ritardando* in den beiden Vokalstücken nicht gekennzeichnet ist, zielt die musikalische Gestaltung in allen drei Kompositionen darauf, gewissermaßen die Zeit anzuhalten. Die Aufforderung zum wollüstigen Auskosten des schönen Augenblicks steht in der großen Tradition des ›süßen Schmerzes‹, der bei Brahms zur spezifischen Klangqualität der wohligen Dissonanzbildung kondensiert und mit Hilfe derer er die subjektive Erlebniszeit zu prolongieren trachtet.

In der besprochenen Passage aus dem *Abendlied* op. 92 Nr. 3 geschieht dies ganz unmittelbar durch die fast schon genussüchtige Wiederholung der Quintfall-Sequenz samt ihrer Dissonanzhäufungen, die für Brahms Gourmetstücke sinnlicher Wahrnehmung gewesen sein müssen. Ihre jahrhundertealte Kraft, schmerzvolle Inhalte auch sinnlich zu vermitteln, ist zu ästhetisiertem ›süßem‹ Schmerz sublimiert.

<sup>4</sup> Schumann/Brahms 1927, 513.

*Monte-Sequenz*

Ein weiteres harmonisches Modell, das Brahms häufig verwendet, ist die *Monte-Sequenz*, also der um eine Sekunde nach oben versetzte Quintfall.<sup>5</sup> Im Lied *Feldeinsamkeit* op. 86 Nr. 2 erscheint sie in kaum verhüllter Weise. Jeweils kurz vor dem Ende der beiden Strophen folgen die harmonischen Fundamente F-B-G-C. Über dem Basston *A* in Takt 31 erklingt dann nicht ein der Sequenzlogik verpflichteter grundstelliger Klang, sondern die Tonika F-Dur. Das Auftreten der beiden Harmonien A-Dur und D-Dur ab der zweiten Zählzeit des Taktes 31 erfüllt fundamenttheoretisch mehrere Funktionen. Zunächst mag es so erscheinen, als ob damit die Sequenz nach der Unterbrechung des F-Dur-Akkords fortgesetzt würde. Doch sind beide Harmonien zugleich Teil einer neuen Folge von Quintfällen (A-D-G | B-C-F), wobei in Takt 32 in der zweiten Takthälfte eine Harmonie erscheint, die traditionell in zweierlei Richtung – als Sext-Akkord des verminderten Dreiklangs der II. Stufe oder als Subdominante mit hinzugefügter Sexte ( $\delta^6$ ) – gedeutet werden kann.

Abb. 6: Johannes Brahms, *Feldeinsamkeit* für Singstimme und Klavier op. 86 Nr. 2, T. 29 – 34

<sup>5</sup> Der Begriff »Monte-Sequenz« wird hier in einer pragmatischen Verkürzung seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet und zielt nur auf die charakteristische Folge von Fundamentschritten. Vgl. zu den weitergehenden Implikationen des Begriffs und insbesondere seine formtheoretischen Aspekte bei seinem Schöpfer Joseph Riepel: Riepel 1755, 43f.

Charakteristisch für Brahms ist die fast standardisierte Kombination dieses Sequenztyps mit chromatischen Aufwärtslinien. Diese werden in den Takten 29–31 durch die in Terzparallelen geführten Oberstimmen der Klavierbegleitung realisiert. Mit der Färbung der aufsteigenden Sequenz durch die chromatischen Schritte greift Brahms erneut auf ein kompositorisches Mittel zurück, das traditionell zur Darstellung des »süßen Schmerzes« gebraucht worden ist. Der aufwärts gerichtete *Passus duriusculus* galt schon in der Barockzeit als ein Symbol sehnsüchtigen Drängens.<sup>6</sup>

Darüber hinaus ist zu beobachten, dass auch diese Sequenz mit einer imitatorischen Satztechnik verknüpft wird, die hier einen Kanon zwischen der Bass-Stimme und einer Mittelstimme der Klavierbegleitung andeutet.

Im Lied *Nachtwandler* op. 86 Nr. 3 liegt in der Vorschlussregion der letzten Strophe ebenfalls eine *Monte*-Sequenz vor. Typisch für Brahms' Kompositionsweise ist neben der schon angesprochenen Chromatisierung die Koppelung an einen Orgelpunkt, der hier allerdings im Unterschied zu den oben beschriebenen Beispielen auf dem spannungsvolleren Dominant-Grundton aufgebaut ist.

Abb. 7: Johannes Brahms, *Nachtwandler* für Singstimme und Klavier op. 86 Nr. 3, T. 57–65

57

wie vom Licht des Vollmonds trunken, wie vom Licht des

*poco a poco cresc.*

63

*rit. poco a poco*

Vollmonds trunken, weh den

*rf*

<sup>6</sup> Vgl. etwa die paradigmatische Formulierung bei Heinrich Schütz in *O süßer, o freundlicher* (*Kleines geistliches Konzert* SWV 285).

Auch im Falle der *Monte*-Sequenz ist festzustellen, dass diese bei Brahms in ähnlichen inhaltlichen Kontexten erscheint. Deren Verwendung ist bei ihm merkwürdig ambivalent. Das genuine Moment von Emphase, das dieser aufsteigenden Sequenz eigen ist, lässt Brahms nur für kurze Zeit zu, bevor er es prompt zurücknimmt. Diese Relativierung wird in beiden Liedern in bemerkenswerter Weise durch die gleiche harmonische Maßnahme herbeigeführt: Die Folge von Subdominantparallele und Mollsubdominante bewirkt durch das Tangieren der gleichnamigen Mollvariante eine eindruckliche Eintrübung der Grundtonart. Dass diese konkrete harmonische Verlaufskurve auch in anderen Werken an analoger formaler Position erscheint, an der eine Steigerungspassage unmittelbar wieder relativiert wird, offenbart, dass sich diese bei Brahms zum Topos verfestigt hat.

Der begrenzte Umfang dieses Aufsatzes erlaubt es leider nicht, auf weitere Sequenz-Modelle im Brahms'schen Œuvre einzugehen. Dies bedeutet jedoch mitnichten, dass Brahms diese nicht verwendet habe. Vielmehr finden sich bei ihm beispielsweise auch die aus der *Romanesca* und dem *Passamezzo* stammenden *Parallelismus*-Modelle, deren Umkehrungen und Permutationen sowie diverse Quintstiege-Sequenzen.<sup>7</sup>

Aus dem gleichen Grund kann leider auch nicht ausgeführt werden, dass die gleichen satztechnischen Modelle, die hier anhand von Beispielen aus der Vokalmusik dargestellt worden sind, bei Brahms auch in instrumentaler Musik häufige Anwendung finden. Dabei ist es sicher, dass er mit den ähnlich lautenden musikalischen Gestaltungsweisen auch gleichartige semantische Implikationen intendiert hat.

### Pädagogische Aspekte

Abschließend sei auf einige Möglichkeiten hingewiesen, wie die dargelegten analytischen Ergebnisse in der pädagogischen Praxis nutzbar gemacht werden können.

Zunächst wird die Auseinandersetzung mit dem Brahms'schen Personalstil und dessen epochenspezifischen Rahmenbedingungen sicherlich auf analytischer Ebene stattfinden müssen. Dies liegt unter anderem darin

<sup>7</sup> Nur stichprobenartig seien hier der Chor *Vergangen ist mir Glück und Heil* op. 62 Nr. 7, das Lied *Todesebnen* op. 86 Nr. 6, und die *Romanze* für Klavier op. 118 Nr. 5 genannt, in denen entsprechende Modelle begegnen.

begründet, dass die vorgestellten satztechnischen Modelle naturgemäß jeweils nur einen begrenzten Ausschnitt aus dem Werkzusammenhang bilden und somit auch nur ein Teilmoment übergreifender Aufgabenstellungen darstellen können. Doch ist der analytische Nachvollzug selbstverständlich auch per se von großem Nutzen und für die nachschöpferische Tätigkeit der Studierenden eine unabdingbare Voraussetzung.

Für die eigene tonsetzerische Arbeit ist als Aufgabentypus an die Bearbeitung einer Volksliedmelodie zu denken, in die diverse Sequenztypen integriert werden sollen. In einem ersten Schritt ist dabei zu besprechen, welche melodischen Konstellationen sich zur Harmonisierung mittels der Sequenzmodelle eignen. So bieten beispielsweise sekundweise abwärts sequenzierte Motive die Harmonisierung durch eine Quintfall-Sequenz geradezu an. In *In stiller Nacht* WoO 34 legt die auf motivischer Ebene bereits vorhandene Sequenzstruktur eine Übertragung auf die Harmonik nahe:

Abb. 8: Johannes Brahms, *In stiller Nacht* für gemischten Chor WoO 34 Nr. 8, T. 12–16

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of 'In stiller Nacht' by Johannes Brahms, measures 12-16. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: 'flos-sen, die Blü-me-lein, mit Trä-nen rein hab' ich sie all' be-gos-sen.'

Wie in der Bearbeitung des Komponisten zu erkennen ist, wird hier zwar eine Quintfall-Sequenz angedeutet. Doch es kommen die oben herausgestellten zusätzlichen Charakteristika Brahms'scher Quintfall-Formulierung nicht zum Einsatz. Dies mag etwas überraschen, da der Volksliedsatz an anderer Stelle erhebliche Dissonanzbildungen aufweist.

Bei der Ausschau nach Beispielen aus anderen Gattungen ist auf die Überschaubarkeit der formalen Dimensionen zu achten. Geeignet erscheinen hier Gattungen wie der Walzer oder das lyrische Klavierstück. Im *Walzer* op. 39 Nr. 5 ist beispielsweise die Melodie der Takte 9–12 aufgrund ihrer Sequenz-Struktur geradezu prädestiniert, eine Quintfall-Sequenz zu unterlegen. Dabei könnten zunächst grundstellige Akkorde gesetzt werden, die durch die Terzenschichtung bis zur None geprägt sind.

Abb. 9: Unterlegung einer Quintfall-Sequenz mit grundstelligen Akkorden  
nach: Johannes Brahms, *Walzer* für Klavier op. 39 Nr. 5, T. 9–12



Der Blick auf das Brahms'sche Original zeigt jedoch die Raffinesse des Komponisten, der auch hier wieder diverse Parallelführungen mit einem Orgelpunkt zu einem kontrapunktischen Geflecht kombiniert.

Abb. 10: Johannes Brahms, *Walzer* für Klavier op. 39 Nr. 5, T. 9–12

Für fortgeschrittene Studentinnen und Studenten bietet sich als weitere Aufgabenstellung das Schreiben eines lyrischen Klavierstücks an, für die gleichwohl auch kompositorische Fertigkeiten in der harmonischen und formalen Anlage der Komposition vorausgesetzt werden müssen.

## Literatur

- Fladt, Ellinore (2005), »Die Bedeutung der Bedeutung. Semantisierendes musikalisches Material im Deutschen Requiem von Johannes Brahms«, in: Jeßulat, Ariane/Andreas Ickstadt/Martin Ullrich (Hg.), *Zwischen Hermeneutik und Komposition. Festschrift für Hartmut Fladt*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fladt, Hartmut (2005), »Satztechnische Topoi«, in: *ZGMTH 2–3/2*, Hildesheim u. a.: Olms 2007.
- Fischer, Wilhelm (1915), *Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils (= StMw 3)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Wien: Antaria & Co.
- Riepel, Joseph (1755), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, [2.] Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt/Leipzig.
- Schumann, Clara/Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 2, hg. von Berthold Litzmann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927.

© 2014 Andreas Ickstadt (ickstadt@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Ickstadt, Andreas (2014), »Individualstilistik und Zeittypik. Über Brahms' semantische Toposbildung im Umgang mit satztechnischen Modellen« [Individual Stylistics and Time Typology: On Brahms's Semantic Topos Formation in Dealing with Compositional Models], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 141–153. <https://doi.org/10.31751/p.114>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Dissonanzbehandlung; harmonic sequences; Johannes Brahms; Methodik; methodology; romantic style; romantischer Stil; semantics; Semantik; Sequenzmodelle; treatment of dissonances

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014