

Yoko Maruyama (Tokyo)

## Brahms' Stilwandel in der Klangkonstruktion der Streicherkammermusikwerke<sup>1</sup>

*Der „klangliche“<sup>2</sup> Stilwandel in der Streicherkammermusik von Johannes Brahms*

Mit den Gattungen der Streicherkammermusik beschäftigte sich Brahms von seiner frühen Schaffensperiode bis zur letzten. „Früh“ entstanden die zwei Streichsextette op. 18 (1859–60) und op. 36 (1864–65), die nächsten drei Streichquartette op. 51 (1873) und 67 (1875) stammen aus seiner mittleren Schaffensperiode und in der letzten schuf Brahms schließlich die zwei Streichquintette op. 88 (1882) und op. 111 (1890).<sup>3</sup> Er setzte sich mit jeder Gattung jeweils in einem Abstand von etwa zehn Jahren auseinander.

Laut Meinung der Autorin manifestieren sich die drei Gattungen, die jeweils in eine Periode fallen, in der spezifischen Behandlungsweise der Streichinstrumente. Schon ein Überblick über Brahms' Streicherkammermusikwerke vermittelt den Eindruck, dass er im Spätwerk die Stimmen noch flexibler behandelt als in seinem Frühwerk und dieser Wandel eng mit der formalen und harmonischen Struktur verflochten ist. Obwohl einige Forscher auf die Bedeutung der unterschiedlichen Satzweisen hingewiesen haben, wurden Brahms' Kammermusikwerke noch nicht ausreichend im Hinblick auf den „Klangbau“ analysiert.<sup>4</sup>

Hinsichtlich der Stimmbehandlung ist die chronologische Ordnung der Streicherkammermusik interessant. Einer der großen Unterschiede zwischen jenen drei Gattungen ist, wie viele Klangvariationen möglich sind. Im Vergleich zu den Quartetten erweitert die Doppelung zweier oder dreier Instrumente bei Quintetten und Sextetten die Auswahlmöglichkeit der Instrumentenkombinationen. Derartige Streicherkammermusik mit einer großen Kombinationsmöglichkeit entsteht in Brahms' jüngerer und späterer Zeit, während die Quartette mit weniger Klangvariationsmöglichkeit in der Zwischenperiode entwickelt wurden. Aufgrund dieser Werkchronologie ergibt sich die spannende Frage danach, wie sich die Technik des Streicherklangbaus in Brahms' Lebenslauf verändert.

In dieser Arbeit wird daher zunächst der Fokus darauf liegen, den kompositorischen Stil des Klangbaus zu präzisieren und die Bedeutung der Analyse der Klangbauweise aufzuzei-

1 Diese Publikation wurde gefördert durch die Japan Society for the Promotion of Science KAKENHI (Grant Number JP18J00328).

2 Zur Erläuterung der Verwendung des Begriffs „Klang“ in diesem Aufsatz siehe den folgenden Abschnitt.

3 Zur Werkentstehung: Friedhelm Krummacher, „Kammermusik für Streicher“, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart/Kassel u. a. 2009, S. 382–405; „Werkverzeichnis Johannes Brahms“, in: ebda., S. 599f.

4 Gernot Gruber wies mit Recht auf diesen Punkt hin: Gernot Gruber, „Streichquintett Op. 111“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 258. Kube problematisiert ebenfalls den Mangel an Beobachtungen der „Instrumentierung und Faktur“ gegenüber den ausreichend erforschten Satzelementen wie „Form, Harmonik und Verarbeitungstechniken“: Michael Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: ebda., S. 149. Die beiden Autoren thematisieren in ihren werkanalytischen Aufsätzen die Bedeutung der Klangstruktur für die Streicherkammermusik von Brahms.

gen. Diesem Abschnitt folgt die Werkanalyse, in der versucht wird, am Beispiel der Streichquintette und -sextette, Brahms' „klanglichen“ Stilwandel genauer zu bestimmen.

Der analytische Blickwinkel – der „Klang“

Je länger Komponistinnen und Komponisten tätig sind, umso freier und flexibler wissen sie jede Stimme zu behandeln. Betrachtet man beispielsweise die Kontrapunktik, so stellt man fest, dass mehrere Komponistinnen und Komponisten sich in ihren späteren Schaffensperioden intensiv mit der Fugentechnik, bei der eine komplexe und flexible Stimmbehandlung erforderlich ist, beschäftigten. So setzten Mozart in seinen letzten Sinfonien oder Beethoven in seinen letzten Klaviersonaten häufig einen Fugensatz ein. Eine solche Tendenz spiegelt möglicherweise die durch Erfahrungen gewonnene Geschicklichkeit wider.<sup>5</sup>

Während aus kontrapunktischer Sicht neben Form, Harmonik und motivischer Arbeit der Stilwandel bei einer Vielzahl von Komponistinnen und Komponisten zur Genüge untersucht worden ist,<sup>6</sup> scheint der klanglichen Seite<sup>7</sup> vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein. So wurden beispielsweise kaum eingehende Analysen zur Klangbauweise der Streichquartette Beethovens vorgenommen. Einzig in Bezug auf sein Streichquartett op. 59 wurde wiederholt auf den orchestralen bzw. sinfonischen Charakter hingewiesen.<sup>8</sup>

Doch gerade die Analyse der Klangbauweise erweist sich als lohnenswert und sollte daher aufmerksam durchgeführt werden. Denn der Klang ist fraglos ein unentbehrliches Element der Musik und stellt für Komponistinnen und Komponisten eine der wichtigsten Satzbaukomponenten dar. Dies wird beispielsweise in dem oben erwähnten Hinweis zum orchestralen Charakter bei Beethovens op. 59 angedeutet und wurde durch meine Forschung zu diesem Opus analytisch nachgewiesen: Im Vergleich zu seiner ersten Quartettserie op. 18 ist sein op. 59 durch verschiedene Satztechniken geprägt, die dem Hörer den Klangeindruck eines Orchesters vermitteln. Zu diesen gehört vor allem die Wahl eines erweiterten Ambitus,

5 Man sollte jedoch beachten, dass die Komplexität des Satzes bzw. die Fugentechnik nicht unbedingt für einen späteren Stil stehen. Zu diesem Thema siehe Margaret Notley, *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, New York 2007, S. 37–41. Dass die kontrapunktische Komplexität dennoch oft als Merkmal des späten Stils angesehen wird, hat Margaret Notley ebenfalls erwähnt, vgl. ebda. S. 59. Bezüglich der späteren Schaffensperiode untersucht Friedhelm Krummacher, mit der kritischen Fragestellung über die Gliederung der Schaffensperioden Brahms', beispielsweise die Quintette aus Sicht der Harmonik, vgl. Friedhelm Krummacher, „Spätwerke für Streicher? Harmonische Relationen in den Streichquintetten von Brahms“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Meinungen 2008*, hrsg. v. Maren Goltz / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 141–156.

6 Siehe Anm. 3.

7 Hier ist „das Erklingende“ – der „Klang“ im übergeordneten Sinn – gemeint, nämlich die Tonstärke (Dynamik), die Ton-/Klangfarbe bzw. das Timbre jedes Instruments, der gemischte Ton verschiedener Instrumente usw. Die Stimmenanzahl pro Stimmführung ist in diesem Sinn ebenfalls eine Komponente des „Klangs“.

8 Aufgrund dieser Forschungslücke stellt die Dissertation der Autorin eine gründliche Analyse hinsichtlich des Klangs von Beethovens Streichquartetten op. 59 dar. Siehe dazu Yoko Maruyama, *Beethovens Streichquartette op. 59 im Kontext der Wiener Streichquartette des frühen 19. Jahrhunderts. Komposition und Bedeutung*, Dissertation Wien 2017, S. 10–21.

der vermehrte Einsatz von Doppel- bzw. Mehrfachgriffen, paarweise geführten Stimmen und eine gesteigerte Dynamik.<sup>9</sup>

Die Erfahrungen, die Komponistinnen und Komponisten im Laufe der Zeit sammeln, gelten hierbei nicht nur in Bezug auf den Kontrapunkt; sie werden ebenso mit dem individuellen Klangcharakter eines jeden Instrumentes besser vertraut und lernen, welche klanglichen Eindrücke sie durch die Kombination, Behandlungsweise oder Funktionszuweisung (wie Hauptmelodie, Begleitung usw.) der jeweiligen Instrumente erzielen können.<sup>10</sup>

Um die Lesbarkeit dieser Arbeit zu erleichtern, wird die Kombination unterschiedlicher Instrumente sowie die Funktion einer jeden Stimme fortan als „Stimmkonstellation“ bezeichnet. Die Wörter „Klang“ bzw. „Klangwechsel“ bezeichnen einen von einer bestimmten Stimmkonstellation erzeugten Klang bzw. den Klangwechsel. Es wird davon ausgegangen, dass sich der kompositorische Stil einer Komponistin bzw. eines Komponisten durch die im Laufe des Lebens gesammelten Kenntnisse über Klang wandelt.

Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen den kompositorischen Erfahrungen und der Klangbauweise können Beethovens Streichquintette als beispielhaftes Modell für stilistische Änderungen angeführt werden: In seinen späteren Schaffensperioden behandelt Beethoven die Stimmen flexibler als in seiner früheren Periode, nicht nur im Sinne der Kontrapunktik, sondern auch hinsichtlich der Klangbauweise. Die Kombination der Stimmen in Beethovens früherem Streichquintett (op. 4) erweist sich als fixierter, da die Stimmen gemäß ihrer üblichen Tonlage gruppiert werden; so bilden beispielsweise die zwei Violinen die obere Stimmgruppe, die zwei Violen und das Violoncello die untere Stimmgruppe. In seinem späteren Quintett (op. 29) hingegen variiert Beethoven in seiner Zusammenstellung der Instrumente, wodurch ein größeres Klangspektrum erreicht werden kann.<sup>11</sup>

9 Hierbei wird die orchestrale Klangqualität wie folgt definiert: Die Erweiterung des benutzten Ambitus verwirklicht die Weite des Klangraums vom tiefen bis zum hohen Ton, was vielmehr dem Orchester als der Kammermusik innewohnt. Die Mehrfachgriffe und starke Dynamik, welche das Klangvolumen steigern, und die gekoppelte Stimmführung, die beim Orchesterwerk gewöhnlich ist, verleihen dem Streichquartett eine orchestrale Klangqualität. So eröffnet Beethoven zum ersten Mal in seinem op. 59 ein Sonatensatz-Hauptthema mit der Parallelführung von mehreren Stimmen, wie bei den beiden Hauptthemen der Kopfsätze vom zweiten und dritten Quartett. Dies deutet auf eine Änderung in Beethovens Thematik hin, jedoch nicht in Bezug auf die lineare melodische Gestalt, sondern auf die Klangbauweise. Zur eingehenden Analyse siehe Maruyama, *Beethovens Streichquartette op. 59*, S. 144–146 und S. 224.

10 Weitere Mittel des Wechsels wären etwa Tonhöhe, Dynamik usw., die ebenfalls den Klang verändern. Diese Arbeit fokussiert sich jedoch auf den Stimmkombinationswechsel oder den Rollentausch (siehe den folgenden Abschnitt).

11 Vgl. Yoko Maruyama, „L. v. ベートーヴェンの弦楽五重奏曲：18世紀末ヴェーンにおける弦楽五重奏曲との比較研究 (L. v. Beethovens Streichquintette: eine vergleichende Analyse der Wiener Streichquintette im ausgehenden 18. Jahrhundert)“, Masterarbeit, Keio Universität 2011 (Japanisch). Es gibt beispielsweise eine technische Änderung, die für Beethovens spätere Quartette und Quintette gilt: Die eine Melodie führenden Mittelstimmen werden von den äußeren Stimmen umgeben. Dabei bewegen sich die äußeren Stimmen in ruhigerem Rhythmus als die Mittelstimmen (inklusive der dialogischen Gestalt wie in T. 180–182 in Beethovens op. 59, Nr. 1, 1. Satz). Im Vergleich zu seinem op. 18 taucht eine solche mit dem genannten rhythmischen Charakteristikum verbundene Stimmkonstellation in seinem op. 59 häufiger auf; bei Beethovens Quintetten gibt es einige Varianten eines derartigen Stimmverhältnisses. Das „Umarmen“ der Mittelstimme gestaltet sich folgendermaßen: Es wird eine Trennung der fünf Stimmen in zwei Gruppen vorgenommen (V1, Va2, Vc und V2, Va1; V1, V2, Vc und Va1, Va2), welche nur einmal in Beethovens op. 4, dagegen dreimal in seinem op. 29 vorkommt. Die andere Variante, wobei V1 und Vc sowie V2 und eine

Die Stimmkonstellation beeinflusst die klangliche Prägung eines jeden Werkes, über die sich die Komponistin bzw. der Komponist durchaus im Klaren ist und mit deren Hilfe ein bestimmter Eindruck bei den Zuhörerinnen und Zuhörern erzeugt werden soll. Eine stilistische Änderung der Stimmkonstellation, nämlich der Klangbauweise, spiegelt somit den Wandel der Klangvorstellung wider. Auf Grundlage dieser These soll die Untersuchung der Stimmkonstellation dazu beizutragen, den kompositorischen Stilwandel hinsichtlich der Klangkonzeption zu erläutern.

#### Streicherensemble: ein reiner Klangkörper

Die Frage der Klangbauweise/Stimmkonstellation betrifft zwar alle Arten musikalischer Besetzungen, aber es scheint fruchtbarer zu sein, erst jede Gattung einzeln zu betrachten und anschließend alle gemeinsam zu überdenken, da die Voraussetzungen für die Klangbauweise für jede Besetzung so unterschiedlich sind, dass alle Gattungen auf derselben Ebene anfangs schwierig zu diskutieren sind. Ein Klavier kann beispielsweise mithilfe zweier Hände große Intervalle über mehrere Töne ganz einfach gleichzeitig erklingen lassen, während dies für einen Streicher oder Bläser eine anspruchsvolle Aufgabe ist. Die Klangbauweise der Kammermusik ohne und mit Klavier sollte deshalb separat erforscht und die analytischen Ergebnisse der einzelnen Gattungen in späterer Folge gebündelt werden.

Im Rahmen eines ersten Forschungsabschnitts beschränke ich mich in dieser Arbeit auf die Klangbauweise der kammermusikalischen Streicherkompositionen von Johannes Brahms. Eine umfangreichere Erforschung, die auch andere Gattungen mitberücksichtigt, soll für eine spätere Gelegenheit aufgehoben werden.

Im Gegensatz zu einem Orchester oder einer gemischten kammermusikalischen Besetzung mit Bläsern oder Tasteninstrumenten sind die jeweiligen Klangfarben der Streicherfamilie einander sehr ähnlich und können aufgrund dessen gut miteinander vermischt werden. In Kombination mit einem Blasinstrument müsste man sich jedoch bemühen, die wesensfremde Klangfarbe des Bläasers nicht zu dominant hervorzuheben. Im Vergleich dazu muss man sich bei einer reinen Streicherbesetzung um dieses Problem weniger sorgen. Dabei kann eine Komponistin bzw. ein Komponist die Klänge der einzelnen Instrumente, die sich untereinander vermischen, freier behandeln, die klangliche Verschmelzung in einem bestimmten Ausmaß nutzen oder einen klanglichen Kontrast herstellen. Demgemäß muss man sich bei der musikalischen Analyse auch auf diese Aspekte konzentrieren, ohne spezielle Überlegungen zur Behandlungsweise von fremdartigen Klängen – wie sie beispielsweise durch zusätzliche Bläser erzeugt werden können – anstellen zu müssen. Aufgrund dieser Eigenheit dient für die klangliche Analyse in dieser Arbeit die Streicherkammermusik als erster Untersuchungsgegenstand.

Hierzu stellt sich allerdings noch die Frage, ob es adäquat ist, Streichtrios und -quartette mit Quintetten sowie Sextetten auf derselben Ebene zu analysieren. Zu Brahms Streicherkammermusikwerken zählt unter anderem auch das Trio „Hymne zur Verherrlichung des

---

der zwei Bratschen gekoppelt werden (die Stimmführung der anderen Bratsche verläuft anders bzw. eigenständig), erscheint erst in op. 29 (z. B. 1. Satz, T. 53–56). Solche Stimmkonstellationen ergeben eine Mischung aus verschiedenen Klangfarben, denn dabei wird die gesamte Besetzung nicht in eine obere, mittlere und untere Stimmgruppe getrennt, sondern die Stimmen werden in verschiedener Tonlage bzw. Instrumentation kombiniert (vgl. Maruyama, *L. v. Beethovens Streichquintette*, S. 174–176. Die oben genannten Beobachtungen stammen aus der erweiterten Analyse der Autorin auf Grundlage der genannten Masterarbeit).

großen Joachim“. Diese Komposition wird jedoch in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da es sich hierbei nicht um ein „ernstes“ Werk wie die Quintette oder Sextette, sondern um eine humorvoll gemeinte Komposition handelt, die als Geburtstagsgeschenk intendiert war. Außerdem ist die Besetzung der Bassstimme nicht streng fixiert, sondern kann sowohl von Violoncello als auch Kontrabass übernommen werden.<sup>12</sup> Wie soll nun mit den Quartetten umgegangen werden? Wie anfangs erwähnt, unterscheiden sich die Quartette stark von den letzten zwei Gattungen, da die Instrumente der Tenor- und Bassstimme entweder gar nicht (Quartett) oder doppelt (Quintett und Sextett) besetzt werden können. Die Verdoppelung der Bratsche bzw. des Cellos erweitert die Möglichkeiten der Variation der Stimmkonstellation, was schließlich das Spektrum des Klangs um ein Vielfaches vergrößert, ohne die Stimmführung dabei zu vernachlässigen.<sup>13</sup>

Der genannte Unterschied in der Besetzung bringt Differenzen in der satztechnischen Tradition hervor: Beim Quartett wird oft – wenn es auch nicht immer praktisch realisiert wird – die Selbständigkeit aller Stimmen als Gattungsideal betrachtet.<sup>14</sup> Bei Quintetten und Sextetten hingegen ist die Verdoppelung bzw. Gruppierung einiger Instrumente als traditionelle Schreibweise anzuerkennen.<sup>15</sup> Wegen der Gleichheit der Instrumente und ihrer teilweise gemeinsamen Satztechnik eignen sich diese Gattungen für den Vergleich der Klangbauweise. Darüber hinaus ermöglicht ein Blick auf diese Werke, zwischen deren

12 „Hymne zur Verherrlichung des großen Joachim“, komponiert vermutlich 1853 (Sandberger (Hrsg.), *Brahms-Handbuch*, S. 599). Siehe auch George S. Bozarth und Walter Frisch, „Brahms, Johannes“, in: *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051879>, 7. Sep. 2018.

13 Nach Heinrich Christoph Koch kann der vierstimmige Satz alle möglichen Intervalle beinhalten und ist daher hinsichtlich der Vollstimmigkeit „an sich schon vollkommen“ (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, hrsg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover 2007, S. 136). Die Verdoppelung einer Stimme im vierstimmigen Satz führt also eventuell zu einer harmonischen Unvollkommenheit, was im fünf- oder mehrstimmigen Satz vermeidbar ist. Vierstimmigkeit als harmonisch vollkommen anzusehen geht schon auf Zarlino zurück (siehe Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 1: *Von Haydn bis Schubert* [Handbuch der musikalischen Gattungen 6], Laaber 2001, S. 59).

14 Dem Quartett wird unter den verschiedenen mehrstimmigen Kompositionen eine besondere Position zuteil. Sowohl die Vorstellung des Streichquartetts als „Gespräch“ zwischen vier Personen als auch die Assoziation der Vierstimmigkeit mit der Vollkommenheit begegnet uns in der Musikgeschichte sehr häufig. (vgl. Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilbd. 1, S. 59–69).

15 Anhand der Musiktheorie führt Tilman Sieber als die für das Streichquintett charakteristischen Satztechniken die „Stimmverdoppelung“ und „Stimmgruppierungen“ auf (siehe Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett: quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien*, Bern u. a. 1983, insbes. S. 80–84). Auch in Streichsextetten scheint eine Gruppierung bestimmter Stimmen als konventionelle Satztechnik zu gelten, wie Kube mit Carl Dahlhaus' Begriff „komponierte Instrumentation“ (Cahl Dahlhaus, „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. von Wulf Arlt, Bern 1973, S. 846) in den Sextetten mehrerer Komponisten anmerkt (siehe Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, S. 161 u. a.). Dieser Begriff meint wohl die Koppelung der ausgewählten Stimmen innerhalb eines Ensembles. Siehe auch Wolfgang Ruf, „Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Zum Sextett op. 18 von Johannes Brahms“, in: *Leitmotiv. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, hrsg. in Zusammenarbeit mit Lutz Röhrich, Walter Salmen und Herbert Zeman v. Marianne Sammer, Kallmünz 1999, insbes. S. 430. Er erläutert dabei die Vorteile der „Doppelbesetzung“ der Instrumente, z. B. einem Instrument verschiedene Rollen zuteilen zu können.

Entstehung jeweils in etwa zwanzig bis dreißig Jahre liegen, Brahms' „klangkonzeptionellen“ Stilwandel von seiner frühen hin zu seiner späten Schaffensperiode nachzuvollziehen. Von diesem Standpunkt aus behandelt diese Arbeit primär seine Quintette und Sextette.

Auch wenn alle Sätze einen Wandel in Brahms' kompositorischer Technik aufweisen, so eignen sich die Kopfsätze besonders gut für die Analyse in dieser Arbeit, da diese alle einheitlich in der Sonatensatzform komponiert wurden, während der Formtypus der übrigen Sätze variiert. Zudem erweist es sich als zielführend, Sätze gleicher Form miteinander zu vergleichen, da die kompositorische Technik von der Anlage des Satzes abhängig ist. Daraus ist abzuleiten, wie Brahms die Streicherklangkonstellation für Sätze im gleichen Formprinzip adaptiert und wie sich seine Technik im Verlauf eines Kompositionssatzes verändert. Die übrigen Sätze werden nachfolgend nur kurz erwähnt, doch die satztechnischen Charakteristika im Kopfsatz gelten prinzipiell auch für alle übrigen Sätze. Ab hier entstammen die Beispiele jeweils dem Kopfsatz, sofern keine Erwähnung anderer Sätze vorhanden ist.

### *Formelhafte Klangwechsel in op. 18*

In Brahms' früher Streicherkammermusik ist es auffällig, dass die Stimmkonstellation abschnittsweise nach einem bestimmten Muster wechselt. Im ersten Streichsextett ist die Art des Wechsels zum großen Teil als einer der folgenden Typen zu kategorisieren.<sup>16</sup>

#### Stimmkonstellationswechsel Typ 1: Der Wechsel bei Wiederholungen

Brahms wechselt die Stimmkonstellation sehr oft bei (ggf. wenig veränderten) Wiederholungen eines formal bzw. melodisch geschlossenen Abschnitts wie einem Thema, einer Taktgruppe usw. Dabei sind zwei Techniken auffällig, die nicht nur bei Typ 1 des Stimmkonstellationswechsels, sondern auch bei den anderen Verwendungen finden. Diese sollen zu Beginn der Analyse erwähnt werden, um Redundanzen zu vermeiden: die Vergrößerung der Stimmenanzahl oder eine Verdoppelung der Stimmen (A) und die Umgruppierung oder der Tausch von einzelnen Stimmen (B).

#### A) Vergrößerung der Stimmenanzahl und Verdoppelung der Stimmen

Dieser erste Typ findet sich bereits im Hauptthema. Das Hauptthema erklingt direkt in den ersten zehn Takten, die gleich im Anschluss daran wiederholt werden (T. 11–20). Nach der Wiederholung dieses Themas schließt eine elftaktige Passage an (T. 20–30, die auftraktmäßige Melodie von T. 10 [V1 und Va1] überlappt sich in T. 20 zu Beginn des Themenkopfmotivs des Vc2<sup>17</sup>), und ab T. 31 beginnt schließlich ein neuer Abschnitt, dessen kompositorische Struktur sich teilweise auf das ursprüngliche Thema bezieht.<sup>18</sup>

16 Ich behaupte nicht, dass bei den folgenden Typen ein bestimmtes Stimmverhältnis ohne eine einzige Unterbrechung durchgeführt wird. Zeitweilige Unterbrechungen der Kombination und Additionen neuer Motive innerhalb eines geschlossenen Abschnitts passieren oft, während alle anderen Stimmen in der gleichen Stimmkonstellation verbleiben.

17 In dieser Arbeit werden die Stimmen mit den folgenden Abkürzungen bezeichnet: die erste Violine V1; die zweite Violine V2. Für die Bratschen und Violoncelli verläuft die Bezeichnung ähnlich: Va1, Va2, Vc1 und Vc2. Bei Quintetten ist nur ein Violoncello besetzt, weshalb es einfach als Vc bezeichnet wird.

18 Das Intervall der Sext (V1, Achtelmotiv) umrahmt das Thema. Dieses Intervall steht gleichzeitig in Verbindung mit dem Seitenthema (vgl. Ruf, „Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit“, S. 430f.).

Die Stimmenkonstellation wechselt bei der Wiederholung des Kopffthemas: Die erste Themendarstellung (T. 1–10) ist dreistimmig, bei der Wiederholung wird die Stimmenzahl der Hauptmelodie und die Sechzehntel-Begleitung verdoppelt. Schon in T. 10, nämlich vor dem Wiederholungsbeginn, kommen die weiteren Stimmen hinzu und dort wechselt die Stimmkonstellation. So funktioniert T. 10 als eine Verbindungsstelle, in der die vorherige, streng einheitliche Stimmkonstellation gebrochen und etwas gelockert wird. Da erst mit der Wiederholung in T. 11 die neue Gruppierung beginnt (V1 und Va übernehmen die Melodiestimme; V2 und Vc1 spielen die Achtel-Begleitung; Vc2 hat die Gegenstimme zur Melodie) und während der Wiederholung diese Stimmkonstellation beinahe beibehalten wird, ist die formale Gliederung zwischen der ersten Taktgruppe (bis T. 10) und der darauffolgenden Taktgruppe (ab T. 11) anhand der Umgruppierung der Stimmen einfach fassbar.

Diese Art des Stimmkonstellationswechsels wiederholt Brahms auch im Umgang mit der „Seitenthemagruppe“. Brahms behandelt die Stimmen im Seitenthema (T. 85–93) und seiner anschließenden Wiederholung (T. 93–102) ähnlich wie im Hauptthema: Nicht nur der Wechsel der Melodiestimme vom Vc1 zum parallel geführten Oberstimmenpaar von V1 und Va1 erfolgt, sondern auch die Stimmenanzahl wird in der Wiederholung des Themas vergrößert. Ein Unterschied besteht lediglich darin, dass in der Wiederholung des Seitenthemas ein neues Motiv im Vc1 hinzukommt. Der Stimmkonstellationswechsel dieser Art lässt sich auch in der Reprise nachvollziehen. Hier wird allerdings die Melodiestimme bei der ersten Themendarstellung und die Stimmkombination bei der Wiederholung der Exposition abgeändert.

Dasselbe gilt auch für Wiederholungen der kürzeren Formteile: Die Verlängerung des Hauptthemas – die Taktgruppe (T. 20–23) – wird zuerst fünfstimmig ausgeführt. Diese Taktgruppe wird mit kleinen Veränderungen eine Terz höher sequenziert (T. 24–27) und somit vollstimmig. Genau wie beim Haupt- und Seitenthema wird auch hier die Stimmenanzahl in der Wiederholung vergrößert. Zudem tritt am Ende dieser Taktgruppe (T. 23) erneut ein Motiv (Va2) ein, welches auf die Vollstimmigkeit der folgenden vier Takte vorbereitet und an die erste sequenzierte Taktgruppe anknüpft. Derartige Vorbereitungen sind bereits in T. 10 zu beobachten.

## B) Umgruppierung oder Stimmentausch bei einer Wiederholung

Die Stimmen neu zu gruppieren oder ihre Rollen zu tauschen, erweist sich als ebenso häufig angewandte Technik. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist in der Schlussgruppe, kurz vor dem Ende der Exposition, zu finden (T. 115–130). Brahms gestaltet diese Taktgruppe nicht nur dynamisch vielseitig (von *p/pp* zu *mf*), sondern nutzt auch den Wechsel der Tonlage sowie der Instrumentenkombination akustisch voll aus. Die erste achttaktige Phrase (4+4, T. 115–122), die sich sofort wiederholt (T. 123–130), übernimmt die Melodiestimme von V1 von dem Stimmenpaar Va2 und Vc2. Der Abwärtssprung, der von der Melodie des Seitenthemas stammt (das Abwärtssprung-Motiv ursprünglich vom Vc1 in T. 92–93 mit derselben Artikulation), wird in den ersten acht Takten von Va2 und Vc2 ausgeführt. Das Stimmenpaar wird bei der Wiederholung umgruppiert (jetzt sind es zwei Violinen). Auch die Akkordreihe von V2 und Va1 wird von Va1 und Vc1 mit der rhythmischen Änderung übernommen.<sup>19</sup> Der Stimmentausch geschieht wiederum nach einer achttaktigen Wieder-

19 Während der zweistimmige „Pizzicato-Puls“ von den ersten acht Takten (T. 115–122) in weiterer Folge übernommen wird, ändert sich der Taktteil der Viertelschläge ab T. 123. Das erste Violoncello spielt durchgehend Viertelnoten. Somit wird der vorher mit dem Legato-Bogen gespielte durchgehende

holung – nämlich an der Stelle, an der sich die Richtung des melodischen Motives (ein punktiertes Viertel, ein Achtel und ein Viertel) zum ersten Mal zu „unten dann oben“<sup>20</sup> verändert (ab T. 131). Dies bereitet die Wiederkehr des Hauptthemas ab T. 137 vor, denn diese Richtung ist genau gleich mit dem Hauptthemenbeginn (*f-e-f*).<sup>21</sup> Auf diese Weise findet sich die Umgruppierung der Stimmen bzw. des Stimmentausches häufig bei der Wiederholung einer Taktgruppe.

#### Stimmkonstellationswechsel Typ 2: Wechsel der Satzbaukomponente

Zusätzlich zu den Wiederholungen gibt es einen anderen typischen Wechsel für die Stimmkonstellation: Mit der Veränderung der Satzbaukomponente ändert sich typischerweise auch die Stimmkonstellation. In dieser Arbeit bezeichnet die Satzbaukomponente die Hauptbestandteile des Satzes wie ein melodisches Motiv, eine Begleitfigur oder einen grundlegenden Rhythmus.

Der Stimmkonstellationswechsel innerhalb der Überleitung von der Tonika zur Dominante gehört zu diesem Typ (T. 43–60). Die Überleitung besteht aus mehreren Taktgruppen. Geht eine Taktgruppe in die nächste über, so wechselt auch die Stimmkonstellation: In den ersten vier Takten erklingt die Variante des Themas in V2 und Vc2 in Dezimparallelen und der begleitenden Synkope von Va2. In der zweiten Taktgruppe ab T. 47 tritt eine Triolenfigur in V1 auf und die beteiligten Stimmen wechseln zu den ersten Stimmen jener Instrumente. Bei der Wiederholung der ersten Taktgruppe (ab T. 51) kehrt die Stimmgruppe der ersten Taktgruppe (T. 43–46) zurück. Schließlich wechselt die Kombination erneut bei der Wiederholung der verlängerten zweiten Taktgruppe.

Hin und wieder überlappen die genannten zwei Typen des Stimmkonstellationswechsels. Häufig werden einige Satzbaukomponenten bei der Wiederholung neu hinzugefügt, während die bisher verwendeten Satzbaukomponenten getauscht oder weggelassen werden. Viele Perioden sind hier das Ergebnis. Dies gilt auch für die partielle Wiederholung des Vordersatzes mit einer neuen Satzbaukomponente im Nachsatz; die Stimmkombination im Vordersatz wechselt sehr häufig bereits zu Beginn des Nachsatzes.

#### Der Klangwechsel als Markierung der formalen/strukturellen Gliederungen

Die dargestellte Beobachtung verdeutlicht die starke Regelmäßigkeit im Klangwechsel in Brahms' erstem Sextett. In seinem op. 18 behält er zumeist eine Stimmkonstellation bis zu einer formalen bzw. melodischen Zäsur bei. Dies trägt zum besseren Verständnis des Zuhörers bei: Der Wechsel der Stimmkonstellation bewirkt einen Klangwechsel, der sich gleichzeitig mit der Änderung des formalen Abschnittes (einer Wiederholung bzw. neuem Teil mit

---

Viertelpuls (Vc1, T. 115–122) und die Pizzicato-Schläge vom gemischten Klang der unterschiedlichen Instrumente beibehalten.

20 Davor ist die Richtung dieses rhythmischen Motivs entweder „oben und unten“, „zweimal oben“ oder „zweimal unten“.

21 Der Rollentausch zwischen den Stimmen begünstigt die Gleichberechtigung aller beteiligten Stimmen, was ebenfalls für die weiteren Typen gilt. Die Verteilung der führenden Rolle auf alle Stimmen sieht Marie Sumner Lott anscheinend als einen „domestic“ Charakter an (Marie Sumner Lott, „Domesticity in Brahms's String Sextets, opp. 18 and 36“, in: *Brahms in the home and the concert hall: Between private and public performance*, hrsg. von Katy Hamilton und Natasha Loges, S. 43–94, insbes. S. 63–68).

einer neuen Satzkomponente) vollzieht. Hierdurch wird die formale Gliederung mittels des Klangwechsels deutlich markiert.<sup>22</sup>

Die Durchführung, in der oft nur einige Motive vielfältig entwickelt werden, ist nicht von dieser Regelmäßigkeit ausgenommen. Wenn auch mehrere Abschnitte der Durchführung ein Motiv gemeinsam haben, verändert Brahms die Stimmkonstellation überwiegend gemäß der Satzstruktur. Dabei können die unterschiedlichen Wendepunkte dieser mithilfe der Stimmkonstellation sehr klar wahrgenommen werden. Ein Beispiel hierfür findet sich im ersten Teil der Durchführung (T. 141–169): Ab Takt 169 werden die Abstände zwischen dem jeweiligen Eintreten des Motivs kleiner und auch die Stimmkombination ändert sich. Obwohl hier weder ein klarer Wechsel der Satzkomponente noch eine Wiederholung einer Taktgruppe vorkommen, gibt es dennoch einen wichtigen Wechsel in der Satzstruktur: Der Bass des Vc2, der die Harmonie unterstützt, beginnt mit T. 169 einen chromatischen Aufstieg, und gerade dort findet ein Wechsel in der Stimmkonstellation statt: Dieser vollzieht sich gemäß der maßgeblichen Veränderung des Satzelementes.

Die dargestellten Beispiele exemplifizieren, dass fast alle Stimmkonstellationswechsel<sup>23</sup> – mit nur wenigen Ausnahmen – im Kopfsatz von op. 18 einem der erwähnten Typen zuordenbar sind und sich auch in der Durchführung wiederfinden. Mit Berücksichtigung des gerade dargestellten Beispiels aus der Durchführung und der Tatsache, dass eine Wiederholung oder ein Wechsel der Satzbauelemente ebenso einen formalen bzw. satzstrukturellen Wechsel bedeuten, ist die für Brahms typische Stimmbehandlung in dieser Schaffensperiode zusammenfassend als Stimmkonstellationswechsel beim formalen/strukturellen Wechsel zu bezeichnen.

Wenn eine Unterbrechung der Stimmkonstellation vor einer formalen bzw. melodischen Zäsur stattfindet, fungiert diese oft als nahtlose Verbindung der vor- und nachstehenden Abschnitte, wie wir z. B. beim vorher dargelegten Hauptthema gesehen haben. Ansonsten vollzieht sich der Wechsel meist in Schlusskadenz, vor allem am Ende eines großen formalen Abschnitts.<sup>24</sup> Das Ende der Überleitung zum Seitenthema (ab T. 81, in der Reprise ab T. 307) ist hierfür als Beispiel zu nennen. Die viertaktige (wenn man die Auflösung auf die F-Dur-Tonika in T. 85 und B-Dur-Tonika in T. 311 inkludiert, fünftaktige) Taktgruppe beginnt mit den folgenden Stimmgruppen: V1 und Va2; Vc1 und Vc2; V2; Va1. In T. 83 werden die Stimmen umgruppiert. V2 und Va1 werden gekoppelt und Va2 und Vc2 bewegen sich im gemeinsamen Rhythmus. Im nächsten Takt, in dem F-Dur mit dem Dominantseptakkord auf den dritten Schlag deutlich bestätigt wird, gruppieren sich die Stimmen erneut um (gerade auf dem dritten Schlag beginnt Vc1 mit dem Auftaktmotiv, wodurch die bisherige Stimmkonstellation aufgebrochen wird). Auch V1, V2 und Va1 formen in T. 84 eine Gruppe, da alle drei Stimmen einen Sekundschritt absteigen (V1 mit dem Nebenton  $g^2$ ). Ähnliches gilt für die Reprise. Wenn sich die Veränderung der Stimm-

22 Lott bemerkt auch die Synchronisation des Wechsels der Stimmgruppe und der formalen Gliederung. Sie weist darauf hin, dass der Stimmkonstellationswechsel bei einer Wiederholung zur Gleichberechtigung der Stimmen sowie Entfaltung des Satzes beiträgt (z. B. die Wiederholung, bei der die Durchführung verdoppelt wird, ermöglicht eine klanglich verstärkte Darstellung des Themas). Vgl. Lott, „Domesticity in Brahms's String Sextets, opp. 18 and 36“, S. 68–73 u. a.

23 Sogar im imitatorischen Satz ist der Eintritt jeder Stimme ebenso regelmäßig (z. B. T. 208 in der Durchführung).

24 Der Variationssatz aus op. 18 überzeugt uns von dieser Tendenz. Am Ende einer Variation wird oft die bisherige Stimmkonstellation aufgelöst.

konstellation bereits vor einer formalen oder melodischen Zäsur ereignet, dann meistens bei einer eintretenden Kadenz.<sup>25</sup>



Notenbeispiel 1: Brahms, op. 18, 1. Satz, Exposition, T. 59f., VI

### *Die fließende Satzstruktur und Stimmkonstellation: op. 36*

Brahms' Umgangsweise mit dem Stimmkonstellationswechsel in op. 36 entfernt sich nicht weit von derjenigen in op. 18. Die besetzungstechnischen Wendepunkte im Kopfsatz folgen hauptsächlich den Regeln, die auch op. 18 beherrschen – bei Wiederholungen, Wechsel der Satzbauelemente oder formalen Gliederungen. Ein Wechsel findet auch beim Übergang vom Vordersatz und Nachsatz statt, was im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele dargestellt wird:

Die viertaktige Phrase in der Überleitung (T. 33–36) wird in den nächsten vier Takten sequenziert (T. 37–40), wobei die Hauptmelodie durch die Umgruppierung der Stimmen verstärkt wird. Wie auch bei op. 18 nutzt Brahms die Strategie, eine einheitliche Stimmkonstellation aufzubrechen, um zwei Einheiten miteinander zu verknüpfen. In diesem Fall ist es das zweite Violoncello, welches bereits am Ende der ersten vier Takte (T. 33–36) an der Melodielinie teilnimmt und diese in den nächsten vier Takten weiterführt.

Die Vergrößerung der Stimmenanzahl ist in op. 36 ebenfalls ein bevorzugtes Mittel, wie anhand des Seitenthemas (T. 135–151) gezeigt werden kann. Es wird zum ersten Mal fünfstimmig mit Vc1 als Melodiestimme dargestellt und bei der Wiederholung (T. 143–151) schließlich durch die Verdoppelung der Melodiestimme mithilfe der ersten Violine vollstimmig ausgeführt.

Einerseits prägt diese Regelmäßigkeit, die sich im Wechsel der Stimmkonstellation vollzieht, zwar den Großteil dieses Werkes, andererseits tritt jedoch auch ein unregelmäßiger, flüssiger Stimmkonstellationswechsel ein, und der Wandel der Stimmkonstellation erfolgt häufig – verglichen mit op. 18 – in kürzeren Abständen. Zum Teil lässt sich ein solch unregelmäßiger Wechsel auf die Satzstruktur zurückführen: An die achttaktige Schlussgruppe der Exposition (T. 191, beginnend auf der dritten Zählzeit bis T. 199, Reprise ab T. 525) schließt eine veränderte Wiederholung dieser an (ab dem Auftakt zu T. 200 – strengge-

25 Wenn die Stimmen ausnahmsweise vor einer Zäsur umgruppiert werden, findet die Umgruppierung ebenfalls gemäß der formalen Struktur statt: Die Überleitung der Exposition im 1. Satz aus op. 18 (T. 61ff.) besteht überwiegend aus einer Zweitaktgruppe beginnend mit einem Motiv in T. 61 (siehe Notenbeispiel 1). In T. 74 tauschen die zweite Viola und das erste Violoncello inmitten der Zweitaktgruppe (T. 73–74) ihre Rollen. Doch an diesem Wendepunkt (T. 74) verändert sich die Struktur der unteren Stimmen (Vc1 und Vc2), denn die unteren Stimmen bilden die neue Zweitaktgruppe beginnend von T. 74–75 (nach Übergabe des Pizzicato-Motivs an Vc1 wird die zweite Va mit den drei Oberstimmen zusammengeführt). Die Gliederung der Unterstimmen wird also um einen Takt zur Taktgruppe der Oberstimmen verschoben. Diese Verschiebung wirkt für den musikalischen Verlauf vorteilhaft: Indem die Zweitaktgruppe der Ober- und Unterstimmen nicht gleichzeitig zur Zäsur kommt, ergibt sich eine gewisse Kontinuität, während die formale Regelmäßigkeit (Zweitaktigkeit) nicht völlig verloren geht.

nommen beginnt die Wiederholung mit T. 198, weil V2 in T. 198–199 der Stimmführung der Va1 in T. 190–191 entspricht). Bei dieser Wiederholung findet eine Umgruppierung, Vermehrung der Stimmen sowie die Zugabe eines neuen Motivs<sup>26</sup> statt. Bemerkenswerterweise kommt diese klare Umgruppierung innerhalb der Wiederholung noch einmal vor: Die Stimmführung der V1 und das imitatorische Verhältnis zwischen den beiden Celli in den ersten acht Takten werden bei dieser Wiederholung weiter beibehalten. Die paarweise Stimmführung der Violen ab T. 192 wird hingegen von V2 und Va1 (motivisch verändert) übernommen. Aber diese – etwas gelockerte – Stimmkonstellation hält nur bis T. 204.<sup>27</sup> Ab T. 205, der hinsichtlich der Form T. 197 entspricht, wird der Satz vollstimmig, wobei V2 und die beiden Violen großteils gemeinsam die Akkordfüllung übernehmen.

In Zusammenhang mit der Struktur verhält sich die Stimmgruppierung wie folgt: Die ersten acht Takte bestehen aus je einem viertaktigen Vorder- und Nachsatz. Die Struktur ist also 4+4. Demgemäß beginnt der Nachsatz der Wiederholung mit dem Auftakt zu T. 204. Wenn es der wiederholt verwendeten Technik in op. 18 folgen würde, so würde die Umgruppierung zu Beginn des Nachsatzes stattfinden. Doch sie passiert stattdessen bei der Wiederholung einen Takt später. Die spätere Umgruppierung entspricht der Veränderung der Satzstruktur: Bei der Wiederholung beginnt der Bass genau ab T. 205 den Orgelpunkt auf der Dominante (A), die in T. 214 zur Tonika (D) aufgelöst wird. Zusätzlich ist die gesamte Wiederholung durch die Veränderungen nicht als 4+4 (wenn man die zweite Violine ab T. 190 einrechnet 1+4+4) wie vor der Wiederholung, sondern als 5+4+4 (1+5+4+4 mit dem Einsatz der zweiten Violine ab T. 198) konstruiert. Infolgedessen ist die Umgruppierung nicht an der Stelle, die dem Nachsatzbeginn der ersten acht Takte entspricht, zu suchen, sondern passiert stattdessen gemäß der Satzstruktur der Wiederholung. Die Umgruppierung vollzieht sich bei der Wiederholung unregelmäßiger und in kürzerem Abstand als zuvor.

Auf diese Weise kann das gerade erwähnte Beispiel in op. 36 in struktureller Hinsicht mit einer gewissen Unregelmäßigkeit verbunden werden. Zu Beginn der Wiederholung würde man zwar erwarten, dass die reguläre Reihe einer Zweitaktgruppe, die vor der Wiederholung beibehalten wurde, fortgesetzt wird, aber dies wird dem Hörer verweigert. Dies kontrastiert mit op. 18, wo der Stimmkonstellationswechsel mit strukturellen Gliederungen, die meist regelmäßig im Satz aufkommen (z. B. zweitaktig, viertaktig usw.), zusammenfällt.

Der Zusammenhang zwischen formaler Unregelmäßigkeit und Klangwechsel lässt sich auch in der Überlappung nebeneinanderstehender formaler Abschnitte erkennen, bei der ein Stimmkonstellationswechsel keine klare formale Gliederung mit sich bringt. Dies gilt beispielsweise für T. 237 in der Durchführung. Während die beiden Violoncelli die imitatorisch paarweise Führung der vorherigen Taktgruppe bis T. 238 fortsetzen, setzen V1 und Va2 bereits in T. 237 mit der nächsten Taktgruppe im Satz ein (nach einem Takt auch V2). Auf diese Weise überlappt in T. 237 das Ende der ab T. 229 beginnenden Taktgruppe mit dem Anfang der nächsten Taktgruppe. Dies bringt eine Verschmelzung der Stimmkonstellation mit sich. Ähnliches gilt auch für das Zwischenspiel im Finale (T. 15ff.), wo sich die Zweitaktgruppen überlappen und sich dementsprechend die Stimmkonstellation taktweise ändert. Beispiele wie diese begründen die Interpretation, dass die unregelmäßige formale

26 Die „Umgestaltung“ des Motivs wäre in diesen Fall ein besserer Ausdruck, weil beispielsweise der Terzabwärtssprung der ersten Viola in T. 192 acht Takte später in eine absteigende Skala umgestaltet wird.

27 Obwohl die beiden Stimmen rhythmisch voneinander abweichen, ist ihr Legato-Bogen in T. 203f. identisch.

Struktur in op. 36 einen ebenso unregelmäßigen und flüssigen Wechsel der Stimmkonstellation mit sich bringt.

Dass Brahms den imitatorischen, kontrapunktischen Satz in op. 36 mehr als in op. 18 einsetzt, steht ebenso in engem Zusammenhang mit dem fließenden Stimmkonstellationswechsel. Während der Stimmkonstellationswechsel an einer formalen/motivischen Zäsur einen klar gegliederten Klangwechsel erzeugt, kann der imitatorische, kontrapunktische Satz dagegen einen allmählichen Klangwandel ergeben. Denn in einem solchen Satz tritt keine Stimme gleichzeitig mit einer anderen, sondern jeweils schrittweise ein, und der Stimmentausch geschieht in verhältnismäßig kleinen Abständen.<sup>28</sup> Wie graduell der Klangwechsel realisiert wird, ist jedoch abhängig von der Art und Weise, wie die betreffende Imitation gestaltet ist: Wenn die Imitation immer sowohl zwischen den gleichen Stimmen als auch im gleichen Abstand geschieht (wie in T. 141–151 von op. 18), wirkt der Klangwechsel wenig flexibel. Der stetige Klangwechsel selbst wird eher als fixes „Pattern“ wahrzunehmen sein (und das ist sehr typisch für op. 18). Aber wenn zwischen verschiedenen Stimmen die Rollen getauscht werden, so wirkt der Klangwandel eher kaleidoskopisch: Da der Rollentausch nicht einem bestimmten Muster folgt, kann der Zuhörer kaum antizipieren, mit welchem Timbre eine Melodiestimme bzw. Begleitung im nächsten Moment klingt.

Aus diesem Blickwinkel ist Brahms' gesteigerte Verwendung der kontrapunktischen Technik in variierten Stimmkombinationen in op. 36 auch als wichtige Ursache für einen fließenden Klangwechsel anzusehen. Schon in der Hauptthemenkonstellation findet sich ein Beispiel (T. 29–32). Das melodische Motiv der V1 wird zuerst vom Vc1, dann von der V2 und Va1 und schließlich leicht verändert in der Stimmgruppe von V2, Va2 und Vc2 übernommen. Das Motiv pendelt weder zwischen denselben Stimmen, noch geht es von der höchsten Stimme zur tiefsten über. Es ist zu bemerken, dass Brahms hier die letzte Stimmgruppe von derjenigen der entsprechenden Stelle zuvor (T. 16) verändert. Darum kann der Zuhörer kaum vorwegnehmen, welche Stimme als nächstes das Motiv vorträgt. Ein solch freier Stimmeneinsatz ist in op. 18 selten.

Einerseits wird hier der maßgebliche Unterschied zu op. 18 deutlich, welcher Brahms' späteren Stil des Klangbaus gleichsam prophezeit, doch andererseits sind eben genau diese Merkmale seiner frühen Technik auch in op. 36 zu finden. Denn solch eine kontrapunktische Technik in op. 36 stellt auch ein übergeordnetes Stilmerkmal von Brahms' frühen Werken dar: Bei imitatorischen sowie kontrapunktischen Sätzen in op. 36 sind die Einsätze der Stimmen fast überall regelmäßig. Zu Beginn der Durchführung zum Beispiel tritt jede Stimme im Abstand von zwei Takten in den Satz ein. Der erste Abschnitt der Durchführung wird mit einer klaren Kadenz in T. 229 abgeschlossen, wo die Stimmkonstellation hörbar wechselt und der Abstand des Einsatzes um einen Takt verkürzt wird. Andere imitatorische sowie kontrapunktische Sätze in op. 36 sind großteils regelmäßig aufgebaut, so wie das eben angeführte Beispiel.<sup>29</sup> Diese Tatsache wird anhand der vergleichenden Analyse zwischen den Sextetten und den späten Quintetten deutlich, die in dieser Arbeit an späterer Stelle folgt.

28 Siehe z. B. T. 13–16. Die Einsätze der imitierenden Stimmen stehen jeweils im Abstand von einem Takt. Am Ende des zweiten Satzes (ab T. 359) ändert sich die Stimmkonstellation wegen der imitatorischen Satzstruktur zu „fließend“. Der Wechsel ist jedoch ebenfalls eintaktig, also regelmäßig. In den diesem Satzende entsprechenden Takten ab dem Auftakt zu T. 109 wechselt die Stimmkonstellation ebenfalls überwiegend eintaktig. T. 110 stellt eine Ausnahme dar, in der die Va2 mit einem halbtaktigen Abstand eintritt.

29 Die wenigen Ausnahmen finden sich z. B. in T. 90–94 (auch in der Reprise, ab T. 430). Das aus den fallenden Vierteln bestehende Motiv tritt hier in unregelmäßigen Abständen ein. Die Unregelmäßig-

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen ist Brahms' Stimmbehandlung in seinen frühen Streichsextetten mehr oder weniger als formelhaft zu bezeichnen. Der Wendepunkt der Stimmkonstellation fällt größtenteils mit dem Wendepunkt eines Themas, Motives und/oder eines strukturell mehr oder weniger geschlossenen formalen Abschnitts wie Vordersatz und Nachsatz zusammen. Das Auftreten des regelmäßigen Wechsels ist vor allem in op. 18, dem ersten Streichsextett, auffällig. Auch im nächsten Sextett, op. 36, sind diese festzustellen. Ausnahmen hierfür finden sich eher selten und sind zumeist auf das Ende von Passagen wie einer Kadenz oder auf Verbindungsstellen nebeneinanderstehender formaler Abschnitte beschränkt.<sup>30</sup> Im Vergleich zu op. 18 ist jedoch die Stimmbehandlung flexibler geworden. Der fließende Stimmkonstellationswechsel, der einen ebenso fließenden Klangwandel erzeugt, kommt häufiger zum Einsatz als in op. 18. Die Unregelmäßigkeit der Satzstruktur, Überlappung der Taktgruppen und zunehmende imitatorische bzw. kontrapunktische Technik liegen dem lockeren Stimmkonstellationswechsel zugrunde. Darin ist bereits eine spätere Tendenz Brahms' vorauszusehen. Op. 36 kann daher durchaus als Werk einer Übergangsphase angesehen werden, in dem frühere Stilmerkmale zwar noch überwiegend vorkommen, aber gleichzeitig bereits spätere Charakteristika des Komponisten hervortreten.

#### *Die späten Streichquintette. Freie Stimmbehandlung und fließender Klangwechsel*

Brahms' späte Streichquintette zeigen verglichen mit seinen frühen Sextetten einen deutlichen Wandel auf: In letzteren wird eine Stimmkonstellation üblicherweise innerhalb eines formalen Abschnitts (wie eines Themas, einer Taktgruppe) durchgehalten und mit einem blockhaften Wechsel der Stimmkonstellation eindeutig eine formale Gliederung markiert.<sup>31</sup> Während Brahms in den späten Quintetten die zuvor ausgeführten Stimmkonstellationswechsel der frühen Sextette zwar ebenfalls verwendet, kommen diese jedoch in kürzeren Abständen vor. Es erweist sich häufig als schwierig, eine formale Zäsur anhand des Stimmkonstellationswechsels zu erfassen, die in Wechselbeziehung zu der unregelmäßig aufgebauten Satzstruktur zu stehen scheint. Dies lässt sich anhand des Satzanfangs der beiden Werke exemplifizieren:

Der 21-taktige erste Themenkomplex von op. 88 beginnt mit einer achttaktigen Periode, deren Vorder- und Nachsatz zwischendrin durch einen Stimmkonstellationswechsel (von vier- zu vollstimmig) gegliedert ist. Daran schließt eine vierstimmige Zweitaktgruppe an, die sofort vollstimmig wiederholt wird (T. 8–12). Von hier an wechselt der Klang unregelmäßig ab: Die Melodiestimme der beiden Violinen verdoppelt Va1 (Vc nimmt auch rhythmisch an der Stimmgruppe teil), danach lösen sich V2 und Vc sofort in der Begleitung auf (T. 14). Va1 trennt sich ebenfalls einen Takt später von der Violine, wird jedoch in

---

keit verstärkt die Spannung, die durch den rhythmischen Konflikt zwischen dem 3/4-Takt der beiden Violoncelli, der Synkope und dem latenten 4/4-Takt der abfallenden Viertel hervorgerufen wird. Allerdings geschieht dies am Ende einer Einheit, an dem die Stimmkonstellation häufig gelockert wird.

30 Kube bemerkt auch, dass an der Kadenz im Hauptthemenbereich der Exposition des 1. Satzes aus op. 36 die geläufige Stimmkonstellation aufgebrochen wird (Kube, „Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, S. 170).

31 Gruber weist auf die deutlich voneinander abgehobene vier-, eventuell auch fünfteilige Formstruktur der Exposition des Kopfsatzes aus op. 111 hin, in dem jeder Teil ein Satzbild mit unterschiedlichem Charakter aufweist. Solche kontrastierenden Satzbilder, aus denen sicherlich auch der ebenso kontrastierende Klang resultiert, beweisen wohl die Gliederungsfunktion des Klanges. Vgl. Gruber, „Streichquintett Op. 111“, S. 264f.

T. 16 rhythmisch wieder mit ihr zusammengeführt. Auf diese Weise entsteht der unregelmäßige Klangwechsel, welcher mit der Lockerung der Satzstruktur zusammenhängt: Der Satz besteht bis T. 12 aus Zweitaktgruppen, wird aber ab T. 13 zur ungeraden Taktgruppe (1+3). Außerdem kommt hier eine formale Unklarheit und Takterstickung vor: Während das Motiv in der letzten Dreitaktgruppe sowohl melodisch als auch harmonisch in T. 16 ( $d^2$  in der V1) zu enden scheint, beginnt inmitten dieser Melodie die Wiederkehr jener Zweitaktgruppe, die mit der letzten Note in T. 2 beginnt (der Abstieg der V1 ausgehend von  $g^1$ ; in T. 15 wird  $g^2$  begonnen). Die Artikulation unterstreicht diese Doppelbedeutung von Melodieschluss bis T. 16 und wiederkehrendem Melodiebeginn ab T. 15: Am Satzbeginn erstreckt sich der Legato-Bogen vom Auftakt in T. 2 bis zu den letzten Noten in T. 3, aber an diesem Punkt verläuft er vom Beginn des Taktes nur bis zur nächsten Achtelnote (T. 17). Somit nimmt er gleichzeitig die Melodie des nächsten Abschnitts, welche mit dem Auftakt zu T. 22 mit derselben Artikulation beginnt, vorweg. An der entsprechenden Stelle in der Reprise (T. 148ff.) stellt sich der Wechsel der Stimmkonstellation als noch komplexer dar.<sup>32</sup>

In ähnlicher Weise wird der erste Themenkomplex in op. 111 konstruiert – zwar mit der früheren Technik, aber in einer noch unregelmäßigeren Struktur. Von Anfang an wird die Hauptstimme vom Violoncello allein getragen und von allen anderen Stimmen begleitet (T. 1–7). Die Stimmkonstellation wechselt zugleich mit dem Beginn der vom Themenmotiv gestalteten neuen Passage, und dann imitieren die beiden Violinen die Hauptmelodie des Cellos (T. 8–9). Hierbei ist die Stimmkombination wie folgt: V1 und V2; Vc; Va1 und Va2 pausieren. Wie in den frühen Sextetten wechselt die Kombination wieder, wenn das Cello die vom Thema (T. 7) stammende absteigende Skala beginnt (T. 9). Die neue Kombination ist V1; V2, Va1 und Va2; Vc. Bei der Wiederholung von T. 8–9 wird die Stimmenzahl vermehrt und es entsteht eine neue Gruppierung (T. 10–11): Dabei nehmen die beiden Violinen von Anfang an am Satz teil und die erste Violine tauscht ihre Stimmführung mit dem Violoncello. Die Sechzehntel-Begleitstimmen in T. 11, die in T. 9 in drei Mittelstimmen eingeteilt wurden, werden nun zweistimmig – von V2 und Va1 – ausgeführt. Va2 und Vc werden durch den gemeinsamen Rhythmus gruppiert. So wechselt die Stimmkonstellation zwar gemäß dem Wechsel der Satzbauelemente wie in den frühen Werken, aufgrund der gebrochenen Syntax passiert dies jedoch auf komplexere Art und Weise: Der Wechsel erfolgt nicht taktweise, da das Metrum ab T. 8 vom ursprünglichen 9/8-Takt nun zwischen 3/8 und 6/8 wechselt.<sup>33</sup>

In op. 36 tritt Ähnliches auf: Am Anfang des Finales (T. 1–6) treten die Stimmen ohne klare Gliederung nacheinander ein und ändern demnach den Klang kontinuierlich. Andere Stellen mit dem gleichen Tonwiederholungsmotiv (T. 30ff.) werden ebenfalls von einer ähnlichen Unregelmäßigkeit geprägt, was zur Vortragsanweisung „agitato“ passt,<sup>34</sup> aber ein

32 Es ist interessant, dass hier der weitere Verlauf bereits vorweggenommen wird. Das Stimmpaar V2 und Va1 stellt schon in T. 151 das rhythmische Motiv der Überleitung (T. 157ff.) dar. Es ist gleichzeitig als Vorbereitung ihres Klangs anzusehen, weil das Instrumentenpaar bestehend aus Violine und Viola dasselbe der betreffenden Überleitung ist.

33 Das Metrum der Melodiestimme setzt sich von T. 8 bis zum ersten Taktteil in T. 9 aus jeweils drei Achteln und in den restlichen zwei Schlägen des neunten Taktes aus sechs Achteln zusammen. Dieser Wechsel wird danach wiederholt. Das Metrum der Nebenstimme (Viertelnoten bei V1 in T. 9 und bei Va2 und Vc in T. 11) kann als 3/4-Takt interpretiert werden. Dies erschwert es zu sagen, welche Taktart für diesen Abschnitt letztendlich zutrifft.

34 Dies gilt jedoch nicht für alle Stellen mit diesem Motiv. Ab T. 61 und T. 64 wechselt die Stimmkonstellation, gegen das Taktmetrum am zweiten Taktteil. Dies steht der Satzstruktur nicht völlig

solch stetiger Wechsel scheint – mit Ausnahme des Endes eines formalen Abschnitts oder der Kadenz – eher als Ausnahme zu gelten. In den Quintetten finden sich im Gegenteil zu den frühen Sextetten mehrere Beispiele für diesen stetigen Wechsel.

Auf diese Weise verwendet Brahms einerseits die für frühe Werke typischen Techniken in den späten Quintetten noch immer, andererseits ist ihre Anwendungsweise aber flexibler geworden, was vermutlich mit Brahms' komplizierten formalen bzw. satzstrukturellen Satzbauweisen zusammenhängt. Dazu sind in den späten Quintetten weitere Techniken auffällig, die den fließenden, unregelmäßigen Klangwechsel eines Satzes prägen. Techniken dieser Art tauchen nicht erst in den späten Werken, sondern bereits – wie schon ausgeführt wurde – in früheren, insbesondere in op. 36, auf. Was Brahms' Stilwandel von seinen frühen hin zu seinen späten Werken charakterisiert ist nämlich, wie oft oder wie stark der Satz bzw. der Klangwechsel von der Komplexität oder Unregelmäßigkeit geprägt ist.

### Die unterbrochene Gruppierung

Ein fließender Wechsel der Stimmkonstellation entsteht dadurch, dass vor einer musikalischen Zäsur die Stimmen entweder nur teilweise oder unterbrochen gekoppelt werden. Es handelt sich dabei um eine Art der oben dargestellten fließenden, unregelmäßigen (Um-) Gruppierung der Stimmen bzw. des Stimmkonstellationswechsels. Der im Folgenden diskutierte Typ des Stimmkonstellationswechsels findet jedoch vor allem innerhalb eines kurzen Motivs statt und lässt sich besonders häufig in den Quintetten finden.

Im Hauptthema des Kopfsatzes von op. 88 beispielsweise verdoppelt Va1 in der Exposition (T. 1–10; in T. 5–8 nimmt V2 auch an der Melodiestimme teil) und V2 in der Reprise (T. 137–144.) nur einen Teil der Melodie der V1, oder die Stimmgruppierung wird, wie es im imitatorischen Satz der Durchführung der Fall ist, inmitten des Satzes abgebrochen. Als Grund für diese nur teilweise vorgenommene Koppelung ist im letzteren Fall wohl die Imitation anzuführen. Dennoch ist es bemerkenswert, dass eine Stimme auch unabhängig von der Imitation nur teilweise mit der anderen Stimme zusammengeführt wird: In der Durchführung wird die Triolen-Figur von drei Stimmen imitiert (T. 85–91). Die zweite Violine und die zweite Bratsche nehmen als Nebenstimmen nicht an der Imitation teil. V2 verdoppelt jedoch immer die letzten drei Noten des imitierten Motivs (Terz-Abstieg in T. 86–87, Sekundschrift in T. 88, wobei der letzte Sekundschrift zur Va1 gegenläuft). Auch in den anderen Sätzen dieses Opus nutzt Brahms eine ähnliche Technik, wie unter anderem anhand des zweiten Satzes ersichtlich wird: Ab T. 94 wird das Violoncello ab und zu mit den Violinen zusammengeführt (die beiden Violinen sind ebenfalls teilweise getrennt).<sup>35</sup> Anders als der dargelegte unregelmäßige Wechsel in seinen frühen Werken, die meist mit einer satzstrukturellen Änderung zusammenhängen, ist dies jedoch nicht der Struktur zuzuschreiben.

---

entgegen: Der Wechsellpunkt der Stimmkonstellation entspricht dem Motiv des Vc. Ab T. 72 wird die Melodiestimme in den zwei Takten von V2 und Va1, dann in einem nächsten Takt von den beiden Violinen ausgeführt. Da diese drei Takte mit derselben Stimmkonstellation wiederholt werden, ist alles zusammen als Dreitaktgruppe anzusehen.

35 Siehe auch die drei Oberstimmen ab T. 106ff.

145

*sf sempre*

*p*

*p dolce*

*p* *dolce*

148

*p dolce* *cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

154

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Notenbeispiel 2: Brahms, op. 111, 1. Satz, Reprise  
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)<sup>36</sup>

In op. 111 ist eine durch Pausen unterbrochene Kombination der Stimmen zu finden (1. Satz, T. 148, Notenbsp. 2). Bemerkenswert ist vor allem die Stimmführung der V2 und Va1. Die beiden Stimmen formen durch Oktavierung in T. 150–155 ein Paar.<sup>37</sup> In T. 154–155 führt Brahms V2 mit einer Pause nur teilweise mit Va1 zusammen, während Va1 durchgeführt wird. Dann führt er Va1 und V1 ab dem zweiten Taktteil in T. 155 zusammen. Die formale Struktur von T. 148–155 ist sechs Takte (2+2+2) plus drei Takte (T. 154–156). Das heißt, dass die ersten drei Zweitaktgruppen zwar eine regelmäßige Gruppierung beibehalten, doch dass in der letzten Dreitaktgruppe, welche die strukturelle zweitaktige Regelmäßigkeit durchbricht, gleichzeitig die Stimmgruppierung durchbrochen wird.

Auch Unterbrechungen innerhalb eines kurzen Motivs finden in op. 111 statt. Obwohl ihre Häufigkeit nicht so hoch ist, kann ihr Auftreten im Vergleich zu Brahms' frühen Werken nicht übersehen werden. In T. 159 gibt es ein Beispiel dafür: Das aus vier Tönen bestehende Abstiegsmotiv stammt aus der vorangegangenen Melodie (der zweiten Hälfte in T. 157–158, wo das Motiv aus Ab- und Aufstieg besteht) und wird von den Stimmen in verschiedenen Kombinationen imitiert. Bemerkenswert ist, dass einige Stimmen nicht alle vier Töne des absteigenden Motivs, sondern nur einen Teil davon vortragen: In den Takten 157–158 führen die drei Oberstimmen die Melodiestimme bis zum T. 159 zusammen aus. Anschließend beginnt die Imitation des absteigenden Motivs. Aber nur zwei von drei Stimmen (V1 und Va2) tragen das Motiv vollständig vor, während V2 nur zwei von vier Tönen vorstellt und sofort mit Va2 ein Paar bildet. Die Parallelführung von V1 und Va1 bricht die Paarung gleichermaßen ab. Va1 setzt bis T. 161 das Abstiegsmotiv, auf zwei Töne verkürzt, fort. Dagegen bricht V1 mit dem letzten Ton (*g*) die paarweise Führung in T. 160 ab, obwohl ihr letzter Ton, ein Viertel auf *g*, immer noch Terzparallelen mit Va1 formt (vgl. Notenbsp. 2). Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in T. 42–43.

36 Die Notenbeispiele 2–4 werden folgender Ausgabe entnommen: Johannes Brahms, *Streichquintette und Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch (= Johannes Brahms, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke II/2), München 2019.

37 Ab T. 157 bewegen sich die zwei Stimmen wieder in Terzparallelen.

Wie an dem eben ausgeführten Beispiel zu sehen ist, kombiniert Brahms hie und da die Stimmen nur teilweise, oder bricht inmitten des Motivs die Stimmkombination ab, so dass sich der Klang bereits innerhalb dieses Motivs verändert. Des Weiteren sind die Stellen, an denen eine Gruppierung nur teilweise stattfindet, nicht immer auf das Ende eines formalen Abschnittes – beispielsweise durch eine Kadenz – begrenzt, was sich von der in Brahms früheren Werken angewandten Kombinationstechnik unterscheidet.

#### Der fließende Übergang des Motivs

Wenn in den frühen Sextetten ein Motiv von einer Stimme zu einer anderen übergeht, findet der Übergang meistens im gleichen Abstand statt. Unregelmäßige Übergänge sind zwar ebenso zu finden, vor allem in op. 36, allerdings erfolgen die Stimmkonstellationswechsel dabei überwiegend taktweise. Demgegenüber geht in den späteren Werken ein Motiv eher fließend von einer Stimme in die andere über, ohne den Punkt, an dem die das Motiv tragende Stimme zur nächsten wechselt, deutlich erkennbar zu machen. Eine derartige Satztechnik ist als eine Variante der oben dargelegten unterbrochenen Gruppierung zu verstehen. Dass dabei jedoch die Gestalt eines kleinen Motivs beibehalten wird, zeigt den Unterschied zur unterbrochenen Gruppierung auf.

Diesbezüglich ist das Ende des Kopfsatzes von op. 88 bemerkenswert. In T. 218 setzt V1 mit dem Motiv des vorhergehenden Satzes (Achtelnoten *a-g-f-c-f-c*) in augmentierter Gestalt ein. Schon bei der dritten Note der V1 beginnt V2 mit demselben Motiv – diesmal in Vierteln –, welches die zweite Viola begleitet. Bei der dritten Note der V2 wird das Motiv zunächst von Va2, danach von Va1 mit der begleitenden V2 (die Stimmlagen der beiden Instrumente werden getauscht) dargestellt. Das Stimmenpaar wird schließlich von der zweiten Violine und dem Violoncello übernommen (T. 221). Der Abstand des Motivübergangs ist zunächst ein halber Takt und letztlich ein Takt.

Obwohl sich der vorliegende Aufsatz hauptsächlich auf den Kopfsatz dieser Werke konzentriert, darf man das Finale aus op. 88 hier nicht unerwähnt lassen. Da dieses mit einem Fugato beginnt und stark vom imitatorischen Satz geprägt ist, kann die freie Stimmbehandlung in diesem Satz zum Teil auf die imitatorische Satztechnik zurückgeführt werden. Beispielsweise wird ab T. 100 der Wechsel der Stimmkonstellationen deshalb als so fließend wahrgenommen, weil das Motiv des Oktavsprungs sehr schnell imitiert wird. (Die Einsatzordnung der imitierenden Stimmen ist wie folgt: Das imitierte Motiv erklingt zunächst in Va2 und Vc, dann in V2 und Va1, danach in T. 101 in V1 und letztlich in V2 und Va1; ab T. 104 erscheint die Imitation mit anderer Einsatzordnung erneut.) Wie dieses Beispiel zeigt, ergeben die im ganzen Satz häufig eingewobenen Imitationen der kleinen Motive den fließenden Klangwechsel.

Der fließende Motivübergang und der sich dementsprechend ergebende Klangwechsel entstehen jedoch auch unabhängig von der Imitation. In T. 21–29 des Finales ist dies der Fall: Nach der aufsteigenden Skala beginnen alle Stimmen mit der motivischen Arbeit am Fugenthema und seiner Gegenstimme. Das punktierte rhythmische Motiv findet sich immer in den Außenstimmen, in den meisten Takten (außer in T. 28) zusätzlich noch in V2 oder einer der zwei Violen. Demgegenüber wechseln die zwei bzw. drei Mittelstimmen, welche Motive aus dem Fugenthema (die linear auf- oder absteigende dreitönige Skala bzw. das „gezackte“ Motiv mit Terz, auf- oder absteigend [z. B. T. 23, Va2, *a-b-g*]) vortragen, ihre Stimmführung: Zum Beispiel geht das aufsteigende Skalenmotiv in T. 23–24 von Va1

(T. 23, ZZ 1) über V2 (ZZ 2) zum Stimmenpaar von V2 und Va1 (T. 24, ZZ 1) und schließlich zu den beiden Violen (ZZ 2) über. Entsprechend des Übergangs dieses Motivs wandelt sich die Stimmkombination des punktierten Rhythmus. Auf den letzten drei Achteln jedes Taktes spielen alle fünf Stimmen das Motiv gemeinsam, was ebenso für die weiteren Takte gilt. Durch einen derart fließenden Motivübergang und den dadurch verwirklichten Stimmkonstellationswechsel entsteht ein schneller und vielfältiger Klangwechsel.

Notenbeispiel 3: Brahms, op. 111, 1. Satz, T. 16ff.  
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)

In op. 111 ist eine ähnliche Technik – wie bereits in T. 17–20 der Exposition ersichtlich – zu finden (Notenbsp. 3). Die Stimmgruppierung am Beginn des Themenkopfmotives (von  $d^1$  bei V1 in T. 17, rhythmisch mit Va2 gekoppelt) ist so zu beschreiben: V1, Va2; V2, Va1; Vc. Aber gleich danach wird die Gruppierung abgebrochen. Die Unterbrechung wird hauptsächlich durch den schnellen Übergang des Motivs verursacht. Das Motiv des Kopftemas der V1 (ab  $d^3$  in T. 17 bis zum ersten Ton in T. 18) wird zuerst von V2, danach von Va2 übernommen, wobei die Abstände des imitatorischen Einsatzes nicht gleich sind. Auch das aus drei Tönen bestehende Motiv (in Notenbsp. 3 mit □ markiert) pendelt zuerst zwischen Va2 und Vc, ehe es von V2 übernommen und anschließend von den verschiedenen Stimmen oder Stimmgruppen ausgeführt wird.

Die Stimmkombinationen werden durch diese fließenden motivischen Übergänge stets abgebrochen und verändert: Das Stimmenpaar von V2 und Va1 wird am Anfang durch die Übernahme des melodischen Motivs von V1 zur V2 unterbrochen. Auch Va2 und Vc, die durch den Tausch des dreitönigen Motivs mit dem folgenden Terzsprung imitatorisch ein Paar bilden, kommen durch die Übernahme des Themenmotivs von Va2 zum Schluss ihrer paarweisen Führung.

Anders als in den frühen Werken, vor allem in op. 18, pendelt das Motiv weder stets zwischen denselben Stimmen noch folgt eine Änderung der regelmäßigen Formstruktur. Infolgedessen geht das Motiv fließend über, ohne den Zuhörer die nächste Stimme voraus-hören zu lassen.

Es ist auch zu erwähnen, dass in diesem Beispiel nicht nur eine motivische Verflechtung, sondern auch eine Verschmelzung der Klangfarbe in folgender Weise stattfindet: Das Hauptthemenmotiv klingt zunächst deutlich in der höchsten Stimme (V1 in T. 17), geht

dann aber in die Mittelstimmen über und wird dort fortgesetzt. Währenddessen steigt das Begleitmotiv (mit □ markiert) von der tiefen Tonlage zur Oberstimme hinauf; gleichzeitig nimmt die Stimmenanzahl innerhalb des ganzen Ensembles zu. Infolgedessen wird die Melodiestimme in den Hintergrund gedrängt, und das Nebenmotiv dominiert den Satz sowohl hinsichtlich der Tonlage als auch der Lautstärke. Eine andere, gleichartige motivische Verflechtung und klangliche Verschmelzung ist in T. 94–99 bemerkbar, wo die Stimmen des gebrochenen Akkordes und des Terzaufstiegs (zunächst in Va2  $c^I-d^I-e^I$  in T. 94–95) stets verändert werden und der Abstand des Wechsels sich verkürzt. Die Tonlage der beiden Motive wird ebenfalls getauscht.<sup>38</sup>

Diesem fließenden Wechsel der Stimmkonstellation kann einerseits die gesteigerte strukturelle Unregelmäßigkeit zugrunde liegen: Im Vergleich zu Brahms frühen Sextetten ist der imitatorische Einsatz oder die Umgruppierung der imitierenden Stimmen in den späten Quintetten in unregelmäßigerem bzw. kürzerem Abstand anzutreffen. Dadurch ist der Wendepunkt der Stimmkonstellation undeutlicher als in den Sextetten.

Andererseits hängt der fließende Wechsel von der freieren motivischen Behandlung ab. In den gerade dargestellten Beispielen spaltet Brahms die Themenmelodie in kleine Teile und weist diese verschiedenen Stimmen zu. Im Notenbeispiel 3 wechselt das Motiv sogar ungeachtet von seiner ursprünglichen Begleitfunktion zum dominierenden Hauptmotiv. Diese „reife“ motivische Arbeit Brahms' lässt seine Behandlung der Stimmen freier werden, was sich in seinen späten Streichquintetten reflektiert.

Darüber hinaus trägt der freiere Stimmkonstellationswechsel zu weiteren musikalischen Aspekten bei: Dies wird anhand der dynamischen Schattierungen im Kopfsatz von op. 111 (Notenbsp. 2) ersichtlich: Wie oben ausgeführt, bricht V1 die Zusammenführung mit Va1 mit dem vorletzten Ton des aus vier Tönen bestehenden Abstiegs-Motivs ab. Der Abbruch geschieht exakt dort, wo ein Diminuendo vorgeschrieben ist. Das Diminuendo der Hauptmelodie wird somit durch eine Verringerung der Stimmenzahl unterstützt. Mithilfe der instrumentalen Dynamik kann folglich eine raffinierte dynamische Nuancierung vorgenommen werden.

Zudem trägt die freiere Stimmbehandlung zur allmählichen Verschiebung des Motivs innerhalb des Klangraums bei. Das Absprungmotiv in T. 92–93 im Kopfsatz von op. 111 beispielsweise verschiebt sich von einer hohen Tonlage zu einer tiefen. Das Motiv wird stets von zwei Stimmen vorgetragen, aber die Stimmkombination wandelt ohne Regelmäßigkeit umher: von V1, V2 (sechs Achtel) über V2, Va1 (drei Achtel) und schließlich zu Va1, Va2 (sechs Achtel). Jeweils eine der beiden Stimmen führt das Motiv in der nächsten Kombination fort. Die eigene Klangfarbe der jeweils fortsetzenden Stimme verbindet die nebeneinanderstehenden Stimmenpaare miteinander, wodurch eine langsame und fließende Verschiebung des Motivs von oben nach unten gelingt (Notenbsp. 4).

38 In den übrigen Sätzen, vgl. beispielsweise T. 164ff. im Finale, findet sich die gleichartige Technik: Die Stimme des Sechzehntel-Motivs wird in unregelmäßigem Abstand umgruppiert.

Notenbeispiel 4: Brahms, op. 111, 1. Satz, T. 91ff.  
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Henle-Verlags)

Diese Art der Motivverschiebung fungiert in den späten Quintetten oft als Verbindung zweier formaler Abschnitte bzw. kleinerer Taktgruppen, wodurch sie sich von den frühen Sextetten, in denen diese mit unregelmäßiger bzw. nur teilweise vorgenommener Stimmen-Umgruppierung kaum verbindend wirkt, unterscheidet.<sup>39</sup> In den späten Quintetten sind mehrere Beispiele hierfür zu finden.<sup>40</sup>

### *Streichquartette. Die Klangbauweise und das kompositorische Ideal der Gattung*

Da die Streicherkammermusik im Mittelpunkt vorliegender Analyse steht, soll auch ein kurzer Blick auf Brahms' Streichquartette geworfen werden. Die Art und Weise, wie die Quartette von denselben stilistischen Merkmalen der Klangbauweise seiner Sextette und Quintette geprägt wurden, gibt uns einige Hinweise zur Beziehung der Klangbauweise mit der spezifischen kompositorischen Konzeption dieser Gattung.

39 Das Ende der ersten Variation des zweiten Satzes von op. 18 stellt eine Ausnahme dar. Wenn in den Sextetten eine schnelle Motivverschiebung stattfindet, so passiert die Umgruppierung der Stimmen überwiegend regelmäßig bzw. wird dieselbe Gruppierung bis zum Motivende beibehalten, wie es in T. 161–163 oder T. 368–374 aus dem Finale von op. 18 der Fall ist. T. 146ff. im Finale von op. 36 ähnelt den angeführten Beispielen aus den späten Quintetten. Jedoch akkumuliert im genannten Finale von op. 36 das Motiv der Tonwiederholung. In diesem Fall ist es fraglich, ob die vermehrte Verwendung des Motives als „Umgruppierung“ zu bezeichnen ist. In anderen Fällen, wie beispielsweise in den frühen Sextetten, wird das Motiv von einer Stimme an die nächste übergeben und nicht von mehreren Stimmen zugleich übernommen, was unter anderem in T. 229ff. im Kopfsatz aus op. 36 ersichtlich wird. Diese Tatsache beweist möglicherweise, dass Brahms' technische Änderungen nicht nur sein gesteigertes Interesse an der Kontrapunktik und der motivischen Arbeit sowie eine ausgereifere Behandlung der Stimmen zeigen, sondern auch die Änderung seiner Klangkonzeption als strukturelle Komponente betreffen.

40 Vgl. aus op. 88, im 2. Satz T. 51–53 und T. 182ff.; im 4. Satz T. 62ff.; in op. 111, T. 45ff. (in der Reprise T. 140ff.). An diesen Stellen überlappt das Motiv meistens mit dem Anfang der nachfolgenden Taktgruppe.

An zahlreichen Stellen in Brahms' Streichquartetten fällt der Stimmkonstellationswechsel mit den strukturellen Gliederungen zusammen. In den Quartetten – ähnlich wie in den Quintetten und Sextetten – fungiert also die Wiederholung bzw. der Wechsel der Satzbaukomponenten als typischer Wendepunkt. Dies wird beispielsweise im ersten Satz des Streichquartetts op. 51, Nr. 1 ersichtlich: in T. 11–14 und der darauffolgenden Wiederholung mit einem vorgenommenen Rollentausch aller Stimmen (T. 15–18). Ein anderes Beispiel findet sich auch in op. 67, 1. Satz, T. 149–152 mit anschließender Wiederholung in T. 153–156. Dass der Stimmkonstellationswechsel mit der Struktur in Beziehung steht, ist ebenfalls an den meisten Stellen nachzuvollziehen: Am Satzanfang von op. 51, Nr. 1, 1. Satz wechseln beispielsweise die zwei Violinen von einer teilweise vorgenommenen Oktavierung (nur an ein punktiertes Motiv gekoppelt) hin zu einer durchgehenden. Als die zweite Violine durchgehend oktaviert (ab T. 4), besteht die Melodie nur mehr aus dem punktierten Motiv, das die zweite Violine bereits zuvor teilweise oktaviert hat. Diese teilweise vorgenommene Oktavierung der Violine scheint die nachfolgende, durchgehende Oktavierung vorwegzunehmen. Der Stimmkonstellationswechsel trägt im letzten Quartett (op. 67) weiterhin oft zur Satzstruktur bei, wie bisherige Studien bereits vermerkt haben. Bereits zu Beginn des Werkes kann eine harmonische Grundstufe durch die Wendung von der Zweistimmigkeit zur Vollstimmigkeit festgestellt werden.<sup>41</sup> Dass sich die vorläufige Stimmkonstellationsform am Ende eines Abschnitts auflöst, ist ebenfalls typisch für die Quartette (z. B. op. 51, Nr. 2, Finale T. 11–12, in denen alle Stimmen vor der Wiederholung des Kopfstimmthemas mit der Bratsche als Melodiestimme in einer Oktavierung vereint werden). Im Vergleich zu Brahms' Sextetten und Quintetten findet der Wechsel allerdings öfter in kürzeren Abständen statt und geschieht meist zweitaktig. Ebenso ist der taktweise Wechsel häufig vorzufinden (z. B. op. 51, Nr. 1, 1. Satz, T. 163–166). Brahms' Quartette stimmen dahingehend technisch mit den Sextetten und Quintetten überein, dass sie einen Wechsel der Stimmkonstellationsform zumeist an einer musikalischen Zäsur vornehmen. Was den stilistischen Vergleich betrifft, so bleibt es jedoch fraglich, ob die Klangbauweise seiner Quartette mit seinen anderen Streicherkammermusik-Kompositionen gleichrangig behandeln werden darf.

Gründe hierfür sind, dass in den Quartetten, im Vergleich zu den Sextetten und Quintetten, alle Stimmen größtenteils selbständig geführt werden. Verglichen mit den anderen Streicherkammermusikwerken wird die Stimmverdoppelung bzw. -gruppierung dagegen auf einen viel kleineren Part des gesamten Werkes beschränkt. Ein größeres Gewicht liegt somit offenbar auf der Gleichberechtigung aller vier Stimmen, was einen Vergleich mit den Sextetten und Quintetten erschwert. Denn in diesen muss sich immer damit auseinandergesetzt werden, mit welcher der Stimmen die „überflüssige“ fünfte bzw. sechste Stimme kombiniert und wie der dadurch erzeugte, vermischte Klang mit der Klangfarbe der anderen Stimmen balancieren wird. Es gilt zu beachten, dass in den Quintetten und Sextetten die „Umgruppierung“ der Stimmen, also die Anordnung und Zusammenfassung verschiedener instrumentaler Klangfarben, als unentbehrliche Aufgabe in den Vordergrund tritt. Anders ausgedrückt: Eine Umgruppierung ist unbedingt erforderlich, was in den Quartetten weniger dringlich verlangt wird.

Zudem gibt es auch Stellen, an denen aufgrund der geringen Stimmenanzahl die Stimmgruppierung reduziert wird. Die Takte 232–235 in op. 51, Nr. 1, 1. Satz dienen hierfür als Beispiel: Nur das Aufwärtsmotiv wird oktaviert und zwischen dem Ober- und

41 Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6.2), Laaber 2003, S. 74.

Unterstimmenpaar wechselweise vorgetragen. In den Quintetten oder Sextetten könnten das Abwärtsmotiv, das zwischen Violine und Cello wechselt, sowie Tonwiederholungen auch von zwei Stimmen verdoppelt werden, anstatt durch Doppelgriffe vorgetragen zu werden. Die technische Begrenzung, die offenbar von der geringen Stimmenanzahl verursacht wird, ist auch an anderen Stellen ersichtlich: In op. 51, Nr. 1, 2. Satz, ab T. 87 fungiert die Viola mittels der Doppelgriffe sowohl als harmonische Unterstützung in Verbindung mit dem Violoncello als auch als punktiertes Motiv. Auch an anderen Stellen findet man diese Vorgehensweise, die möglicherweise durch die geringe Stimmenanzahl nötig wird: Ab T. 29 im 4. Satz von op. 67 wiederholt Brahms die vorausgehenden vier Takte. Die Hauptstimme wandert an dieser Stelle von Va zu V1. Bei der Wiederholung wird die Hauptstimme nur bei ihrem Einsatzmotiv durch Va verdoppelt. Demzufolge spielt Va in T. 29–32 teils mit V1, teils mit den anderen zwei Stimmen. Die Verdoppelung des Einsatzmotivs dient wohl der Betonung des Hauptstimmeneinsatzes. In den Quintetten hingegen könnte dies durch die Va2 einfacher erledigt werden und Va1 mit V2 und Vc durchgehend zusammengeführt werden. Derartige Beispiele in Betracht ziehend, ist es schwierig zu beurteilen, ob die teilweise vorgenommene Gruppierung, welche in Brahms' Quintetten hervorzuheben ist (siehe oben), in seinen Quartetten aus einem Kompromiss heraus zustande kam oder ob er hierbei rein auf den klanglichen Effekt zielte.

Auf Grundlage der oben dargestellten Beobachtungen sollte besser Abstand davon genommen werden, die Stimmkonstellation bzw. Klangbauweise der Quartette mit denen der Sextette sowie Quintette auf gleicher Ebene stilistisch miteinander zu vergleichen. Während für erstere die freie Stimmführung gattungstraditionell als ideale Satzbauweise gilt, sind für die letzteren zwei Gattungen Stimmverdoppelung, -gruppierung und -umgruppierung als konventionelle Satztechniken geläufig. Die Untersuchung von Brahms' Technik des Stimmkonstellationswechsels in seinen Quartetten bleibt daher weiteren Forschungen vorbehalten.

### *Conclusio. Die Fähigkeiten in der Klangkonstruktion*

Anders als in Brahms' Quartetten nimmt die Stimmgruppierung offenbar das größere Gewicht in seinen Sextetten und Quintetten ein, in denen die freiere, viel lockerere Stimmbehandlung einen hohen Anteil ausmacht. Auf Grundlage dieses Unterschieds wurden in dieser Arbeit die Sextette und Quintette behandelt. Von dieser analytischen Betrachtung ausgehend, wird Brahms' Technik der Klangkonstellation und ihre stilistische Änderung in diesen folgendermaßen diskutiert:

Brahms tendiert in seinen frühen Sextetten dazu, innerhalb eines formal bzw. melodisch geschlossenen Abschnitts eine einheitliche Stimmkonstellation beizubehalten. Wenn die Stimmkonstellation vor einer Zäsur wechselt, geschieht dieser Wechsel regelmäßig. Gleichfalls ist der imitatorische Einsatz aller Stimmen großteils im regelmäßigen Abstand gehalten. Im Ganzen betrachtet, entspricht der Stimmkonstellationswechsel auf diese Weise der formalen Gliederung oder dem satzstrukturellen Wechsel. Die neue Stimmkonstellation trägt somit dazu bei, formale bzw. strukturelle Wendepunkte deutlich zu markieren. Eine Auflösung der Einheitlichkeit bleibt meistens auf Kadenzen oder Verbindungsstellen zwischen formalen Abschnitten begrenzt. Eine solche Auflösung bereitet ab und zu die nächste Stimmkonstellation vor, wodurch der Übergang in den nächsten Abschnitt nahtlos vollzogen wird. Folglich fungiert die einheitliche Stimmkonstellation als formale Markierung, denn die Auflösung der bis dahin fixen Stimmkonstellation lässt bereits erahnen, dass der

laufende Abschnitt bald zu einem Schluss kommt. Sobald wieder eine Art der Stimmkonstellation fixiert wird, signalisiert dies den Beginn eines neuen Abschnitts.

In der Gattung Streichsextett scheint es – aufgrund seiner vermehrten Stimmenanzahl im Vergleich zum Quintett – sinnvoll, die Stimmkonstellation freier zu variieren. Trotzdem werden Brahms' frühe Sextette vom blockhaften Klangwechsel dominiert, der durch den regelmäßigen Stimmkonstellationswechsel erfolgt, während in den späten Quintetten der Wendepunkt oft in kleinen Abständen, manchmal sogar innerhalb eines Motivs, zu finden ist. Eine daraus erzeugte kaleidoskopische Klangvielfalt lässt die strukturellen Zäsuren verschwimmen, so dass sich die Musik ohne deutliche Absätze weiterführen lässt.

Die seit Brahms' frühen Zeiten verwendete Technik, die Stimmkonstellation regelmäßig zu verändern, lässt sich auch noch in den späten Quintetten finden. Der mithilfe dieser Technik erzeugte Klangkontrast macht die motivische sowie formale Gliederung so markant klar, dass der Hörer die Satzstruktur einfach erfassen kann. Bedeutend für die Kompositionsweise ist wohl die Zusammensetzung zweier Satztechniken: Der regelmäßige, gemäß der formalen bzw. motivischen Gliederung stattfindende Stimmkonstellationswechsel ist vorteilhaft für die rhythmische Lebhaftigkeit – wie etwa in der Coda ab T. 169 im Kopfsatz aus op. 111, in welcher der regelmäßige Wechsel das Metrum meist klar erkennbar werden lässt. Das gezielte Einsetzen einer solchen metrischen Klarheit kann eine Komposition oder einzelne Sätze bzw. Abschnitte daraus rhythmischer und lebhafter erscheinen lassen; sollte sie allerdings von solcher Regelmäßigkeit beherrscht werden, würde das Stück schnell eintönig wirken. Brahms versteht dies jedoch zu vermeiden: Zusätzlich zu dieser deutlichen Zäsur setzt er in seinen späten Quintetten einen wesentlich kaleidoskopischeren Stimmkonstellationswechsel ein, der den Stücken zu einem „musikalischen Fluss“ verhelfen kann. Die Zusammenstellung der beiden Techniken in einem einzigen Satz ermöglicht, dass dieser nicht in Monotonie gerät und zugleich die klare formale Gliederung nicht verloren geht.

Zum Abschluss gilt es noch über die Frage nachzudenken, was Brahms' Stilwandel in der Klangbauweise zwischen den frühen und späten Streicherkammermusikwerken verursacht hat. Die Antworten sind lediglich Vermutungen: Brahms könnte sich z. B. durch seine lang andauernde kompositorische Tätigkeit an die „reife“ motivische Arbeit gewöhnt haben,<sup>42</sup> gleichzeitig wurde eventuell sein Interesse für die kontrapunktische Technik gesteigert.<sup>43</sup> Dazu versuchte er in den späten Quintetten, die Satzstruktur freier zu konstruieren. Dieser Umgang mit der Komposition resultierte in einem unregelmäßigen Klangwechsel.

Der unregelmäßige Klangwechsel kann jedoch nicht lediglich das Resultat einer komplizierteren Satzstruktur sein: Mithilfe der vielen Aufführungen seiner eigenen Kompositionen und dem interessierten, neugierigen Hören der Stücke anderer Komponisten war Brahms in der Lage, seinen Erfahrungshorizont entscheidend zu erweitern. Somit wusste er auch besser, wie mit verschiedenen Möglichkeiten der Stimmkombinationen umzugehen ist

42 Es ist ebenfalls denkbar, dass Brahms anhand der Streichquartettkompositionen, in der die freie Stimmführung aller Stimmen als bedeutende Satzbaukonzeption eine große Rolle spielt, einiges an Erfahrung hinsichtlich der freien Stimmbehandlung sammeln und diese merklich zur lockeren Stimmbehandlung in den späten Quintetten anwenden konnte.

43 Auf die Relevanz der Kontrapunktik in Brahms' Werken, vor allem in der späten Periode, weist Ulrich Krämer ausdrücklicher hin. Ulrich Krämer, „Schönbergs Bach oder Latenter Kontrapunkt in Brahms' Spätwerk“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Meiningen 2008*, hrsg. v. Maren Goltz / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 268–279, insbes. S. 275.

und verstand, welchen Klang eine bestimmte Stimmkombination verursacht. Er nutzte verschiedenartige Stimmkombinationen effektiv, um die komplizierten Sätze durch Klangverschmelzungen eindrucksvoller zu machen oder die Beweglichkeit des musikalischen Verlaufs durch den fließenden Klangwechsel zu unterstützen.

Die Geschicklichkeit im Umgang mit all diesen Faktoren – der reifen motivischen Arbeit, der freien Behandlung der Satzstruktur und der gesammelten Kenntnis über den Klang – gewinnen die Komponisten durch vermehrte musikalische Erfahrung. Die Kenntnisse, die durch Umgang mit Klang und Satzbau etabliert wurden, ermöglichen eine Flüssigkeit und gesteigerte Vielfalt in Brahms' Musik. In dieser Hinsicht sind die Merkmale der Klangbauweise in Brahms' Quintetten nicht als „früher“, sondern als „später“ Stil zu bezeichnen.

#### *Abstract*

Without doubt the sound-color of a certain instrument or group of instruments is an essential musical component, yet its realization in compositions is rarely the subject of analytical studies. This paper explores Brahms' treatment of *Klangfarbe* (sound-color or instrumental timbre) in his string chamber works and argues that it is strongly related to the musical structure and the development of Brahms's compositional technique over time. In his early sextets, regrouping and repositioning of instrumental parts occurs mostly at structural turning points, causing a regular change of the sound. In contrast, his late quintets are characterized by more fluent, irregular changes of instrumental combinations. On one hand, this is a result of the flexible part-writing realized through sophisticated counterpoint and motivic development. On the other, it may reflect his mature imagination of sound-color cultivated through his musical activities and experience, as such flexible treatment of instrumental timbre supports the structural complexity.