

Ein kontrapunktisches Kabinettstück in zwei Handschriften.

Der Kanon »Töne, lindernder Klang« WoO 28

von Johannes Brahms

Oliver Korte (Lübeck)

Es ist schon etwas ganz Besonderes, dass das Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck zwei Autografe ein und derselben Komposition von Johannes Brahms besitzt. Es handelt sich um zwei Niederschriften des vierstimmigen Kanons »Töne, lindernder Klang« WoO 28. Sie sind auf unterschiedlichen Wegen und zu unterschiedlichen Zeiten in die Sammlung gelangt: Die eine stammt aus einem Teilnachlass des Komponisten, Pianisten, Dirigenten und Organisten Theodor Kirchner. Kurt Hofmann, Stifter des Sammlungs-Grundstocks und erster Leiter des Brahms-Instituts, erwarb sie 1976 von Kirchners letztem Schüler, Conrad Hannß. Die andere war im Besitz von Theodor Avé-Lallemant, einem Brahms-Förderer aus dessen Hamburger Zeit. Das Brahms-Institut konnte 2001 einen Teilnachlass Avé-Lallemants erwerben; in diesem findet sich auch das Autograf.

Brahms vertont in der kurzen Komposition einen Aphorismus des Goethe-Freundes Karl Ludwig von Knebel (1744–1834): »Töne, lindernder Klang, du kannst nicht nehmen die Schmerzen, aber die Töne vielleicht lindern die leidende Brust«. Dessen melancholischer Tenor, dem ein verhaltener Glaube an die heilsame Kraft der Musik entgegensteht, hat Brahms zu einer ausdrucksvollen und strukturell dichten Komposition inspiriert. Dabei entstand das Stück, wie Stefan Weymar schlüssig darlegt, lediglich als satztechnische Übung.¹ Im Jahr 1856 tauschten Johannes Brahms und Joseph Joachim per Post polyphone Sätze aus, um sich, jeder auf seinem technischen Stand, im Kontrapunkt zu schulen. Auf einen seiner Sätze macht Brahms seinen Freund allerdings besonders aufmerksam: »Über den vierstimmigen Kreiskanon«, schreibt er, »möchte ich Dich insbesondere um Deine Meinung fragen. Langsam und gefühlvoll will ich's gespielt.«² Wir folgen Weymars These, dass es sich dabei um »Töne, lindernder Klang« handelt.³ Joachim schreibt zurück, er finde den Kanon »ganz prächtig«, und präzisiert: »er klingt gefühlvoll und hat etwas ganz Originelles in melodischer Führung, während die Harmonie reich und weich zugleich

ist im Ganzen. Einzelne Härten sind mir bis jetzt aber fast in allen Deinen Sätzen aufgefallen.«⁴ Joachims Bemerkung hinsichtlich der klanglichen Härten ist allgemeinerer Natur, allerdings bot der hier diskutierte Kanon offenbar einen Anlass dazu. Ihm wird wohl der eine übermäßige Dreiklang in Takt 10 mit seiner unorthodoxen Fortführung etwas hart erschienen sein (vgl. Notenbeispiel unten).

»Töne, lindernder Klang« ist ein kontrapunktisches Kabinettstück. Erstens handelt es sich um einen Zirkelkanon, einen Satz also, dessen Ende nahtlos zurück in den Anfang mündet. Die Musik ist potenziell unendlich – ganz wie der besungene Schmerz. Wohl um dieses Parallelismus willen meidet Brahms auch starke Kadenzbildungen; in manchen Handschriften des Stücks (nicht in allen) zeigt er lediglich durch Fermaten an, wo der kreisende Satz stillgestellt werden kann. Zirkelkanons sind allgemein recht verbreitet, doch darüber hinaus handelt es sich bei WoO 28 um einen Kanon »per tonos« (»durch die Tonarten«), also eine Komposition, die sämtliche Stufen des Quintenzirkels durchschreitet, und zwar in diesem Falle im Uhrzeigersinn. Weymar verdanken wir den Hinweis, dass Brahms für diese Rarität offenbar ein konkretes satztechnisches Vorbild hatte.⁵ Er besaß Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753) und bot sein Exemplar auch Joseph Joachim leihweise zum Studium an.⁶ Marpurg präsentiert gleich vier »[v]ierstimmige Zirkelcanons durch die Töne«, zwei von Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), einen von Jean-Philippe Rameau (1683–1764) und einen ohne Namensangabe – er stammt wohl aus seiner eigenen Feder.⁷ In allen vier, so Marpurg, »folgt die eine Stimme der andern eine Quinte höher nach.«⁸ Dabei sind die Themen der ersten drei Kanons vergleichsweise kurz, so dass ein Durchlauf lediglich um vier Quinten steigt. Hier muss also der gesamte Kanon dreimal durchgesungen werden, und zwar bei jedem Durchlauf eine große Terz höher, bis die Ausgangstonart wieder erreicht ist. Nach diesem Prinzip komponierte auch Johann Sebastian

Bach seinen berühmten Kanon »per tonos« aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079. Dessen Thema steigt allerdings nur um zwei Quinten, so dass er für einen vollständigen Kreisschluss sechs Mal durchgespielt werden muss, jedes Mal einen Ganzton höher. Bach verdankt die Idee offenbar Kirnberger, und damit eben jenen Kanons, die Brahms gut 100 Jahre später bei Marburg studierte. Marpurgs viertes Beispiel (Kirnbergers zweiter Kanon) geht satztechnisch insofern über die ersten drei hinaus, als dass er nicht, so Marpurg, »wie in den vorigen Exempeln, aus kurzen Sätzen« besteht, »sondern aus einer langen nach der Ordnung der steigenden Quinten die Töne durchlaufenden Melodie«. ⁹ Bei diesem Kanon moduliert also ein einziger Kanondurchgang durch den kompletten Quintenzirkel. Marpurg bekennt: »Von dieser Art besinne ich mich nicht, ein Muster jemahls gesehen zu haben« ¹⁰ – abgesehen von Kirnbergers Satz, der im Übrigen durchaus elegant und klangschön ist. ¹¹ Er darf als unmittelbares Vorbild für Brahms gelten, als Anregung und Herausforderung zugleich.

Bei Kirnberger wie bei Brahms treten die vier Stimmen jeweils im Taktabstand ein, bei diesem vom Bass aus in Quinten steigend, bei jenem vom Sopran aus in Quartan fallend. Beide Einsatzfolgen generieren gleichermaßen einen zwingenden taktweisen harmonischen Quintstieg. So ist es auch kein Zufall, dass beide Stücke genau zwölf Takte benötigen,

um den Zirkel zu schließen. Beim Quintstieg handelt es sich um ein sehr verbreitetes Satzmodell, dessen Geschichte bis in die Renaissance zurückzuverfolgen ist und von Anfang an eng mit der Technik von Kanons in engsten Einsatzabständen verbunden ist. ¹² Darum seien die Konstruktionsbedingungen von Brahms' Kanon nun vor dem Hintergrund einiger Varianten dieses Modells untersucht. Für einen besseren Vergleich wurde der Kanon WoO 28 in Beispiel 1 auf seinen Gerüstsatz reduziert – auf seine strukturtragenden Töne. Welche Varianten des tradierten Quintstieg-Modells (Beispiel 2) nutzt Brahms?

- In seiner schlichtesten Form (Bsp. 2.1) besteht ein Quintstieg lediglich aus Mollakkorden. Diese Variante findet sich in bei Brahms in der ersten Fassung (also ohne die Töne in den eckigen Klammern zu lesen) in Takt 1f. und 11f.
- Bei einer beliebten Variante tritt jede Stufe zunächst als Durakkord ein, der dann nach Moll getrübt wird (Bsp. 2.2). Brahms realisiert sie in Takt 3–6 seines Kanons: *Fis-fis* (ohne die Töne in eckigen Klammern), *Cis-cis*, *Gis-gis*, *Es-es*. Hier ergeben sich automatisch viertönige chromatisch fallende Linien. Derartige Lamentoformeln lässt sich Brahms angesichts des im Text thematisierten Schmerzes nicht entgehen.

Beispiel 1: Johannes Brahms, Kanon »Töne, lindernder Klang« WoO 28, Gerüstsatz. Töne in eckigen Klammern finden sich nur in der spätesten Fassung, in den früheren erscheint hier ein Pausentakt.

Beispiel 2: Vier Varianten des Quintstiegs-Satzmodells, jeweils mit Oberstimmen-Kanon

- Die wahrscheinlich beliebteste Variante, bei der jede Stufe als Mollakkord mit Quartvorhalt eintritt (Bsp. 2.3), nutzt Brahms nicht, vielleicht wegen deren sehr barocker Anmutung.
- Von einer etwas komplexeren Version, bei der jeder einzelnen Stufe deren Dominante vorgeschaltet ist (Bsp. 2.4), macht Brahms hingegen ausgiebig Gebrauch. In der Frühfassung findet sie sich in Takt 7–10 (*F–b*, *C–f*, *G–c*, *D–g*). Durch die in der späteren Fassung hinzugefügten Töne (eckige Klammern), ergeben sich in Takt 1–3 und 12 sogar noch vier weitere derartige Dominanten. Allerdings sind hier die metrischen Positionen vertauscht: Standen zuvor Dominanten jeweils auf der ersten Zählzeit, so erscheinen sie nun auf der zweiten, also als Auftakte zur folgenden Stufe.

Hätte Brahms nur mit einer einzigen Gestalt des Quintstiegs gearbeitet, so wäre der Kanon recht einfach, ja fast mechanisch zu komponieren gewesen. Er wäre allerdings auch recht monoton geworden, was man allenfalls auf der Ebene der Ornamentierung hätte ein wenig kaschieren können. Erwartungsgemäß macht es sich Brahms nicht so einfach. Jedes Mal, aber, wenn er den Typ eines auf einer Zählzeit erscheinenden Akkordes wechselt, durchbricht er zugleich den Automatismus, dass von Takt zu Takt alle Töne quinttransponiert wieder erscheinen. Fehlerhafte Zusammenklänge lassen sich hier nur durch eine sehr vorausschauende Arbeit vermeiden. In der Führungsstimme des Kanons müssen bereits drei Takte vor dem jeweiligen Wechsel der Variante all jene Töne entfallen, die zwar Bestandteil des noch aktuellen Akkordtyps sind, aber nicht mehr des kommenden. Das muss so früh geschehen, weil die Töne der Führungsstimme sich ja zwin-

gend in den drei Folgestimmen fortpflanzen. Umgekehrt hat die Führungsstimme – und nur diese – direkt beim Wechsel der Variante die Möglichkeit, Töne beizusteuern, die für den neuen Akkord charakteristisch, jedoch nicht Klangbestandteil des bisherigen Akkordtyps sind.

Brahms schätzte seinen Kanon »*Töne, lindernder Klang*« ganz offenbar als würdiges Muster seiner Kunst. Er verwendete ihn jahrelang für verschiedene Zwecke, unter anderem für Albumblätter, die er unterschiedlichen Persönlichkeiten als Erinnerungsstück überreichte – eines davon ist das Exemplar aus dem Nachlass von Theodor Avé-Lallemant. Auch mit solchen Petitessen nahm es Brahms sehr genau, er verstand auch sie, wie Otto Biba es formuliert, als »eine Offenbarung seiner selbst«. ¹³ Tatsächlich sind nicht weniger als sieben Autografe von WoO 28 bekannt. ¹⁴ Daneben finden sich auch mehrere abschriftliche Fassungen, beispielsweise eine für vier Frauenstimmen in den Noten des Hamburger Frauenchores, den Brahms in den 1850er Jahren leitete; sicherlich hat er ihn mit den Damen einstudiert. ¹⁵ Die letzte bekannte eigenhändige Niederschrift entstand 1871 für Ernst Wilhelm Fritsch, den Herausgeber des *Musikalischen Wochenblatts*. Fritsch hatte Brahms um ein Autograf zur Publikation in seiner Zeitung gebeten, und dieser sandte seinen Kanon »*Töne, lindernder Klang*«, dieses Mal sogar in einer für die Publikation optimierten Fassung. ¹⁶ Sie wurde am 19. Januar 1872 veröffentlicht. Das heute verschollene Autograf ist, wie die meisten früheren auch, einstimmig notiert, als Rätselkanon, dessen Einsatzfolge das gebildete Publikum selbst herausfinden musste. Solcherlei musikalische Rätsel galten im 19. Jahrhundert als beliebte gesellschaftliche Unterhaltung. Dass die Disposition im Falle des Brahms-Kanons nicht tri-

vial ist, lässt sich unter anderem daran ablesen, dass noch Jahre nach der Publikation bei der Redaktion des *Musikalischen Wochenblatts* Leserbriefe mit der Bitte um Auflösung eintrafen.¹⁷ So druckte man schließlich am 14. Juli 1876 die Lösung des »Musikdirectors F. Böhme in Dordrecht« in vierstimmiger Partitur. Damit beginnt die Editions-geschichte des Kanons.

1 Stefan Weymar: *Johannes Brahms: »Töne, lindernder Klang«, Kanon für vier Stimmen, WoO 28, Autograph (Erstfassung)*, in: *Musikhandschriften und Briefe aus dem Familienarchiv Avé-Lallemant*, hg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Lübeck 2001 (= Patrimonia 197), S. 44–51, hier S. 47f.

2 Johannes Brahms: Brief an Joseph Joachim, 27. April 1856, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hg. von Andreas Moser, Bd. 1 (= Brahms-Briefwechsel 5), Berlin 1908, S. 133f., hier S. 134.

3 Weymar: »Töne, lindernder Klang« (wie Anm. 1), S. 47f.

4 Joseph Joachim: Brief an Johannes Brahms, 4. Mai [1856], in: Moser: *Brahms im Briefwechsel mit Joachim*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 137f., hier S. 138.

5 Weymar: »Töne, lindernder Klang« (wie Anm. 1), S. 48.

6 Johannes Brahms: Brief an Joseph Joachim, Februar 1856, in: Moser: *Brahms im Briefwechsel mit Joachim*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 119f., hier S. 120.

7 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge. Zweyter Theil*, Berlin 1754, Tab. XXXI, Fig. 3 (Rameau), Tab. XXXII, Fig. 1 (ohne Namen, Marpurg[?]) und 2 (Kirnberger) sowie Tab. XXXIII, Fig. 1. (Kirnberger).

8 Ebd., S. 61.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Die beiden vierstimmigen Kanons »a 4. durch Quinten« erscheinen auch bei Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil. Dritte Abtheilung*, Berlin u. Königsberg 1779, S. 60–62. Kirnberger gibt selbst der Befürchtung Ausdruck, diese Stücke könnten »sehr leicht für pedantische Künsteleyen angesehen werden« (S. 73). Darum fügt er das kanonische und strikt in Quinten fallende »Christe« aus Johann Sebastian Bach *Lutherischer Messe A-Dur* BWV 234 als schlagenden Gegenbeweis an. Er druckt diesen Teilsatz komplett ab (S. 63–71) und bemerkt lakonisch, er werde »den Nutzen solcher Arbeit deutlich zu erkennen geben« (S. 73).

12 Vgl. die kanonischen Gegenschrittmodelle im *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* von Tomás de Santa María, Valladolid 1565.

13 Otto Biba: *Johannes Brahms – Wann hört der Himmel auf zu strafen...? Kanon, WoO posthum 29, Albumblatt, Faksimile des Autographs*, Wien 1995, S. 1.

14 Sechs Autografe (von denen eines verschollen und nur aus dem Abdruck 1872 im *Musikalischen Wochenblatt* bekannt ist) sind angeführt bei Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 546–549. Ein weiteres, nämlich die bis dahin unbekannte Fassung aus dem Besitz von Avé-Lallemant, präsentiert Weymar: »Töne, lindernder Klang« (wie Anm. 1).

15 Vgl. McCorkle, *Brahms Werkverzeichnis* (wie Anm. 14), S. 547f.

16 Brahms fügte für die Publikation im bisherigen Pausentakt 12 zwei Töne ein, bereichert damit die in der Tat etwas dünne Harmonik der Takte 1–3 und 12 und bringt mit dem Tritonusprung zugleich eine weitere barocke Pathosformel an, einen Christoph Bernhard'schen »saltus duriusculus« (»etwas harten Sprung«).

17 [Anon.]: *Kanon-Lösung*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 7/29 (14. Juli 1876), S. 383.