

JOHANNES BRAHMS  
OKTAVEN und QUINTEN u. a.

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT  
VON

HEINRICH SCHENKER

UNIVERSAL - EDITION, WIEN  
U. E. 10.508



JOHANNES BRAHMS

*27 IV 1933 erk.*

*Reinhard Oppel.*

OKTAVEN UND QUINTEN U. A.

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN UND ERLAUTERT

VON

HEINRICH SCHENKER

UNIVERSAL-EDITION, WIEN

No. 10.508

Printed in Austria



ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER UEBERSETZUNG, VORBEHALTEN.  
COPYRIGHT 1933 BY UNIVERSAL-EDITION A. G. WIEN-LEIPZIG

DRUCK: PAGO-BUCHDRUCKEREI, WIEN, I.



Octaven & Quinten i. A.

Bach. Magnificat I, 19 (Vokal). Musical notation on a grand staff with treble and bass clefs.

Siemens op. 22 3 Romances Nr. 1. Musical notation on a grand staff.

Beethoven op. 2 w. III. Musical notation on a grand staff. Includes handwritten notes: 'al. Cantabile', 'da', 'Beethoven Quartett', 'Cis-oct', 'Bach Nr. 35'.

Musical notation on a grand staff. Includes handwritten notes: 'al. Cantabile', 'da', 'Beethoven Quartett', 'Cis-oct', 'Bach Nr. 35'.

Terz. Ktler Concert op. 69. Musical notation on a grand staff. Includes handwritten note: '(Finale)'. A red 'x' is marked on the staff.

Bach, Fuge f. Orgel. Musical notation on a grand staff. Includes handwritten notes: 'Bach', 'Fuge f. Orgel', 'Petersberg', '2. 35', 'Beethoven Quartett', 'Op. 18', 'H. 10.', '12. 4.', '9. 3'.

Beck  
x of  
96



Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests. Includes the word "Dach" written vertically on the left.

Handwritten title: "Handel'sche Bach" and "Marcia funebre."

Handwritten notes: "(mov. Ad.)", "Klein Bach", "Viel. Orgelhaus", "p. 21".

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten lyrics: "Man, so man a pulchro... fidele... fuge...".

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests.

Handwritten notes: "Dach", "Mithian", "p. 28", "Christus".

Handwritten notes: "X", "Aufmerksamkeit", "Begriffen", "nicht", "aufmerksam".

Bach V. 2

Allegro moderato  
No. 202

Vcllo

Viol.

Bach V. 2

Wellenart  
Cavatium

Viol.

No. 162

106

8. 12

Viol. Violoncello

Viol.

Violoncello

Bach V. 2

"Für Anna Bach" No. 20

Viol.

No. 16

Viol.

Bach V. 2

No. 158

Viol.

No. 155

Viol.

Violoncello

Bach

No. 107

Viol.

Bach

No. 83

Viol.

Violoncello



4 Caldara

Salve Regina

Stabat Mater

Blind

Salve Regina  
 f. dec. in d. (Nochlich) (r. 581)  
 II, I, 7. 12. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Gabriel  
 Benedictus  
 in excelso  
 (Missa) (r. 44) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2)

Reich I, 8.  
 Cantate  
 (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2)

W. Accord  
 (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2)

Oratorien  
 (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2)

Chorale  
 alle 11a  
 (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2) (Cass. 2)





Meister  
Kauf, Kauf  
Kauf, Kauf

Handwritten musical notation on a staff with notes and rests.

Bizet  
Carnet I.  
Op. 149  
Viol.  
Handwritten musical notation with notes and rests.

Quelques Jours  
L'opéra  
C'est un...

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Don. Pergolesi (1734)

Handwritten musical notation on a staff.

Capriccio  
Carnet I. Op. 149

Picciotti  
1893. III.  
(Vol. 1. Op. 149)

P. Marazziti (+1599)

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.



Luciaullagio (C. 5)

V. Braville  
2. Tro II/4

tormentati il mio cor à poco à poco.  
E se perche non accida <sup>Esata</sup>

adli

le parole non accida <sup>Esata</sup>

47

W. 14

Oh - me che sola a volger il pensiero

W. 18

Vall' ma donna come il vento gli anni

Zibrotti

ch'indimi seriso al cor sia la tua stella

e vagh alfin d'aver mi filli seco

etc.

J. S. Bach (C. 25) Rec.

V. di V.

Adagio

V. di V. (faint)

V. di V. (faint)

Continuo

Adagio (faint)

(Handwritten signature and notes)



Dach.  
Liedchen  
Op. 164

Handwritten musical notation for 'Dach. Liedchen' with lyrics: 'Morgens früh / sonnig, dich / Tag in Nacht'.

als Chörempfehlung von der 64ten 2. Kap. des Zouleten.  
mit alle Arrangieren für Fortpiano spielen! (Cantabile - Vespere?)

Handwritten musical notation with lyrics: 'als die Chörempfehlung / oben für, die Chörempfehlung / alle in der Hand:'.

Mozart  
Don Juan  
II. Akt Sestetto

Handwritten musical notation for Mozart's 'Don Juan' (II. Akt Sestetto). Includes the name 'Mendelssohn' and 'Vcl. con.'.

Op. 141

Handwritten musical notation for Op. 141, including the name 'Ludwig van Beethoven'.

Mohr  
Joseph  
9.30

Handwritten musical notation for 'Joseph' (Op. 9.30) with lyrics: 'Simon / Joseph / in der Hand'.

Gluck  
Armide  
8.88  
Franz: Ant. Henaut

Handwritten musical notation for Gluck's 'Armide' (Op. 8.88) with lyrics: 'Rival / Armide / se mêle au bruit des cœurs'.

1. Violoncello
  2. Violoncello
  3. Violoncello
  4. Violoncello
  5. Violoncello
  6. Violoncello
- Handwritten notes and signatures at the bottom of the page, including 'W. Mendelssohn' and 'Op. 141'.



V. Nabucodonosor (Handwritten)

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef and notes.

V. David (Handwritten)

Virelli - Bach d'orch. w. 2. b. 5. (Handwritten)

Handwritten musical notation for the second system, including a treble clef and notes.

Pözel  
Carmen  
And. II  
Chœur bohème

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef and notes.

W. Wagner (Handwritten)

Handwritten musical notation for the fourth system, including a treble clef and notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, including a treble clef and notes.

(Victoria Arvetiana. No. 38) (Handwritten)

Alcázar  
Mefias

Handwritten musical notation for the sixth system, including a treble clef and notes.

Handwritten musical notation for the seventh system, including a treble clef and notes.



10

Mozart Ob. *Al.*  
 Homans 21 *b* 8.29. (Viol.)  
 Dreyer *And. in 8*  
 Bass *nuova afflitt. to loro dimerron*  
 Dreyer *Viol. 8.23*  
 Bass *crea d*

Romane Viol.  
 8.27.5  
 Funer *4/4*  
 Schutz *Al. in 3/4*  
 B. II. *Al. in 3/4*  
 8.25 *Final repeat*  
 Bass *Al. in 3/4*  
 Bass *crea d*

Bach *Symph. 4. small*  
 Organo II *8.11.81*  
 Valentinus *8.25*  
 O Rossare (Wilkes III.) *8.24*  
 Bass *8.24*

*quasi - tiarum, re -*  
*just. re - is - que*  
*si est do - ... cor sicut*  
*re - is - que*  
*re - is - que*  
*re - is - que*

Valentina *8.20*  
 Curiosa factus est *W. III. 8.24*  
 W. III. *8.24*  
 Bass *8.25*

*al effor - - ven. Vale*  
*da ffus. hoc Regius*  
*Vale*  
*al ffus - tum de - um*

Als Künster in jungen Jahren.



Victoria  
Ave Maria  
Willow III d. 32

et benedictus fructus ventris tuae

Zaffus  
Anselmi  
W. III 80

der heilige Geist  
umbringen

Opfer  
M. 106 d. 3

der heilige Geist  
umbringen

Conf. Agnes  
M. 106 d. 3

der heilige Geist  
umbringen

(M. 121)  
Bach d. 64

der heilige Geist  
umbringen

M. 121  
Bach d. 64

der heilige Geist  
umbringen



Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bewahrt unter dem Titel „Sammlung interessanter Stellen aus alten Meistern“ 7 Manuskript-Blätter (mit 11 beschriebenen Seiten) von Brahms<sup>1)</sup>. Brahms selbst hat an den Kopf des ersten Blattes den Titel „Oktaven und Quinten u. a.“ gesetzt, dem auch der Inhalt der Blätter genau entspricht. Es darf geradezu von einem geschlossenen Werk gesprochen werden, auch wenn die lockere Form der Ausführung nur gleichsam einen Monolog des Künstlers darstellt, der von jedem Lehrzweck absieht.

Auf diese Studie muß Brahms großen Wert gelegt haben, wenn er sie dem Nachlaß erhalten hat. Hat er doch sonst mit äußerster Strenge vernichtet, was von der Nachwelt nicht gesehen werden sollte<sup>2)</sup>: so hat er unter anderem eine „Streitschrift“ vernichtet, der die 1894 ausgegebenen 7 Hefte „Deutsche Volkslieder“ ursprünglich als Belege beizugeben waren<sup>3)</sup>. Die nachgelassene Studie erweist nun — und das offenbar wollte Brahms übers Grab hinaus sagen —, wie streng er sich um die Kunst bemüht hat, wie beflissen er war, auch in die Fragen der Stimmführung im Besonderen einzudringen.

Wenn ich hier die Blätter in des Meisters Handschrift vorlege, so geschieht das vor Allem in der Absicht, dem Leser das Aroma dieses künstlerischen Selbstgesprächs zu vermitteln, zugleich aber in der Überzeugung, daß ihm das Lesen der Blätter durchaus keine Mühe bereiten wird, zumal meine Erläuterung für alle nur denkbare Hilfe vorsorgt.

## I

Die Frage der offenen Oktaven und Quinten, namentlich der Quinten, wurde in der sogenannten Musik-Theorie seit jeher fast als die Hauptfrage der Stimmführungslehre behandelt, gewiß aber zu Unrecht, wenn man bedenkt, daß die Musik (wie ich in meinen Werken zeige) noch mehr und schwierigere Rätsel aufgibt. Jedenfalls deckt die Art, wie die Theorie mit der Quinten-Frage umgegangen ist am deutlichsten ihren Fehler auf, sich auch dort an den Schein zu halten, sozusagen mit den Augen zu hören, wo nur mit künstlerischem Ohr zu hören geboten ist. An den Leistungen der allgemein

<sup>1)</sup> S. „Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen und Statuten zusammengestellt von Dr. Eusebius Mandyczewski, Wien 1912“, S. 92.

<sup>2)</sup> Vgl. Kalbeck, „Brahms“ IV<sup>1</sup>, S. 417 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. hiezu Brahms „Briefwechsel“ XVI<sup>1</sup> (mit Spitta), S. 97 ff. Kalbeck irrt aber, wenn er 1914 in „Brahms“ IV<sup>2</sup> S. 356 schreibt: „Mit der Streitschrift war es ihm Ernst, aber deren Form könnte bei ihm gar keine andere sein als die nun vorliegende künstlerische. Die 7x7 Lieder sind in der Tat alles, was von der großen (niemals geschriebenen) Streitschrift gegen Erk und Böhme übrig blieb“. Aus Brahms' Munde erfuhr ich den Sachverhalt wie ich ihn oben angebe und zum erstenmal in meinem „Kontrapunkt“, dem Bd. II<sup>1</sup> der „Neuen musikalischen Theorien und Phantasien“, U.-E., Nr. 6867, S. 45 ff., mitteilte.

gangbaren Theorie gemessen, stellt nun die Studie von Brahms einen bedeutenden grundsätzlichen Fortschritt dar, die Neuerung, wirklich mit den Ohren eines Künstlers zu hören, den Schein durch hintergründige Wahrheit zu berichtigen.

## II

An die Spitze sei das Ergebnis gestellt, zu dem Brahms gelangt:

Wir lesen auf S. 5 unten links:

„Man sieht und namentlich hört man, daß keine Fortschreitung zweier Quinten stattfindet.“

Mit diesen Worten ist deutlich die Absage an gewisse nur scheinbare Quinten-Fortschreitungen ausgedrückt: Was auf den ersten Blick vielleicht nur als ein Wortwitz des Meisters scheinen mag: „... man sieht und namentlich hört man ...“, drückt geistvoll die Wahrheit aus — der Nachdruck liegt eben auf: „... namentlich hört man ...“.

Dazu kommt auf S. 8:

„Quinten- und Oktaven-Parallelen

„1. richtig, gut. 2. schön, ausdrucksvoll,

„3. Beides zugleich.

„4. Flüchtigkeit.

„5. schlecht, falsch. 6. zweifelhaft, zu bedenken

„(charakteristisch) ebenso bei schlechten Fortschreitungen der Spieler Bequemlichkeit zu Liebe siehe

„Beeth.-Sonate op. 2 und 53

„bloß charakteristisch; bei diesen wohl zu bedenken,

„ob nicht dieselbe Wirkung ohne das erreicht werden

„kann (Schubert)

NB. Wo bleiben und wo finden sich die eigentlich

„schlechten 5 und 8“.

Wohl gründet Brahms obige Wert-Skala nur auf ästhetisierende, ja hermeneutische Gesichtspunkte, dennoch unterstreicht er mit dem NB. kräftig den ersten auf S. 5 ausgedrückten Gedanken, daß die meisten der von ihm angezogenen Stellen entgegen dem Schein keine 5—5- oder 8—8-Folgen sind. Die im Text S. 8 angezogenen Stellen „Beethoven op. 2 und 53“ finden sich auf S. 1, System 3 und 4 (vgl. in III, IV und V c), die Stelle „Schubert“ auf S. 3, System 1, 2 und 3 (vgl. in IV, Fig. 3).

Gleichsam erläuternd ergänzt Brahms die angeführten beiden Zusammenfassungen nun auf S. 2 noch mit den Worten:

S. 2: „Abgesehen von bloß Nachlässigkeit oder Versehen Wann und wo man eigentlich schlechte Quintenfortschreitungen findet, ist gewöhnlich alles Andere gleichfalls so schlecht daß der eine Fehler nicht in Betracht kommt. S. Ambros, Lehre „vom Quinten-Verbot“ S. 45, Trio von A.“ (folgt Beispiel Ambros in Noten).

Kaum ist diesen Worten anzumerken, wie treffend sie den Grund angeben, weshalb unter Umständen gewisse 5—5- oder 8—8-Folgen dennoch als schlecht zu gelten haben. Gewohnt schaffend sich in der Richtung auf ein Ziel hin immer kurz zu fassen, — im Gegensatz zu einem planlosen Weg ist der Weg zu einem Ziel eben immer kurz! — behalten die großen Meister diese Gewohnheit auch im Sprechen: sie sprechen auch das Kunstgeheimste so bündig aus, daß ihre Sprache dunkel, orakelhaft erscheint. Mit den Worten auf S. 2 nun verweist Brahms auf das Gesamt einer Stimmführung: wo diese einen ungegründeten Verlauf nimmt, dort sind auch die Quinten schlecht — freilich sagt er nicht, was unter einer schlechten Stimmführung zu verstehen sei, ihm hat es genügt, auf ein empfundenes Etwas hinzuweisen, das ihm jedenfalls verbietet, die Frage der 8—8- und 5—5-Folgen nur dem Auge nach zu entscheiden.

## III

An mehreren Stellen bedient sich Brahms gewisser Schlagworte oder Zeichen, die erklären, wodurch die üble Wirkung der 8—8- oder 5—5-Folgen aufgehoben ist:

- |                              |   |
|------------------------------|---|
| S. 1, System 3 (Beethoven):  | „Klaviersatz“   |
| „ „ „ 6 (Bach):              | „figuriert“, unten: „NB. Scarlatti“<br>bezieht sich auf S. 9, Zeile 4, s. u.                |
| „ 2, „ 1 (Bach):             | „verm. Quint“   |
| „ „ „ 2 (Mozart):            | „Orgelpunkt 3 7 7“  |
| „ „ unten (Bach-Matthäusp.): | „(vgl. Tenor, nächste Seite)<br>„Baß. Cherubini Medea S. 5“                                 |
| „ 3, System 1 (oben):        | „NB. Tenorstimme (Bach, Mozart)“  |
| „ 4 „ 5 (Prätorius):         | „Pause oder Abschnitt (siehe Choräle von Bach u. A.)“                                       |
| „ „ „ 6:                     | × (Zeichen für eine Kreuzung)   |
| „ 5 „ 1 (Bach):              | ∧ (Zeichen für eine Einschaltung)   |
| „ 7, unten (Bach):           | „(NB. absichtliche Quinten) siehe ×× (Bach, Cherubini, Schubert)“                           |
| „ 8, System 3 (Beethoven):   | „Klaviersatz“   |
| „ 9, oben:                   | „übermütig charakteristisch“  |
| „ „ zwischen Zeile 3 und 4:  | „NB. Klang der Stimme. Tenorbehandlung bei Bach, Mozart, wickl. Klang d. u. $\frac{V}{8}$ “ |
| „ 9, Zeile 4:                | „Scarlatti figuriert“ (?), vgl. S. 1 unten  |
| „ 10, unten:                 | „NB. Stimmenkreuzung-Pausen.“   |
| „ 11, System 2 (Bach):       | „NB. durch Pause unterbrochen“  |
| „ 11 „ 5 (Bach):             | „(Verminderte 5)“.  |



#### IV

Wieder anders drückt Brahms seine Stellungnahme an anderen Stellen aus:

S. 1, System 3 und 4 (Beethoven op. 2<sup>III</sup> und 53): „mir sehr unangenehm, wie in op. 53 „nicht lobenswerth“

Dieser Tadel hängt mit der dieser Stelle geltenden Bemerkung: „Klaviersatz“ zusammen, vgl. in III und V c.

S. 1, System 6 unten: (Beethoven op. 74): „NB. wahr-scheinlich f“.

Richtiger ist aber hier die Auskomponierung von G<sup>7</sup> zu hören:



die sich mit 7-6-5 vom 3. Viertel des 1. Taktes bis zum 1. Viertel des nächsten Taktes erstreckt hinweg über den Durchgangston e<sup>2</sup> bei der Oberstimme und die Nebennote A beim Basse: diese Töne beziehen sich deshalb nicht als Quinten zueinander, vielmehr erfüllen sie ihre Funktion als Durchgang und Nebennote unabhängig voneinander.

S. 4, System 1-3 (Schubert „Müllerlied“ Nr. 17 und „Schwanengesang Nr. 16 „In der Ferne“): „Abgesehen davon, daß sich diese Fortschreitungen recht wohl „erklären oder entschuldigen lassen, dürfte die leise „Frage erlaubt sein, ob die Wirkung geschwächt wird.“ daneben: („? die selbe Wirkung“) und die Ausführung in Noten.

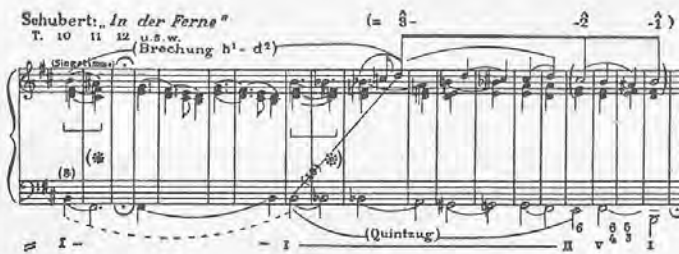
In beiden Fällen ist aber Schubert beizupflichten:

Im „Müllerlied“ ist es gerade das h, das in der Klavierbegleitung den Gang der Oberstimme ermöglicht mit d<sup>1</sup> cis<sup>1</sup> h — c<sup>1</sup> h ais — h:



dieser Stimmführung gegenüber tritt die 5-5-Folge zurück, davon abgesehen, daß sie sich nur zwischen Ober- und Mittelstimme begibt.

Im zweiten Falle geht es um eine unausweichliche Verstärkung:



Heißt es noch in T. 10-11 bei der Singstimme: h<sup>1</sup> — ais<sup>1</sup>, so wird in den Takten 17-18 h<sup>1</sup>, in parallelistischer enharmonischer Bezugnahme auf ais<sup>1</sup> in T. 11, nun nach b<sup>1</sup> gesenkt und so die Auskomponierung des Quintzuges H-E in die Wege geleitet. Dazu kommt, daß h<sup>1</sup> und b<sup>1</sup> der Singstimme gegenüber d<sup>2</sup> (3) in T. 19, 21 u. 24 nur Töne der Mittelstimme sind, deren Verstärkung nicht weiter ins Gewicht fällt.

S. 4, System 2 (Gabrieli): „(Fehler?)“,

„4, „ 4 (Eccard): „NB. ? Druckfehler“.

Diese beiden Stellen hat Brahms wieder gestrichen, weil er sie für falsch wiedergegeben hielt.

S. 6, System 1 (Bizet): „sehr gut!“

„ „ 4-6 (zu Zitaten aus Chrysander): „läßt „sich widersprechen!“

Die hier angezogenen Stellen gehören der anfänglichen Epoche des Kontrapunktes an, der noch die Mittel fehlten die 5-5-Folgen aufzuheben.

S. 8, System 2 und 3 (Mozart): „NB. Schöne 5“

„9, „ 6 (Händel): Brahms führt die Stelle in zwei Fassungen an, in der der älteren Partitur und der des faksimilierten Autographs; indem er hinter die erste Fassung nur ein „I“, dagegen hinter die zweite „II“ setzt, scheint er für die quintenfreie Führung Händels einzutreten. Doch ist die andere Fassung ebenfalls einwandfrei, da sie sich im entscheidenden Außensatz quintenfrei zeigt:



ihr hat sich auch Mozart in seiner Bearbeitung des „Messias“, angeschlossen.

S. 11, unten (Bach, Beethoven): „NB. diese Fortschreitung hat B. also gemieden! — dito Beethoven“.

Dazu gibt Brahms ausnahmsweise sogar eine Erläuterung in Noten.

Außerdem sehen wir noch:

S. 1, System 1, Bach: hier liegt, wie der Satz zeigt:



überhaupt keine falsche Fortschreitung vor, die Stelle fällt also aus dem Rahmen der Studie heraus. Ebenso wenig zeigen die beiden gestrichenen Stellen: S. 1, System 1, Beethoven Coriolan und S. 1, System 2, Mozart, Jupiter-Sinfonie, irgend eine üble Fortschreitung. Die auf S. 2, System 4, gestrichene Stelle von Mozart ist auf S. 8, System 2, wiederholt. Die auf S. 2, System 4, angezogene Stelle von Mendelssohn ist durch eine andere Stelle aus demselben Werk auf S. 8, System 2, ersetzt.

Endlich finden sich polemische Ausfälle: auf S. 5, System 6, S. 8, System 1 und S. 9, System 1, gegen Moriz Hauptmann, Ambros und die Bach G.-A. Da sich aber Brahms nicht näher äußert, kann es hier nicht meine Sache sein, für oder gegen ihn Stellung zu nehmen. (Übrigens habe ich mich in II<sup>1</sup>, S. 185 ff., in dieser Frage gegen Hauptmann geäußert.)

#### V

Brahms Absage an den Schein kommt aus der tiefen Verbundenheit mit dem, was hinter dem Schein liegt: das aber ist der strenge Satz, die ewige Wahrheit der Tonkunst, Beethoven nannte ihn „die ewige Religion“.

Nun habe ich in meinen Werken<sup>4)</sup> als erster das Wesen des strengen Satzes klargelegt als verbindlich für die Stimmführung in allen Stimmführungsschichten, wie sie im Wandel des Ursatzes vom Hintergrund über den Mittel - zum Vordergrund erscheinen. Dort wies ich darauf hin, daß der Vordergrund oft Intervalle zeigt, die nicht die eigentlichen sind, und gerade bei der Frage der Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen sind die im Vordergrund vertretenden uneigentlichen Intervalle meist irreführend. So will ich denn die Fragen, die sich Brahms aufgedrängt haben, mittels der von mir geprägten Grundsätze<sup>5)</sup> lösen, kurz zwar, doch immerhin methodisch, wobei ich gerade die Stellen noch heranziehe, deren Lösung Brahms nicht mehr ausdrücklich angab, so daß durch meine Ergänzung nunmehr alle Stellen dieser Blätter ihre Lösung finden.

<sup>4)</sup> „Neue musikalische Theorien und Phantasien“: I. Band: Harmonielehre, U.-E., Nr. 6866 (vergriffen). II. Band: Kontrapunkt Nr. 6867 und 6868. III. Band: „Der freie Satz“, Nr. 6869. „Der Tonwille“. „Das Meisterwerk in der Musik“, Jahrbuch I, II, III (1925, 1926, 1930). „Fünf Urtöne-Tafeln, U.-E. Nr. 10385.

<sup>5)</sup> In meinem druckfertigen Werk „Der freie Satz“ (Band III der „Neuen musikalischen Theorien und Phantasien“, U.-E., Wien, Nr. 6869) sind diese Grundsätze methodisch durchgearbeitet.



a) Einfache Mittel zur Behebung von 8-8- und 5-5-Folgen

Am einfachsten sind wohl die Behebungsmittel, die sich, wie etwa die folgenden, mehr äußerlich, d. h. von tieferen Zusammenhängen noch unabhängig auswirken:

1. Einschaltungen: S. 5, Zeile 8-9 (Gabrieli)  
8-6-8-6-8 und dazu: „vgl. Haßler umstehend“;  
S. 6, System 2 und 3 (Haßler) 8-10-8-10-8 oder  
5-8-5-8-5.

2. Stimmenkreuzung: S. 5, Zeile 10-11 (Schröter); S. 6, System 1 (Kirchenlied); S. 10, Zeile 1-3 (Mozart, zweites Beispiel aus Idomeneo) dazu: „(NB. S. 5, Schröter, Kreuzung der Stimmen)“; S. 11, System 1 (Vittoria).

3. Eine Sept in der  $\frac{6}{5}$ -Form: S. 1, System 3 und 4 (Beethoven Cis-moll-Quartett).

4. Pause, Abschnitt: S. 3, System 5 („Ein feste Burg“, 6 und 7ter Takt“); S. 10, System 5 und 6 (Palestrina); S. 11, System 2 (Lassus).

5. Stimmenlage: S. 3, System 1, 2 und 3 (Bach, Mozart) Seinem wirklichen Klang nach nimmt der Tenor an den  $\frac{6}{3}$ -Bildungen der höheren Stimmen als ihre Unter- und Mittelstimme teil, vgl. unter III.

6. Brechung: S. 3, System 3 und 4 (Bach, Mozart: Scarlatti); S. 9, Zeile 3-5 (Scarlatti) „Einiges, Weniges (S. 3)“: springende Durchgänge oder nachschlagende Quinten bei Dezimen-Außensatz.

7. Verstärkung: S. 1, System 5 (Beethoven): Der Baß kann mit VI. in Verstärkungs-Oktaven gehen, weil die eigentlichen Grundtöne in der Mittelstimme erscheinen (E-F); S. 3, System 3 (Mozart-Lied): der Tenor verstärkt die Oberstimme der Begleitung; S. 5, System 1 (Cherubini): bei  $\frac{6}{3}$  von Fag. und Viola wird das Fag. durch die Singstimme in der tieferen Oktave verstärkt; S. 8, System 1 (Bach): bei  $\frac{6}{3}$  der Flöten wird Fl. I durch den Alt in der tieferen Oktave verstärkt; S. 9, Zeile 1 (Bach): die Ausführung der  $\frac{6}{3}$ -Folgen durch beide Hände in zwei Oktavlagen bringt nur Verstärkungen; S. 9, Zeile 1-3 (Vivaldi): Verstärkungen auch bei der Folge von  $\frac{6}{4}$ -Klängen.

b) Behebung von 8-8- und 5-5-Folgen durch Diminution

Eine Diminution behebt 8-8- und 5-5-Folgen durch den Sinn, den sie im Hinter- und Mittelgrund empfängt und bis in den Vordergrund mitführt:

1. Figurierung: S. 1, System 6 (Bach), S. 3, System 6 (Bach), S. 4, System 6 (Cherubini, 2. Beispiel): der Außensatz 10-8-6, 8-6-8-6, 10-8 behebt die durch Figurierung verursachten Oktaven (vgl. S. 9, Zeile 4, Scarlatti, Br. u. H., V. A. Nr. 50 und S. 11, System 4, Bach); S. 10, Zeile 1-3 (Mozart): die Figurierung drückt einen liegenden Ton aus, was einer Seitenbewegung gleichkommt, die 8-8- und 5-5-Folgen überhaupt ausschließt.

2. Durchgang: S. 3, System 5 (Bach): auf dem Niederstreich des 2. Taktes meidet Bach die leere Oktave  $e^2$ , er stoßt lieber bis  $g^2$  vor und füllt den Sprung mit Durchgängen aus.

Zusammenstoß eines Durchganges mit einer Antizipation: S. 2, System 6 (Bach letztes Beispiel); S. 11, System 4, andere ähnliche Stellen aus Bach.

3. Wechselnote: S. 1, System 2 steht für:



Zusammenstoß einer Wechselnote mit einem Durchgang: S. 4, System 6, Cherubini erstes Beispiel, T. 3; S. 8, System 2, Mozart, letztes Beispiel, T. 2.

4. Nebennote:

Nur eine Nebennote: S. 4, System 1, Caldara; S. 6, System 1, T. 4, Carmen; S. 8, System 2, Mendelssohn; S. 8, System 4, Mehul; S. 8, System 6, Gluck.

Eine Nebennotenbildung mit tieferer und höherer Nebennote: S. 3, System 6, Haydn; System 4, Mozart „Cosi fan tutte“.

Zusammenstoß zweier Nebennoten: S. 4, System 3, Bach: cis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> über fis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>; ein c<sup>2</sup> würde auf d<sup>2</sup> zu wenig nachdrücklich hingewiesen haben.

Zusammenstoß einer Nebennote mit einem Trillernachschlag: S. 3, System 5, Bach, 2. Beispiel.

Zusammenstoß einer Nebennote mit einem Vorhalt: S. 5, Zeile 4 und 5 rechts, Bach, steht für den Dezimensatz:



5. Synkope: S. 1, System 6, Beethoven, 2. Beispiel, T. 1/2: Zusammenstoß eines Auflösungsstones mit einem Durchgangston:  $\frac{e^2}{A_s^2}$ ; S. 3, System 2, Beethoven: Zusammenstoß eines Auflösungsstones mit einem Vorhalt:



6. Diminution aus tieferen Zusammenhängen:

S. 2, System 2, Mozart: auf dem Aufstreich der T. 2-4 schaltet die Klavierbegleitung bei der r. H. den Teilerklang

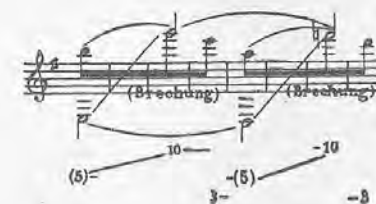
(=v) ein, wodurch an der Wende der T. 4/5 die Folge 5-5 sich ergibt; da aber der Teilerklang die Stimmführung unterbricht, so ist es wie wenn Mozart unmittelbar vom Niederstreich des T. 4 zum Niederstreich des T. 5 fortgegangen wäre.

S. 7 unten, Bach (vgl. in II: „absichtliche Quinten“). Der entscheidende Quintgang des Basses:



behebt die üble 5-5-Folge über A und As wirksam genug, dazu kommt die Wirkung der Mischung, die das Wort „Jammer-tal“ ausdeutet.

S. 9, Zeile 2 und 3, Bizet: die Stimmführung lautet eigentlich:



somit bewegt sich der Außensatz in Dezimen, die Quinten gehen in der Mittelstimme mit.

c) Von den 8-8- und 5-5-Folgen im Klaviersatz

Auch im Klaviersatz ist die Stimmführung auf Hinter- und Mittelgrund gegründet. Die von Brahms angezogenen Stellen: S. 1, System 3 und 4, Beethoven, und S. 8, System 3, Beethoven, T. 2 zeigen eine Verstärkung und eine Wechselnote (vgl. Va); S. 8, System 4, Chopin, zeigt eine 5-5-Kette, entstanden aus der Zusammenziehung von 5, 4-5 4-5 usw. (vgl. II<sup>1</sup> S. 184 ff. u. „fr. S.“ § 164, Fig. 54).

Ich hoffe, daß die Leser diese Studie von Brahms mit der Begeisterung begrüßen, die sie verdient, die Musiker im besonderen die Lehre daraus ziehen werden, daß es nur die Theorie gibt, die zugleich Kunst ist!

Der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sei für die freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Blätter der wärmste Dank ausgesprochen.