

Leekam , Joanne (2013): Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1. Analyseergebnisse und ihre klangliche Umsetzung. ZGMTH 10/1, 61–77.
<https://doi.org/10.31751/713>

© 2013 Joanne Leekam



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.

veröffentlicht / first published: 06/07/2014
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1

Analyseergebnisse und ihre klangliche Umsetzung

Joanne Leekam

ABSTRACT: Zu Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1 werden auf Grundlage der Theorie Heinrich Schenkers drei Deutungen, die als Urlinie einen Terzzug postulieren (Lamb, Leekam und Barcaba) zwei Deutungen gegenübergestellt, die als Urlinie einem Quintzug den Vorzug geben (Schenkers und Eybl). Im Anschluss ergehen Vorschläge für die klangliche Realisierung am Instrument. Abschließend werden einige Aspekte diskutiert, die für die Wahl der einen oder anderen Deutung sprechen.

In seiner ursprünglichen Form¹ bestand dieser Beitrag aus einem Vortragsteil und mehreren Demonstrationen am Klavier. Dies bot die Möglichkeit, hörbar zu machen, welche Konsequenzen die jeweiligen Ergebnisse bei einer (professionellen) interpretatorischen Umsetzung am Klavier zeitigen. Die sukzessive Realisierung unterschiedlicher Deutungen ließ die verschiedenen Perspektiven erkennbar werden, aus denen sich dem Werk analytisch genähert worden war und setzte auf Seiten der Zuhörerinnen und Zuhörer einen neuerlichen Prozess der interpretatorischen Beschäftigung in Gang. In der vorliegenden Schriftfassung kann der lebendige kommunikative Austausch zwischen Analysierendem, Spieler und Zuhörer(innen) demgegenüber nur angedeutet werden.

Allen hier diskutierten Analysen zu Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1 liegt die Theorie von Heinrich Schenker zugrunde, in deren Zentrum die formale Ganzheit und der Zusammenhang zwischen Form und subjektivem Erleben stehen. Grundlage meiner Untersuchung bilden Interpretationen von mir, James Boyd Lamb und Heinrich Schenker selbst, sowie Analysen meiner Kollegen Peter Barcaba und Martin Eybl.²

Bevor ich verschiedene Deutungen von Brahms' Intermezzo op. 118,1 einander gegenüberstellen und ihre Folgen für den musikalischen Vortrag besprechen werde, sollen einige für die musikalische Gestaltung relevante Aussagen Schenkers in Erinnerung gerufen werden.

Für Schenker lässt sich »das Ereignis der Form im Vordergrund als eine Verwandlung der vom Hintergrund zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte

1 Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein Referat im Rahmen des internationalen Symposiums »Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie«, das vom 17. bis 21. August 2008 in St. Florian (Österreich) stattfand.

2 Beiden danke ich für den wertvollen Gedankenaustausch.

ansprechen«.³ An anderer Stelle bezeichnet er den Vordergrund als Ausdruck der Energieverwandlungen des Lebens der Uralinie und steht somit Ernst Kurth nahe, der Tonbewegungen »hörbare Ableger einer ihnen zugrunde liegenden Energie« nannte und als Symbole dieser Kraftvorgänge verstand.⁴

Für Kurth wie für Schenker werden im Erleben die Töne auf die ursprünglichen Energien zurückgeführt, welche Ausdruck der seelischen Dynamik des Komponisten sind und die im Hörer wiederum seelische Prozesse auslösen: »Entfaltung in Raum und Zeit, Zielsetzung, Wegfreude, Dehnung der Wegfreude, Erinnerung, Wiederholung, Gegensatz, Erwartung, Spannung, Erfüllung, Täuschung und ähnliche Grunderlebnisse einer menschlichen Seele [...] kehren auch in der Musik als Menschenkunst wieder«⁵, »Enttäuschung, Überraschung, Geduld, Ungeduld, Humor, Vorbereitung werden gleichnishaft durch Verbindungen, Anklänge, Brücken erzeugt«.⁶ Dem Spieler »vermag dieses Wissen um die Verwandlungsschichten Mittel des Vortrags einzugeben, die einen Zusammenhang empfinden lassen [...]. Wer so vorträgt, wird sich hüten, den Taktstrich zu überschätzen, die Züge zu ertönen und dadurch unsere Teilnahme zu lähmen [...]. Der Vortrag eines musikalischen Werkes kann nur auf dessen organische Zusammenhänge gegründet sein«.⁷

Zunächst bespreche ich drei Deutungen, die als Uralinie einen Terzzug postulieren: Bild 1 stellt den von mir ergänzten Mittelgrund der Analyse von Lamb (A), den Mittelgrund meiner eigenen (B) sowie den von mir rekonstruierten Mittelgrund der Analyse von Barcaba (C) gegenüber. Bild 2 zeigt den Vordergrund meiner eigenen Deutung. Bild 3 führt neben dem originalen Mittelgrund (Systeme 1 bis 3) auch Vorder- und Hintergrund (Systeme 4 und 5) der Analyse von Lamb auf. Bild 4 zeigt in Teilen (a–d) den Vordergrund der Deutung Barcabas.

Im Anschluss bespreche ich diejenigen Lesarten, die als Uralinie einem Quintzug den Vorzug geben: Bild 5 (a–c) zeigt eine Übertragung von Schenkers eigener Skizze, Bild 6 diejenige von Martin Eybl.

Nach einer kurzen Verbalisierung der in den Graphen festgehaltenen Deutungen werden Vorschläge für die klangliche Realisierung am Instrument gemacht.⁸ Dabei bespreche ich die drei Abschnitte des Stückes gesondert, um die Unterschiede zwischen den Deutungen besser herauszuarbeiten. Der erste Abschnitt reicht bis zum ersten Doppelstrich (T. 1–10), der zweite bis zum zweiten Doppelstrich (T. 11–30a) und der dritte umfasst den Schluss (T. 30b–41). Nur vereinzelt gehe ich gesondert auf die Darstellungen von Mittel- und Vordergrund der Deutungen A, B und C ein.

3 Schenker 1956, 197.

4 Kurth 1931, 102.

5 Schenker 1924, 47.

6 Schenker 1956, 30.

7 Ebd., 34f.

8 Bei der Betrachtung dieser Klavierminiatur hat Franz Eibner nach Peter Barcabas Aussage einmal ausgerufen: »Ein Nichts an Takten, aber ein Kosmos von Musik!«

Die Terz als Kopftón: Deutungen A,B und C

Erster Abschnitt

Die Deutungen A, B und C zeigen nur im ersten Abschnitt Gemeinsamkeiten. In Deutung B und C beginnt die erste kraftvolle Bewegung mit dem Kopftón c^3 und stürmt dann den Oktavraum hinunter, um schließlich zur Mittelstimme g^1 abzutauchen. A unterscheidet sich von B und C dahingehend, dass c^2 als Kopftón unterstellt wird; anders als in B und C beginnt das Stück hier folglich nicht in der obligaten Lage, sondern erreicht diese erst mit Ende der ersten Bewegung.⁹

Daraus ergeben sich folgende Gestaltungsvorschläge:

- Dehne den Auftakt etwas, um dem Kopftón (bei B und C) bzw. dessen Höherlegung (A) Gewicht zu geben.
- Beschleunige dann etwas das Tempo entlang des Oktavzugs c^3-c^2 .
- Bei A: Halte beim d^2 in Takt 6 kurz inne, um das Ankommen des Zuges in der obligaten Lage mit c^2 anzudeuten.
- Bei A und C: Beruhige etwas das Tempo beim Gang in die Mittelstimme g^1 .
- Bei B: Beruhige das Tempo erst beim Erreichen des c^1 vor dem Doppelstrich, da in dieser Deutung erst jetzt mit diesem Ton die Bewegung als Oktavkopplung der dritten Skalenstufe ankommt.

Zweiter Abschnitt

Das nun folgende Geschehen bis zum zweiten Doppelstrich unterscheidet sich in A, B und C in drastischer Weise. Die emporsteigende Bewegung erfüllt verschiedene Aufgaben: In A tritt mit Beginn des zweiten Abschnitts bereits die 2 der Urlinie (h^2) und mit ihr die strukturelle Dominante ein, die bis kurz vor dessen Ende in Takt 27.2 prolongiert werden; die emporsteigende Bewegung erscheint dabei als Teil einer untergeordneten zweiten Prolongation, die dem zur III. Stufe gehörenden Mittelstimmentón g^1 gilt, der durch einen Oktavzug g^1-g^2 höherlegt wird; a^2 ist dabei obere Nebennote zu g^2 . In B und C tritt die 2 der Urlinie erst mit Takt 27.2 ein. Dadurch wird in B die Prolongation des Mittelstimmentóns der III. Stufe zur übergeordneten Bewegung. In C mündet die emporsteigende Bewegung in die Brechung $e^2-a^2-c^3$, die in den Kopftón c^3 und damit in die Reprise des Anfangs zurückführt. In Deutung A hingegen führt der Sextzug g^2-h^1 auf die 2 der Urlinie zurück. Takt 21 besitzt dadurch keinen strukturellen Reprisenrang.

Deutung B fasst wie Deutung A die anfängliche Aufwärtsbewegung zu Beginn des zweiten Abschnitts als Oktavzug g^1-g^2 auf (obwohl der Bass nicht alle Oberstimmentöne stützt). Die Spitzentöne a^2 und c^3 werden als prolongierende Übergreiftöne dieser

9 Dieser Unterschied scheint dem Umstand geschuldet, dass A die gesamte strukturelle Bewegung im Mittelgrund in einer Lage vereinigen möchte, während B und C hier die Annahme eines Registerwechsel innerhalb der strukturellen Bewegung angemessener finden.

aufsteigenden Linie verstanden. Das g^2 wird am Anfang und am Ende des Zuges vom C^6 -Akkord harmonisch unterstützt, so dass vor Eintritt der Reprise eine trugschlüssige Wirkung angenommen wird (der Oktavzug wird von der Quintfallsequenz $E^7-A^7-D^7$ unterlegt, so dass der C^6 -Akkord diese Fortschreitung abrupt zu unterbrechen scheint). Die Deutung versteht den Höhepunkt der aufsteigenden Linie (e^3 im Auftakt zu T. 23) als Übergreifprolongation und Bestätigung des in Takt 20 im Zuge der Reprise wieder aufgenommenen Kopftons.

Deutung C stellt den Bezug zur Tonika a-Moll in den Mittelpunkt. Die Brechung $e^2-a^2-c^3$ bekommt aus diesem Grund Prominenz, ebenso die Brechung $C-e-a$ ab Takt 21 im Bass, die sich mit der Brechung der Oberstimme überlappt und als motivischer Parallelismus aufgefasst wird (T. 11–14 = T. 15–18 sowie T. 19/T. 20f./T. 22f.). Im Unterschied zu A und B ist in C nicht mit Takt 28, sondern erst mit Takt 29 das Ende der Urlinie erreicht.

Gestaltungsvorschläge für A:

- Spiele die Appoggiatura c^2 in Takt 13 etwas gedehnter, um das Ankommen auf der 2 der Urlinie h^1 vorzubereiten.
- Spiele das zweite Sequenzglied ab Takt 15 etwas gedämpfter, um den strukturell höheren Rang des ersten Sequenzgliedes nicht zu relativieren.
- Hebe im Anschluss jedes Mal a^2 hervor und steigere das Tempo etwas in Richtung thematischer Reprise, die in dieser Deutung im Dienste eben dieser Nebennote a^2 steht.
- Nimm das Tempo beim erstmaligen Erscheinen des g^2 (dessen Bestimmung Nebennote zu a^2 ist) in Takt 24 etwas zurück; das g^2 – aus der übergreifenden C-Dur-Prolongation stammend – kommt in Deutung A erst in Takt 25 zur Geltung.
- Spiele dann zügig die folgende parallele Sextenbewegung bis zum c^2 in Takt 27, das die Wiederkehr der 2 der Urlinie vorhält.
- Beruhige den Vortrag etwas beim Erreichen des Bestimmungstons a^1 , dem Ende der Urlinie.

Gestaltungsvorschläge für B:

- Spiele stetig vorwärts bis zur zweiten Hälfte von Takt 20, wo mit g^2 das Ende des Oktavzuges erreicht ist.
- Bremse das Tempo unvermittelt im Auftakt zu Takt 21 ab, um den trugschlussartigen, unvermittelten Eintritt der thematischen Reprise in Szene zu setzen.
- Dehne den Auftakt zu Takt 23, der den melodischen Höhepunkt bildet und den Wiedereintritt des Kopftons bestätigt.
- Spiele den Abstieg zur 2 in der Urlinie und deren Abschluss wie in Deutung A.

Gestaltungsvorschläge für C:

- Spiele die lange Appoggiatura c^3-c^2 zu h^2 in den Takten 11–14 mit Nachdruck, denn sie knüpft an das Register des Kopftons an und wirkt wie dessen Reminiszenz.

- Beachte das *cis*² im Takt 15; es wird durch eine Quasi-Tonika im Bass gestützt.
- Hebe die Töne der Aufwärtsbrechung zum Kopftone *e*²-*a*²-*c*³ in den Takten 17, 18 und 20 etwas hervor.
- Dehne den Auftakt zu Takt 21, um die Kongruenz von thematischer und struktureller Reprise zu verdeutlichen; spiele die nachfolgende Sequenz wie eine Bestätigung des Vorigen, aber ohne Nachdruck.
- Spiele intensiv aber zügig bis zum *gis*¹ in Takt 29b, das die noch gültige 2 der Urlinie vertritt. Verfähre in der ›prima volta‹ entsprechend und schwäche die Intensität erst mit Takt 30a ab, wo die 1 der Urlinie erreicht wird (erst hier schreibt Brahms ›diminuendo‹ und ›ritardando‹ vor).

Dritter Abschnitt

Der letzte Abschnitt wird in den drei Deutungen unterschiedlich aufgefasst. Eine Herausforderung stellt der Quartsextakkord in Takt 31 dar: Die erwartete Fortschreitung *dis*^{5/7}-*gis*^{5/7}-*a*^{6/4} über dem Orgelpunkt *E* wird in den unerwarteten Plagalschluss gelenkt. In A (vgl. Bild 2) suggeriert die Kennzeichnung ^{5/7}/V (T. 30) und V⁹ (T. 34) eine neuerliche authentische Kadenz in die Tonika, die sich dann aber als Zwischendominante zur Subdominante entpuppt. In B (vgl. Bild 3) sind dieselben Harmonien in eine Quintfallbewegung eingebettet, die von einer Nebennotenharmonie (*H*^{4/3}) eingeleitet wird und sich in den Plagalschluss entlädt (der Plagalschluss ist durch die Nebennotenharmonie *gis*^{4/3} prolongiert). Der Quintfall stützt den übergreifenden Quartzug *d*²-*c*²-*h*¹-[*a*¹] als Prolongation der 1 der Urlinie, dessen Beginn vom Anfangsmotiv gebildet wird.

Bei Deutung C ergibt sich eine besondere Schwierigkeit: Insofern die Urlinie mit Takt 29b endet, müsste sich auch hier (wenn auch einen Takt später als in A und B) die Bewegung im Vortrag mit Erreichen des Bestimmungstons *a*¹ beruhigen. Brieflich teilte mir Peter Barcaba jedoch mit:

Hören wir die zweite Klammer bei T. 29b, fühlen wir, dass die Musik noch lange nicht zu Ende ist, und es scheint so, als würde alles wie ein Tornado von dem 6/4-Akkord in T. 31 aufgesogen werden. [...] Das quasi phrygische *b* von T. 35 belehrt uns eines Besseren.

Gleichwohl hat Peter Barcaba aus diesem Höreindruck nicht die Konsequenz gezogen, die Urlinie erst im abschließenden Formteil enden zu lassen; der Grund dürfte darin liegen, dass auch seiner Ansicht nach eine authentische Kadenz in Fortsetzung des Quartsextakkordes fehlt, die die Urlinienbewegung 3-2-1 stützen würde.

Gestaltungsvorschläge für A und B:

- Schwäche die Intensität des Spiels bis einschließlich Takt 30 weiter ab.
- Spiele dann neuerlich nach vorn und steigere die Dynamik bis zum Eintritt des Anfangsmotivs Takt 37 (mit Auftakt).

Die Gestaltungsvorschläge für C:

- Beruhige den Vortrag mit Erreichen des Bestimmungstons a¹ in Takt 29b (C1 gemäß der vorliegenden Analyse Barcabas).
- Lasse in der Intensität des Spiels in der ›seconda volta‹ nicht nach; intensiviere Dein Spiel vielmehr, um in Takt 31 den vermeintlich kadenzierenden Quartsextakkord so zu inszenieren, dass »von dem alles wie [von] ein[em] Tornado aufgesogen zu werden scheint«. Diese Spannung muss in etwas abgeschwächter Form bis zum letzten Erscheinen des Anfangsmotivs im Auftakt zu Takt 37 anhalten. Erst dann sollte die Bewegung wirklich zur Ruhe kommen (C2 gemäß der brieflichen Äußerung Barcabas).

Die Quint als Kopftön: Deutungen D und E

Nun zu jenen Deutungen, die das Stück mit der Quinte als Kopftön lesen. Die Deutung von Martin Eybl (E, Bild 6) befasst sich nur mit dem ersten Abschnitt des Stücks (T. 1–10). Eybl liest in Analogie zum Strukturmodell der Mollsonate bei Schenker die Bewegung 5-4-3 als ersten Teil eines strukturellen Quintzugs.

Gestaltungsvorschlag nach Deutung E für den ersten Abschnitt:

- Spiele nach vorwärts drängend, auf das dritte Terzmotiv (*f-e-dis*) zusteuernd, und spiele dieses Motiv (das Bewusstsein auf das e im T. 5 gerichtet), wie Brahms es fordert: betont ›espressivo‹. Verringere bei der abschließenden Kadenz die Intensität Deines Spiels nur minimal.

Deutung D basiert auf einer Skizze von Heinrich Schenker¹⁰; die Bilder 5a, 5b und 5c zitieren Teile von Schenkers Skizze in einer Übertragung.¹¹ 5b und 5c zeigen zwei Möglichkeiten, das Stück mit der Quinte als Kopftön zu lesen. Damit reagiert Schen-

¹⁰ Schenker o.J.

¹¹ Schenker hat offenbar zunächst den Vordergrund über drei Akkoladen skizziert (Bild 5a) und im Anschluss daran unterhalb dieser Skizze eine neue Akkolade im Bassschlüssel begonnen, in der er den dritten Abschnitt der Komposition näher ausführt. (In Hinblick auf diesen Teil von Schenkers Analyse, der hier nicht wiedergegeben wird, ist bemerkenswert, dass Schenker unter explizitem Hinweis auf den Quartsextakkord in Takt 31 nicht von einer plagalen, sondern einer authentischen Schlusskadenz ausgeht. Gleichwohl scheint für ihn dadurch nicht infrage gestellt, dass – wie in der Vordergrundsskizze behauptet – die strukturelle Dominante bereits in Takt 27 eintritt und nicht erst in Takt 31.) In einem weiteren Arbeitsgang (dafür sprechen die veränderten Schriftzüge der restlichen Skizze) hat Schenker zwei Entwürfe für den Hintergrund in den verbleibenden Freiräumen eingetragen: Einen ersten Entwurf (Bild 5b: ›Hintergrund I‹) setzte er unmittelbar hinter das Ende des Vordergrunds in den verbleibenden Rest des oberen Systems der dritten Akkolade. Unterhalb davon, in den verbleibenden Rest der 4. Akkolade, in die bereits die Skizze zum dritten Abschnitt der Komposition eingetragen war, notierte Schenker einen alternativen Entwurf zum Hintergrund (Bild 5c: ›Hintergrund II‹). Wie bei ›Hintergrund I‹ scheint Schenker auch bei ›Hintergrund II‹ einen Violschlüssel unterstellt zu haben, versäumte es aber, die am Beginn der Akkolade vorgeschriebene Bassschlüsselung, die sich an der Skizze zum dritten Abschnitt der Komposition orientiert, zu ändern.

ker auf eine Ambivalenz, die seine Skizze des Vordergrunds (Bild 5a) kennzeichnet: Dort wird das anfängliche c^3 mit dem Zusatz ›3 mit Zirkumflex‹ gekennzeichnet. Im Schluss des zweiten Abschnitts (T. 26ff.) markiert Schenker jedoch die dem Quintzug der Takte 26–30a zugehörigen Töne $e^2-d^2-c^1-h^1-a^1$ zusätzlich mit den Ziffern 5 bis 1 und Zirkumflex. Im Lichte der späten Theorie Schenkers können nicht 3 und 5 zugleich Kopftone sein. Die Analysen der ›Brahms-Mappe‹ stammen aber wahrscheinlich aus der Zeit der Tonwille-Hefte¹², liegen also womöglich noch im Vorfeld jener Neuauflistung der ›Uralinie‹-Konzeption in den Jahren 1925/26, die vom »Gesetz des Kopftones«¹³ bestimmt ist. In diesem Zusammenhang sind nun die beiden zusätzlichen Skizzen zum Hintergrund bemerkenswert, weil in ihnen der Versuch erkennbar ist, das Problem ›3 oder 5‹ zu lösen. Die erste Hintergrundskizze (Bild 5b: ›Hintergrund I‹) zeigt für den ersten Abschnitt einen Terzzug, der vom Kopftone e^2 in die Mittelstimme c^2 führt.¹⁴ Im zweiten Abschnitt führt ein Untergreifzug $h^1-c^2-d^2-e^2$ zum Kopftone zurück. Das durch Anfügung einer gehalsten Viertel im Graphen zusätzlich markierte e^2 deutet daraufhin, dass Schenker nicht mit dem unmittelbaren Ende des Untergreifzuges Takt 17, sondern erst mit dem (zusätzlich durch den Tonbuchstaben in der Vordergrundsskizze markierten) e^3 in Takt 22 den Kopftone für wiedergewonnen erachtet (die Hintergrundsskizze nähme dann eine Registervereinfachung vor). Vor dem abschließenden Quintzug wird der Kopftone durch die obere Wechselnote f^2 prolongiert. Dieser Vorgang bezieht sich offenkundig auf Takt 25.¹⁵

Im Vergleich dazu weist die zweite Hintergrundsskizze (Bild 5c: ›Hintergrund II‹) zwei signifikante Änderungen auf: Der erste Abschnitt steht hier ganz im Zeichen der Terz, jedoch nicht als 3 der Uralinie, sondern als Mittelstimme, von der die zum Kopftone gehende Intervallbrechung $c-e$ ihren Ausgang nimmt. Die zweite Änderung betrifft den Stufengang. In ›Hintergrund I‹ (Bild 5b) steht der zweite Abschnitt wesentlich im Zeichen der I. Stufe (dieser Deutung arbeitet die Brechung $e^2-a^2-c^3-e^3$ in der Oberstimme zu¹⁶). Demgegenüber wird in ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) behauptet, dass die am Ende des ersten Abschnitts erreichte III. Stufe im zweiten Abschnitt der Komposition bis zur Vollendung der im Dienste der Gewinnung des Kopftons stehenden Brechung prolongiert wird. Der erste Stufenwechsel geht hier erst mit der Wechselnote f^2 in Takt 25 einher. Ich gebe dieser Deutung als der wahrscheinlich späteren den Vorzug.

12 Cadwallader/Pastille (1999, 36) sprechen von einer Darstellung, »which is representative of a type of sketch that appears throughout the Brahms folder and occasionally in *Der Tonwille* – a middle-ground synopsis that summarizes the formal, harmonic, and contrapuntal properties of an entire piece«.

13 Vgl. Schenker 1956, 83.

14 In Eybl 2008 hingegen erscheint eben diesen Terzzug als Beginn der Uralinie.

15 Dafür, dass ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) nach ›Hintergrund I‹ (Bild 5b) entstanden ist, spricht nicht nur die Anordnung auf Schenkers Notenbogen, sondern auch, dass Schenker in ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) den zur Wechselnote f^2 zugehörigen Basston von f zu a korrigiert hat.

16 Vgl. die Bedeutung der I. Stufe und die zugehörigen Brechungen in Oberstimme und Bass in Barca 2008.

Gestaltungsvorschlag nach Deutung D gemäß ›Hintergrund II‹ (Bild 5c):

Erster Abschnitt:

- Steuere ähnlich wie bei Deutung E auf das dritte Erscheinen des von Schenker so genannten ›Motivs a‹ zu (*f-e-dis*), denn über dem *f* im Bass (T. 5) findet die Wendung von der I. zur III. Stufe statt. Spiele das von Schenker so bezeichnete ›Motiv b‹ in der Mittelstimme, das im zweiten Abschnitt in der Oberstimme bestimmend sein wird, ebenso die Ausfaltung *f-h/c-e* in der abschließenden Kadenz sehr bewusst.

Zweiter Abschnitt:

- Spiele das zweimalige Erscheinen von ›Motiv b‹ (T. 11–14 und T. 15–18) ähnlich wie bei Deutung A, also das zweite Erscheinen in der Intensität etwas abgeschwächt, um die beginnende Brechung ($e^2-a^2-c^3-e^3$) zu profilieren.
- Spiele die sich hochschaukelnden Wiederholungen von ›Motiv a‹, die die Stationen dieser Brechung begleiten, betont ›espressivo‹.
- Lasse im Schwung nicht nach bis zum Höhepunkt und Ziel der Brechung: der Quinte als Kopftön.
- Spiele das e^2 in Takt 26 (den Kopftön in der obligaten Lage) und die nachfolgenden Stationen des Quintzuges ($d^2-c^2-h^1/gis^1-a$) mit Nachdruck.

Dritter Abschnitt:

- Spiele den dritten Abschnitt wie bei Deutung C2: Halte den Schwung bis Takt 31 aufrecht, um den hier erreichten Klang als vermeintlichen kadenzierenden Quartsextakkord zu inszenieren.
- Halte die Spannung in etwas abgeschwächter Form bis zum letzten Erscheinen des Anfangsmotivs im Auftakt zu Takt 37 und lasse erst dann die Bewegung zur Ruhe kommen.

Diskussion

Abschließend möchte ich einige Aspekte diskutieren, die für die Wahl der einen oder anderen Deutung sprechen.

Erster Abschnitt:

Eine zentrale Frage hinsichtlich des Anfangs der Komposition ist, ob dort ein deutlicher tonikaler Bezug auf a-Moll vorliegt oder nicht. In A, B und C wird über das gesamte Stück hinweg von einer großformatigen Bassbrechung *c-e-a* ausgegangen. In A und B impliziert das den Stufengang III-V[#]-I. Demgegenüber wird sowohl in C als auch in D und E für den Beginn der Sextakkord der I. Stufe angenommen.

Als Argument für eine tonikale Deutung des Beginns könnte angeführt werden, dass Brahms sowohl im Akkordsatz der rechten Hand als auch in der Begleitbrechung ein *g* ausspart ($7^b/3$, nicht $7^b/5/3$), um das Missverständnis, es handele sich um einen C^7 oder eine 5-6-Auswechslung in *C*, zu vermeiden; *b* wäre dann phrygische Sekund über *a*.¹⁷ Ein starker *a*-Moll-Bezug wird erstmals durch das dritte Erscheinen von ›Motiv a‹ mit der verminderten Terz $f^2-e^2-dis^2$ in Takt 5 hergestellt. Dagegen setzt Brahms in unmittelbarer Folge das *e* über dem Basston *fis* auf der ersten Zählzeit von Takt 6, wodurch sich nun ein Bezug zu *C*-Dur ergibt, der durch den Gang in die Mittelstimme unterstrichen wird. In Takt 6 wechselt auch die Diminutionsform, was von Brahms durch ein ›espressivo‹ unterstreicht, und es beginnt die Verschränkung mit ›Motiv b‹ in der Mittelstimme (*a-h-d-c* T. 5f., *f-fis-a-as* in T. 6f. und *d-e-f(e)* bzw. *d-e-f-h-c* ausgefaltet in T. 7–9). Das Empfinden, dass das dritte Terzmotiv *f-e-dis* Ziel der Bewegung ist, dürfte für Deutung *E*, in der e^2 als Kopftone eine markante strukturelle Rolle spielt (womöglich auch für Schenkers erste Skizze des Hintergrunds [Bild 5b: ›Hintergrund I‹) entscheidend sein. Analog zu den beiden vorhergehenden Motiven präsentiert sich das *e* in der Mitte des Terzmotivs als Appoggiatura. Allerdings könnte auch der besondere Umstand, dass sich hier zwei Terzmotive innerhalb eines Quartraums überschneiden, zur Positionierung des Tones *e* als Prolongation im Vordergrund geführt haben; der Bass beim Eintritt des Tones e^2 ist nicht *a* oder *c*, sondern *f*.

In *A* und *B* hingegen, wo von Beginn an die III. Stufe als übergeordnet begriffen wird, ist es der Oktavzug c^3-c^2 die deren Prolongation zuarbeitet, in *B* außerdem die mehrfache Koppelung des *c* ($c^3-c^2-c^1$).

Zweiter Abschnitt:

Der motivische Parallelismus (T. 11–14 und T. 15–18) wird nur in den Deutungen *C* und *D* wirklich gewürdigt; in *A* und *B* wird er unter einen steigenden Oktavzug subsumiert. In diesem Abschnitt beginnt auch die rechte Hand die Achtelbewegung der Begleitung kaskadengleich in Abwärtsrichtung einzubeziehen, was eine weitere Dynamisierung der Bewegung mit sich bringt: Die Achtelbewegungen gehen jetzt synchron in entgegengesetzte Richtung (T. 13). Dieser Prozess scheint den Wechsel der Diminutionsform in Takt 17 vorzubereiten, bei dem die Kaskaden mit der jeweils vorangestellten Achtelpause eine neue Dynamik einbringen: Die Anfangstöne der Einzelkaskaden rücken gleich funkelnden Wasserspritzern in den Mittelpunkt, und gerade diese Töne bilden in *C* und *D* die großformatige Brechung, die laut *C* in der dritten, laut *D* in der fünften Skalenstufe kulminiert.

Der melodische Höhepunkt mit dem Auftakt zu Takt 23, der in *D* gemäß ›Hintergrund II‹ (Bild 5c) mit der Gewinnung des Kopftons zusammenfällt, ist nicht nur durch eine Viertelnote stärker gewichtet als der in Bewegung befindliche c^3 -Auftakt zur thematischen Reprise, sondern wird auch durch einem markanten Bass kontrapunktiert, der in der Kontraoktave verdoppelt und dazu arpeggiert erscheint.¹⁸

17 Dieses phrygische *b* würde im dritten Abschnitt zurückkehren und die Bewegung in den Plagalabschluss einleiten.

Dritter Abschnitt:

Lediglich in C2 und in D (also der hier nicht wiedergegebenen zusätzlichen Skizze Schenkers zum dritten Abschnitt der Komposition) wird auf die klangliche Situation in den Takten 31–33 (wo der Hörer einen kadenzierenden Quartsextakkord mit konventioneller Auflösung erwartet) explizit Bezug genommen.

* * *

Zwei Figuren überwiegen in dieser Klavierminiatur: die Appoggiatura und die Brechung. Die Appoggiatura prolongiert die Terzbrechung, die die Grundlage sowohl von »Motiv a« (Terz abwärts: c^3 - b^2 - a^2) als harter Durchgang als auch von »Motiv b« (Terz aufwärts: a^1 - h^1 - d^2 - c^2) als harte Nebennotenverzierung bildet. Auch wenn beide Motive im Lauf des Stücks variieren (Augmentation, Zersplitterung), bleibt die Appoggiatura deren fester Bestandteil.

Auch die Figur der Brechung ist im Stück fortwährend präsent: Die begleitenden Achtelbewegungen des gesamten Stückes bestehen aus Brechungen; sie erwecken durch das sprungweise Durchwandern mehrerer Register den Eindruck großer Weite. In B wird zudem eine Bassbrechung c - g - c angenommen, die die Oberstimme der ersten zehn Takte kontrapunktiert. Dies macht auch die Annahme einer Brechung als bestimmendes Element in der Oberstimme des zweiten Abschnitts plausibel. Bei der Frage, ob diese Brechung e^2 - a^2 - c^3 - e^3 (D) oder nur e^2 - a^2 - c^3 (C) lautet, ist entscheidend, ob die thematische Reprise mit Auftakt zu Takt 21 zum Argument gemacht wird (C) oder die Großinszenierung des Tones e mit Auftakt zu Takt 23 (D). Die Akzente auf c^2 und h^2 in Takt 27 mögen eher für C sprechen.

Schluss

Oswald Jonas, einer der prominentesten Schüler Schenkers, lehnte ein selbstzweckhaftes Theoretisieren ab, weil es seines Erachtens vom Wesentlichen, dem musikalischen Vortrag, ablenke.¹⁹ Schenker selbst erläuterte seine Ideen am liebsten im Klavierunterricht (den Jonas sechs Jahre lang genoss)²⁰, und Jonas unterrichtete seinerseits nie Theorie, sondern pflegte ebenfalls beim praktischen Ausgestalten musikalischer Werke die ihnen zugrunde liegenden Formprinzipien herauszuarbeiten.²¹ Ich möchte meine Ausführungen daher mit einem Zitat von Oswald Jonas abschließen, das auch meine eigene Haltung in dieser Frage ausdrückt:

You have to forget Schenker, he said, although he then had to agree: you have to learn him first!²²

18 Peter Barcaba bemerkt brieflich dazu: »Nicht vergessen sollte man, wie die Beschleunigung des Satzes auch von der Melodie provoziert wird: das b in der rechten Hand von T. 17 greift dem a is des Basses vor, das c von T. 18 dem his des Basses in bewusster Anspielung der Harmonik.«

19 Vgl. Rothgeb 2006.

20 Vgl. Jonas 1932.

21 Vgl. Rothgeb 2006.

22 Ebd., 120.

ANHANG

The image displays three musical analyses, labeled A, B, and C, of Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118, Nr. 1. Each analysis shows a system of two staves (treble and bass clef) with various annotations.

- Analysis A (Lamb):** Shows fingerings (e.g., $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{-2}$, $\hat{1}$) and chord symbols (III, V, III₆, V, i) across measures 11, 21, and 30. A dashed line indicates a melodic contour.
- Analysis B (Leekam):** Includes chord symbols (C: I, V, I), intervallic patterns (5-6, 5-6, 5-6), and specific chord progressions (C₆, E₇, A₇, D₇, C₆). It also features the term "Brechung" and chord symbols (III, III, V, I).
- Analysis C (Barcaba):** Shows intervallic patterns (7 \flat -6, 7-6, 7-6, 6-6, 6-6) and the term "Brechung". Chord symbols (I₆, I₆, V, I) are present.

Bild 1: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, Nr. 1; die Terz als Kopfton (Analysen Lamb [A], Leekam [B] und Barcaba[C])

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118, 1, with harmonic analysis. The score is divided into systems, each showing the treble and bass staves with chord symbols and Roman numerals below. The analysis includes Roman numerals (III, V, i, IV, V⁷/V, III₆, V₆, V⁷/iv, iv, vii^o) and figured bass notation (I, ii, V, I, III₆, V, i, 6 6 6 6 5, 6 6 6 6 5). The score is annotated with measure numbers (8, 11, 12, 21, 28) and first/second endings (1., 2.). The analysis is attributed to Lamb 1979.

Bild 2: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Lamb 1979

JOHANNES BRAHMS' INTERMEZZO A-MOLL OP. 118/1

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Johannes Brahms' Intermezzo a-Moll op. 118/1. Each system includes a treble and bass staff with harmonic analysis and fingering. The first system (measures 1-41) is divided into sections 1-10, 11-20, 21-28, and 29-41. The second system (measures 1-41) is divided into sections 1-10, 11-20, 21-28, and 29-41. The third system (measures 1-41) is divided into sections 1-10, 11-20, 21-28, and 29-41. The analysis includes chord symbols such as C, I, V, I, I₆, C₆, D₇, E₇, A₇, E₉, A₉, D, d, and a. It also includes fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and performance markings like 'Org. P.' and 'oss'.

Bild 3: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Leekam 2008

T. 1 6 10 12 14 17 21 23

a)

Brechung e^2 a^2 c^3 e^3

5-Zug 7b-6 4-6 7-6

I_6 (I) I_6

27

Brechung C-E-A 7-6 6 6 6

Dg

I_6 V I

b)

6 6 6

c)

C: V I

I_6

d)

T. 31 34

I_6

Bild 4 (a-d): Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Barbaca 2008

JOHANNES BRAHMS' INTERMEZZO A-MOLL OP. 118/1

T. 1 3 5 6 7 8 9

Motiv a

Motiv b

6 6 $b7$ 9-8

I VI/IV (VII 9-8) III

Motiv b

5 4 3 2 1

Quartzug

V I# VI IV V I

28

28

I

Bild 5a: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Vordergrund, Übertragung

5

i(6) iii v i ii v i

Bild 5b: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Hintergrund I, Übertragung

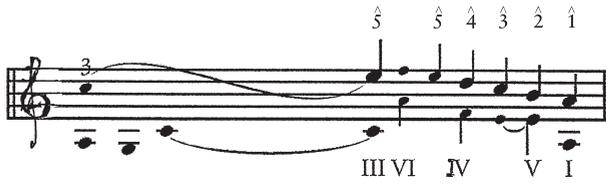


Bild 5c: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Schenker o.J., Hintergründ II, Übertragung

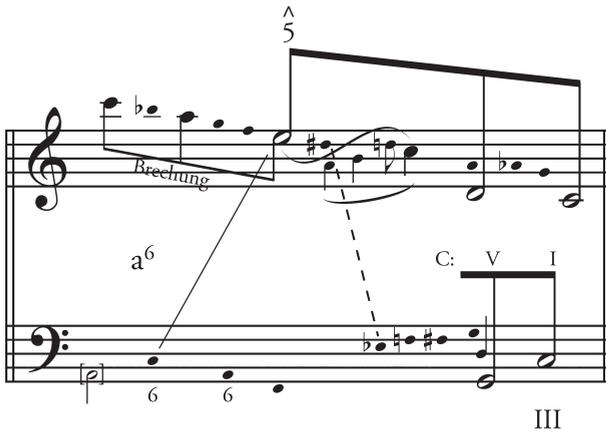


Bild 6: Johannes Brahms, Intermezzo a-Moll op. 118, 1, Analyse Eybl 2008

Literatur

- Barcaba, Peter (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Cadwallader, Allen / William Pastille (1999), »Schenker's unpublished work with the music of Johannes Brahms«, in: *Schenker Studies 2*, hg. von Carl Schachter und Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eybl, Martin (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Oswald, Jonas (1932), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks*, Wien: Universal Edition.
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Lamb, James Boyd (1979), *A Graphic Analysis of Brahms' Opus 118 with an Introduction to Schenkerian Theory and the Reduction Process*, Diss. Texas Tech University.
- Leekam, Joanne (2008), *Analyse von Brahms' op. 118,1*, Manuskript.
- Rothgeb, John (2006), »Oswald Jonas«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and its International Dissemination* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink Mennel, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 113–120.
- Schenker, Heinrich (1924), »Wirkung und Effekt«, in: *Der Tonwille* 4, 47–48.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3), hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- (o.J.), Analyse zu Brahms' op. 118,1, US-NYpl, Oster Collection, File 34, Item 32, verso.