## Das Variationen-Finale aus Brahms' e-Moll-Sinfonie und die c-Moll-Chaconne von Beethoven (WoO 80)

von

## PETER PETERSEN

The widely held yet untenable assumption that the E minor chaconne in Brahms's Fourth Symphony is based on the final chorus of Cantata BWV 150 by J. S. Bach has its roots in a dubious anecdote attributed to Siegfried Ochs. Among numerous chaconne (passacaglia) themes between the seventeenth and nineteenth centuries that ostensibly could have served as a model, several resemble Brahms's E minor subject more closely than Bach's cantata theme. Notably, the theme of Beethoven's C Minor Chaconne (WoO 80) is strikingly similar to significant features of Brahms's theme. In fact, the overall form of Beethoven's variations cycle is nearly identical to the design of Brahms's final movement. Since it is known that Brahms was intimately familiar with Beethoven's piano chaconne—from 1856 on he performed the work repeatedly—everything points to its having served as the actual model for his symphonic chaconne.

Zu den Besonderheiten von Brahms vierter und letzter Sinfonie gehört die Gestaltung des Finales in Variationenform. Zwar hatte schon Beethoven zwei seiner neun Sinfonien mit Variationen beschlossen (Nr. 3 und 9), doch wählte er dafür den moderneren Formtypus "Thema mit Variationen", bei dem ein dreiteiliges Lied exponiert und unter Wahrung der Thema-Form mehrmals variiert wird. Brahms griff in seiner Vierten hingegen auf die ältere Form der "Ostinatovariation" – Chaconne bzw. Passacaglia – zurück, die ein kurzes, einteiliges Thema von vier bis acht Takten ständig wiederholt und dabei anreichert. Beide Typen beruhen auf grundlegenden Strukturprinzipien, nämlich Wiederholung und Veränderung, doch sind die Akzente verschieden gesetzt: Beim Typus "Thema mit Variationen" steht Veränderung im Vordergrund, beim Typus "Ostinatovariation" Wiederholung.

Die Zeit der Chaconnes (Passacaglien) war um 1750 eigentlich vorbei. Zwar hatten die Wiener Klassiker die Musik Händels und Bachs studiert, wovon u. a. Fugen und Fugati in ihrer Musik zeugen, doch schrieben sie keine Ostinatovariationen mehr – bis auf eine Ausnahme: Die c-Moll-Variationen für Klavier von Beethoven (WoO 80). Dieses singuläre Werk, dessen fehlende Opuszahl sicherlich nicht bedeutet, dass sein Schöpfer es gering achtete, ist die einzige Komposition in Chaconne-Form, die Beethoven hin-

terlassen hat. Sie beruht auf intensiver Beschäftigung mit Händels Claviermusik, wie Martin Staehelin nachweisen konnte<sup>1</sup>.

Einmal mehr schält sich eine Traditionslinie von Händel über Beethoven bis zu Brahms heraus. Brahms kannte mit Sicherheit Händels große G-Dur-Chaconne (HWV 442), und er besaß Beethovens c-Moll-Variationen in der Erstausgabe von 1807<sup>2</sup>. Darüber hinaus hatte er Beethovens Chaconne in seinem Repertoire, seitdem er als Pianist ab 1856 öffentlich auftrat<sup>3</sup>. Am wichtigsten sind aber Übereinstimmungen zwischen dem Variationen-Finale der 4. Sinfonie und Beethovens Variationenreihe, die sich sowohl auf die Gestalt des Themas als auch auf die Satzanlage insgesamt beziehen. Es hätte deshalb nahegelegen, diese Komposition von Beethoven als Vorlage für Brahms' Finale-Konzeption zu diskutieren. Stattdessen wird das Stück aber bis heute von nahezu der gesamten Brahms-Forschung ignoriert, soweit es um mögliche Verbindungen zur 4. Sinfonie geht. Ausnahmen im englischsprachigen Raum stellen Byron Cantrell (1971) und Raymond Knapp (1989) dar, die die beiden Kompositionen immerhin in einem Zusammenhang sehen. Vor allem aber ist hier William Horne<sup>4</sup> (2001) zu nennen, der als erster die These aufgestellt hat, dass Beethovens Chaconne als wahrscheinliches Vorbild für Brahms in Frage kommt.

Dass sonst niemand auf diese Parallele gekommen ist, hat einen einfachen Grund: Es galt seit 1922 als ausgemacht, dass der Schlusschor aus Bachs Kantate "Nach dir, Herr, verlanget mich" (BWV 150), der als Chaconne gestaltet ist, Ausgangspunkt und Vorbild des Sinfonie-Finales sei. Brahms selbst soll sich – so eine bis heute verbreitete Legende – entsprechend geäußert haben. 1922 waren die Memoiren von Siegfried Ochs erschienen, die dies zu bestätigen schienen. Danach hatte Brahms im Gespräch mit von Bülow – auf Bachs Chorsatz kommend – gesagt: "Was meinst du, wenn man über dassel-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Insbesondere Händels große G-Dur-Chaconne HWV 442 hat Beethoven offenbar als Vorbild für seine c-Moll-Variationen gediehnt, wie Martin Staehelin nachweisen konnte, in: "auf eine wirklich ganz alte Manier"? Händel-Anlehnung und Eigenständigkeit in Beethovens Klavier-Variationen c-Moll WoO 80, in: "Critica musica": Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, Stuttgart und Weimar 2001, S. 281-297.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Siehe Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974. (Darin eingeschlossen: Alfred Orel, *Johannes Brahms' Musikbibliothek*, Reprint aus dem Simrock-Jahrbuch 3, 1934, hier S. 139-166.) Der Hinweis auf die "Alte Originalausgabe" von Beethovens c-Moll-Variationen, bei der es sich nur um die 1807 in Wien erschienene Ausgabe handeln kann, findet sich auf S. 147. Gegenüber Ernst Rudorff hat Brahms geäußert, dass Beethovens c-Moll-Variationen zu jener Art von Variationen-Zyklen gehörten, bei der "man nirgends einen Stein aus dem Gebäude herausnehmen kann, ohne das Ganze zu schädigen" (Ernst Rudorff, *Johannes Brahms. Erinnerungen und Betrachtungen*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 97, 1957, S. 82).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Die Hofmanns weisen mindestens sieben Konzerte nach, in denen Brahms die c-Moll-Variationen von Beethoven öffentlich gespielt hat (Renate und Kurt Hofmann, *Brahms als Interpret*, in: *Brahms Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Weimar 2009, S. 77ff.). Vgl. auch die Einzelnachweise in Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Die Aussagen über das Finale von Brahms' 4. Sinfonie finden sich im IX. und letzten Abschnitt der Abhandlung William Horne, *Brahms's Variations on a Hungarian Song, op. 21, no. 2: 'Betrachte dann die Beethovenschen und, wenn Du willst, meine'*, in: *Brahms Studies* 3, 2001, S. 47-127.

be Thema einmal einen Sinfoniesatz schriebe. Aber es ist zu klotzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern"<sup>5</sup>. Wie um Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Geschichte von vorneherein zu vertreiben, fügte Ochs hinzu: "Diese Unterhaltung habe ich mir sofort aufgeschrieben, und nun vergleiche man einmal den Schlußsatz der E-Moll-Sinfonie von Brahms mit demjenigen der erwähnten Kantate"<sup>6</sup>.

Diese Anekdote wurde bisher niemals auf ihren Wahrheitsgehalt hin befragt. Stattdessen hat man für bare Münze genommen, was ebenso gut hätte erfunden sein können.
Ochs selber lässt in seinen Memoiren Widersprüche stehen, die zu denken geben. So
schreibt er einerseits, dass er Bülow erst im Frühling des Jahres 1888 kennen gelernt
habe<sup>7</sup>, schildert andererseits aber die fragliche Szene, die ja *vor* Fertigstellung der 4.
Sinfonie, also spätestens 1885 zu datieren wäre, so, als handelte es sich um ein Gespräch
unter Vertrauten: "Als wir nämlich eines Tages nach Tisch beisammen saßen, Bülow,
Brahms, Hermann Wolff und ich..."8. Schon Knapp schreibt, die Erzählung sei fast zu
schön um wahr zu sein<sup>9</sup>, nimmt die Angaben letztlich aber doch als Tatsachen und datiert das Treffen auf Januar 1882. Da zu diesem Zeitpunkt die Kantate "Nach dir, Herr,
verlanget mich" in der Bach-Gesamtausgabe noch nicht erschienen war – sie kam 1884
heraus –, hätte Brahms gleichwohl aus Noten spielen können: Spitta hatte ihm 1874
eine Abschrift von dem Stück geschickt<sup>10</sup>.

Stellt man den Widerspruch, dass Ochs Bülow erst 1888 kennengelernt haben will und doch etliche Jahre vorher mit ihm bei Tisch gesessen sei, einmal zurück und nimmt die geschilderte Szene als tatsächlich gegeben hin, dann kommt es allerdings immer noch auf die Details der vermeintlichen Aussage Brahms' an, denn erst sie haben dazu geführt, dass Bachs Chaconne-Thema die Favoritenrolle unter vielen denkbaren Vorbildern für Brahms' e-Moll-Chaconne zugewachsen ist. Insbesondere die Formulierung "Man müßte es irgendwie chromatisch verändern" könnte Brahms im Nachhinein

- <sup>5</sup> Siegfried Ochs, Geschehenes, Gesehenes, Leipzig und Zürich 1922, S. 300.
- <sup>6</sup> Ebd., Ochs schreibt hier sogar, er habe somit "nachgewiesen", dass Brahms das Thema von Bach übernommen habe.
  - <sup>7</sup> Ebd., S. 152f.
  - <sup>8</sup> Ebd., S. 299. Die Zeitangabe "eines Tages" wird von Ochs nicht konkretisiert.
- <sup>9</sup> Raymond Knapp, *The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject*, in: 19th-Century Music 13/1, 1989, S. 5: "a good story [...] perhaps too facile to be entirely trustworthy".
- <sup>10</sup> Vgl. ebd. und Robert Pascall, Einleitung zur Neuausgabe von Brahms 4. Sinfonie, in: Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Orchesterwerke, Bd. 4, Symphonie Nr. 4, München 2010, S. X. Siehe auch Andreas Glöckner, Kritischer Bericht über die Kantate "Nach dir, Herr, verlanget mich" (BWV 150), in: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 41, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000, S. 21.
- <sup>11</sup> Ochs, Geschehenes, Gesehenes, S. 300. Merkwürdig ist, dass der erste, der Ochs' Anekdote aufgegriffen hat, Alfred von Ehrmann, das Wort "chromatisch" ausgelassen hat; Ehrmann beruft sich auf Ochs, erwähnt aber nicht die Quelle, aus der er (falsch) zitiert (Alfred von Ehrmann, Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt, Leipzig 1933, S. 366). Fünf Jahre vorher hatte Richard Specht die Geschichte frei referiert, ohne allerdings auf Siegfried Ochs als Zeugen zu verweisen (Richard Specht, Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters, Hellerau 1928, S. 307). Während sich Julius Harrison (1939) auf R. Specht beruft, nimmt Imogen Fellinger in ihrem Aufsatz Brahms und die Musik vergangener Epochen Ehrmann inklusive das fehlerhafte Zitat als Quelle (Imogen Fellinger, Brahms und die Musik vergangener

in den Mund gelegt worden sein. Da das viertaktige, im 3/2-Takt notierte, trochäisch rhythmisierte<sup>12</sup> h-Moll-Thema von Bach kaum Ähnlichkeiten mit dem achttaktigen Brahms-Thema aufweist – dieses steht in e-Moll im 3/4-Takt und hat eine spondeische Schrittfolge –, bedurfte es schon des spezifischen Merkmals der Chromatisierung, um die Abhängigkeit der Themen voneinander wenigstens ansatzweise plausibel erscheinen zu lassen<sup>13</sup>.

Gleichwohl: Ein vermeintlich authentisches Brahms-Wort wiegt in der Fachwelt so stark, dass bald als Tatsache genommen wurde, was in Wirklichkeit nur eine Zuschreibung ist<sup>14</sup>. So findet man in Werner Neumanns *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs* zum Schlusschor der Kantate Nr. 150 die unkommentierte Anmerkung "Thema des Finales der 4. Sinfonie von Johannes Brahms"<sup>15</sup>. Etwas vorsichtiger ist Siegmund Helms in seinem Artikel über Brahms und Bach, wenn er nicht von einer Übernahme, sondern nur von einer Ähnlichkeit der Themen Bachs und Brahms' spricht<sup>16</sup>. Andreas Glöckner dagegen geht im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe wie selbstverständlich davon aus, dass Brahms das Chaconne-Thema dieser Kantate dem Finale seiner 4. Sinfonie zugrunde gelegt habe<sup>17</sup>. Auch die jüngere Brahms-Literatur ist fast

*Epochen*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* [= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14], Regensburg 1969, S. 147-167).

- 13 Kenneth Hull, der die Erzählung von Knapp, *The Finale of Brahms's Fourth Symphony* übernimmt, zeigt sich gleichwohl skeptisch: "Nor does it seem likely that the relationship would have been observed in the absence of Ochs's reminiscence. [...] Moreover, the similarity between the two themes is really not great, the two differing both in rhythm and pitch." (Kenneth Hull, *Allusive Irony in Brahms's Fourth Symphony*, in: *Brahms Studies 2*, Lincoln 1998, S. 150f.) Auch Robert Ricks mag nicht recht daran glauben, dass das Bach-Thema die unmittelbare Vorlage gewesen sein soll: "An exclusive connection to the Bach theme has thus been questioned with some frequency". (Robert Ricks, *A Possible Source for a Brahms Ground*, in: *The American Brahms Society Newsletter* 23/1, 2005, S. 1). Ricks bringt als weitere mögliche Vorlage einen Basso ostinato der Arie "Il me suit [recte: fuit]" aus Lullys Oper *Phaéton* ins Spiel.
- <sup>14</sup> Ochs schreibt im Brahms-Abschnitt seiner Memoiren, wo er mehrere angebliche Äußerungen Brahms' ihm gegenüber zusammenstellt, dass der Meister ihn darauf aufmerksam gemacht habe, dass dem *Deutschen Requiem* "eigentlich der Choral "Wer nur den lieben Gott läßt walten' zugrunde liege". (S. 302) Auch dies halte ich für eine wenig glaubhafte Zuschreibung. Ochs wurde bekanntlich in einem anderen Zusammenhang der bewussten Fälschung überführt, nachdem er eine von ihm komponierte Arie ("Dank sei dir, Herr") als Werk Händels ausgegeben hatte (Martin Staehelin, "*Dank sei dir, Herr". Zur Erklärung einer Händel-Fälschung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 2, 1986, S. 194-206).
- <sup>15</sup> Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 3., neubearbeitete Auflage, Leipzig 1967, S. 160.
  - 16 Siegmund Helms, *Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 57, 1971, S. 78.
- <sup>17</sup> Glöckner, *Kritischer Bericht*, S. 13-25. Glöckner schreibt unter Verweis auf den Briefwechsel zwischen Brahms und Spitta von Februar 1874, eine Abschrift der Bach-Kantate betreffend: "Bekanntlich hat der Komponist das Chaconne-Thema aus Satz 7 unserer Kantate (Chor 'Meine Tage in dem Leide') dem im Sommer 1885 komponierten Finale seiner 4. Sinfonie in e-Moll op. 98 zugrunde gelegt, und wir dürfen davon ausgehen, daß die Entstehung jenes Finalsatzes mit der von Spitta erhaltenen Kantatenabschrift in unmittelbarer Beziehung steht" (S. 16).

ausnahmslos auf die ochssche Anekdote – direkt oder indirekt – hereingefallen<sup>18</sup>, bis hin zu Robert Pascall, der 2010 in der Einleitung zum einschlägigen Band der neuen Brahms-Gesamtausgabe explizit schreibt, dass "Bachs chaconneartiger Chorsatz […] zweifellos das direkte barocke Vorbild für Brahms" darstellte<sup>19</sup>.

Stellt man alle in der Literatur im Zusammenhang mit Brahms' 4. Sinfonie erwähnten<sup>20</sup> Chaconne- bzw. Passacaglia-Themen (einschließlich seiner eigenen aus der Serenade

<sup>18</sup> Vgl. John Horton, Brahms Orchestral Music, London: BBC 1968 (ohne Verweis); Bernard Jacobson, The Music of Johannes Brahms, London 1977 (zitiert Ochs, Geschehenes, Gesehenes, ohne Verweis); Christian Martin Schmidt, Einführung und Analyse [zur Sinfonie Nr. 4 von Johannes Brahms], in: Taschenpartitur bei Schott und Goldmann, Mainz und München 1980, S. 175-240 (unter Berufung auf die 'Brahmsliteratur' im allgemeinen); Stefan Kunze, Johannes Brahms oder: Das schwere Werk der Symphonie, in: Johannes Brahms. Leben und Werk, hg. von Chr. Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 111-113 (ohne Verweis); Siegfried Kross, Brahms the symphonist, in: Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies, hg, von Robert Pascall, Cambridge 1983, S. 125-145 (zitiert S. Ochs fehlerhaft nach Ehrmann, Johannes Brahms); David Osmond-Smith, The Retreat from Dynamism: A Study of Brahms's Fourth Symphony, in: ebd., S. 147-165 (ohne Verweis); Knapp, The Finale of Brahms's Fourth Symphony, (zitiert erstmals korrekt nach Ochs); Malcolm MacDonald, Brahms, New York 1990 (zitiert korrekt nach Ochs); Michael Mäckelmann, Johannes Brahms. IV. Symphonie E-Moll Op. 98 (= Meisterwerke der Musik, 56), München 1991 (unter Berufung auf Schmidt, Einführung und Analyse); William Hekkers, Johannes Brahms: Symphonie no 4 en mi mineur, op. 98 1er et 4e mouvements. Structure thématique et économie des moyens, in: Analyse Musicale. La Musique et Nous 23, 1991, S. 51-63 (ohne Verweis); Egon Voss, Die IV. Symphonie oder Über die Kirschen von Mürzzuschlag. IV. Symphonie E-Moll, op. 98 [von J. Brahms], Werkbetrachtung, in: Johannes Brahms. Das Symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung, hg. von Renate Ulm, Kassel und München 1996, S. 240-249 (ohne Verweis); Bruno d'Heudières, Johannes Brahms, un art de la synthèse et du renouvellement. A propos du quatrième mouvement de la Symphonie no 4 en mi mineur, opus 98, in: Revue musicale de Suisse romande 50/4, 1997, S. 3-22 (ohne Verweis); Constantin Floros, Johannes Brahms. "Frei, aber einsam" - Ein Leben für eine poetische Musik, Zürich und Hamburg 1997 (unter Berufung auf Ochs); Siegfried Kross, Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie, 2 Bände, Bonn 1997 (zitiert Ochs fehlerhaft nach Ehrmann); Bruno Marc Plantard. Johannes Brahms: Finale de la Quatrième Symphonie. Vers une cinétique de la trajectoire, in: Musurgia 4/1, Paris 1997, S. 25-41 (unter Berufung auf Ochs, aber mit Zweifeln an dessen Glaubwürdigkeit: "Que cette entrevue soit vraie ou fausse", S. 25); Jan Swafford, Johannes Brahms. A Biography, London 1998 (unter Berufung auf MacDonald); Michael Musgrave, A Brahms Reader, New Haven und London 2000 (unter Berufung auf Ochs); Ferenc Bónis, Die Ungarn im Finale der Vierten Symphonie, in: Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongreßbericht, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001 (unter Berufung auf Schmidt); Walter Frisch, Brahms. The Four Symphonies, New Haven und London 2003 (unter Berufung auf Knapp); Julian Littlewood, The Variations of Johannes Brahms, London 2004 (unter Berufung auf Knapp); David Hurwitz, Brahms' Symphonies. A Closer Look, New York und London 2009 (unter Berufung auf Swafford).

<sup>19</sup> Robert Pascall, Einleitung zur Neuausgabe von Brahms 4. Sinfonie, in: Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Orchesterwerke, Bd. 4, Symphonie Nr. 4, München 2010, S. Xf.. Siehe auch ders., Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98 [von Johannes Brahms], in: Brahms Handbuch, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Weimar 2009, S. 522-528, und ders., Zur Meininger Uraufführung der 4. Symphonie [von Brahms] und ihre Bedeutung für Komponist und Werk, in: Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium, Meiningen 2008, hg. von M. Goltz, W. Sandberger und C. Wiesenfeldt, München 2010, S. 46-60.

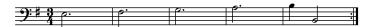
<sup>20</sup> Dabei geht es den meisten Autoren darum, weitere Einflüsse aus der Barockzeit zu diskutieren, nicht aber die Abhängigkeit des Brahms-Satzes von der Bach-Kantate in Frage zu stellen. Die meisten Hinweise auf weitere Chaconne/Passacaglia-Kompositionen, die Brahms gekannt haben dürfte, finden

op. 16, den Haydn-Variationen op. 56 und den *Neuen Liebeslieder-Walzern*) zusammen (vgl. Beispiel 1), so zeigt sich, dass darunter mehrere Beispiele sind, die dem Brahms-Thema viel stärker ähneln als nun gerade die Ciacona aus der Kantate BWV 150. Unter allen diesen Themen weist aber keines so viele Übereinstimmungen mit dem Brahms-Thema auf wie das der c-Moll-Chaconne von Beethoven. Folgende Merkmale sind für die Chaconnethemen von Brahms und Beethoven gleichermaßen bestimmend:

- Umfang von 8 Takten
- vorgeschriebener 3/4-Takt
- abtaktiger Beginn
- anfängliche Rhythmisierung nur mit J.
- Tongeschlecht Moll
- geradliniger und stufenförmiger Verlauf
- partielle Chromatisierung
- Kadenzierung in die Tonika innerhalb der Phrase

sich bei Pascall, Einleitung zur Neuausgabe von Brahms 4. Sinfonie, der außer Bach auch Couperin, Buxtehude und Muffat erwähnt. Mögliche Vorbilder bei Händel werden von Victor Luithlen, Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform, in: Studien zur Musikwissenschaft 14, 1927, S. 286-320, und Staehelin, "auf eine wirklich ganz alte Manier"?, erwähnt. Ricks, A Possible Source for a Brahms Ground, bringt ein Thema von Lully ins Spiel, MacDonald, Brahms, eines von Rheinberger. Erwähnungen von Beethovens c-Moll-Variationen finden sich bei Byron Cantrell, Three B's – Three Chaconnes, in: Current Musicology 12, 1971, S. 63-74, Knapp, The Finale of Brahms's Fourth Symphony, Horne, Brahms's Variations on a Hungarian Song, und Littlewood, The Variations of Johannes Brahms.

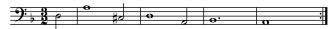
Lully, Aria "Il me fuit" aus Phaéton (II/1)



Buxtehude, Ciacona C-Moll, BuxWV 159



Buxtehude, Passacaglia D-Moll, BuxWV 161



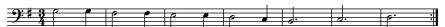
Buxtehude, Passacaglia E-Moll, BuxWV 160



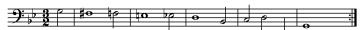
Muffat (Georg), Apparatur musico organisticus, Passacaglia



Muffat (Gottlieb), Componimenti musicali, Ciacona



Purcell, Dido's Lament



Purcell, King Arthur, Schluss



Couperin, H-Moll, Ordre VIII, Passacaille



Couperin, A-Dur, Ordre XXIV, Mouvement de Passacaille



Urheberrechtlich geschütztes Material. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitungen in elektronischen Systemen.
© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2013

Bach, Kantate Nr. 150, Schlusschor



Bach, H-Moll-Messe, »Cruzifixus«



Bach, Ciacona D-Moll, BWV 1004 Nr. 5



Bach, Passacaglia C-Moll, BWV 582



Bach, Goldberg-Variationen (Anfang)



Händel, Chaconne G-Dur, HWV 442



Beethoven, 32 Variationen C-Moll, WoO 80



Brahms, 2. Serenade op. 16, Adagio



Brahms, Haydn-Variationen



Brahms, Neue Liebeslieder-Walzer (»Zum Schluss«)



Rheinberger, Passacaglia E-Moll, Orgelsonate Nr. 8, Finale



Beispiel 1: Chaconne/Passacaglia-Themen, die als Vorbilder für den 4. Satz von Brahms' 4. Sinfonie in Frage kommen (Auswahl)

Im Übrigen verzichten Beethoven und Brahms auf die einstimmige Exposition ihrer Chaconne-Themen, wie dies im 17. und 18. Jahrhundert und sogar noch beim Variationen-Thema im Finale von Beethovens 3. Sinfonie bzw. in den Eroica-Variationen op. 35 vorkommt. Bei Betrachtung der voll ausgesetzten Themen – im Fall der Beethoven-Variationen sind die gegenläufigen Außenstimmen in Diskant und Bass zu berücksichtigen (Beispiel 2) – kommt als auffälliges Merkmal des melodisch-harmonischen Verlaufs die erhöhte 4. Stufe (mit ! gekennzeichnet) in den Blick, die in beiden Themen und in



Beispiel 2: Die Themen von Beethovens c-Moll Variationen und Brahms' e-Moll Variationen

(nahezu) allen Variationen auf der ersten Zählzeit des fünften Takts eintritt: *fis* bei Beethoven und *ais* bei Brahms. Dieses charakteristische Chroma an stets gleicher metrischer Position, von Brahms noch durch den Einsatz von Trompete und Pauke unterstrichen<sup>21</sup>, stellt vielleicht die deutlichste Referenz Brahms' auf Beethoven dar.

Brahms, Finale der 4. Sinfonie E-Moll, 3/4, Allegro energico e passionato				Beethoven, Variationen WoO 80 C-Moll, 3/4, Allegretto		
Thema I II III IV V VI VII VIII IX X XI	1. Teil	(Thema)	Thema I II III IV V VI VII VIII IX X XI	1. Teil	(Thema)	
XII XIII XIV XV	2. Teil	3/2 3/2, Dur 3/2, Dur 3/2, Dur	XII XIII XIV XV	2. Teil	Dur (Thema) Dur Dur Dur	
XVI XVII XVIII XIX XX XXI XXII XXIII XXIV XXVI XXVII XXVIII XXVIII XXXVIII XXXX	3. Teil	(Var. I) (Var. II) (Var. III)	XVI XVII XVIII XIX XX XXI XXII XXIII XXIV XXV XX	3. Teil	Dur (Thema)	
	Coda	(Thema) più Allegro	XXXI XXXII	Coda	(Thema)	

Beispiel 3

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Auf dieses Detail hat bereits MacDonald, *Brahms*, S. 318, hingewiesen.

Fasst man nicht nur die Gestalt des Themas, sondern auch die Anlage des Satzes (Beispiel 3) mit ins Auge, erscheint es vollends unverständlich, dass der Schlusschor aus Bachs Kantate ernsthaft als Modell für den Brahms-Satz in Betracht gezogen worden ist<sup>22</sup>. Während Brahms – wie Beethoven – in keiner Variation von der Tonika abweicht, lässt Bach das Thema auf wechselnden Stufen von h-Moll erscheinen (h-h-h-D-D-D-fis-fis-fis-A-E-E<sup>mod.</sup>-h-h-h-h-h-h-h-h-h). Zudem ist die Textur wegen der vokal-instrumentalen Besetzung des Kantaten-Finales grundverschieden von Brahms' Sinfonie-Finale.

Dagegen sind die Satzformulare der Chaconne-Kompositionen von Beethoven und Brahms nahezu identisch<sup>23</sup>. William Horne hat bereits aufgezeigt, dass sich Brahms eng an Beethovens Formdisposition angelehnt hat<sup>24</sup>. Cantrell, der drei Chaconnes miteinander vergleicht – Bach d-Moll (aus der Partita für Solo Violine), Beethoven c-Moll und Brahms e-Moll –, fragt dagegen weniger nach der Abhängigkeit der Werke voneinander, als dass er die Variationenfolgen auf einen Kriterienkatalog für barocke Chaconnes im Allgemeinen bezieht<sup>25</sup>. Raymond Knapp stellt einerseits die Ähnlichkeit der Themen von Beethoven und Brahms fest ("nearly identical"), meint andererseits aber, dass Beethovens Zyklus nicht wirklich für Brahms Modell gestanden haben könne ("scarcely have served as a model for Brahms's subject"), weil ein deutlicher Bezug Beethovens auf den barocken Chaconne-Typus fehle<sup>26</sup>. Horne, der dieses Argument nicht akzeptiert, hält dagegen<sup>27</sup>:

what draws attention to the Beethoven work as a macroformal model for the Fourth Symphony finale [...] is the nearly exact replication of the number of variations in their large form sections. Each work begins with a first ternary part that consists of exactly eleven variations. The third ternary section consists of sixteen variations in the Beethoven and fifteen in the Brahms. Each middle section is dominated by two sets of paired variations and the use of the parallel major key, although their internal organizations differ somewhat. [...] Brahms's restatement of the chaconne theme at the beginning of the third ternary part (variation 16) also functions much like Beethoven's variation 17, which is pointedly reminiscent of the opening.

- <sup>24</sup> Horne, Brahms's Variations on a Hungarian Song.
- <sup>25</sup> Cantrell, Three B's Three Chaconnes.

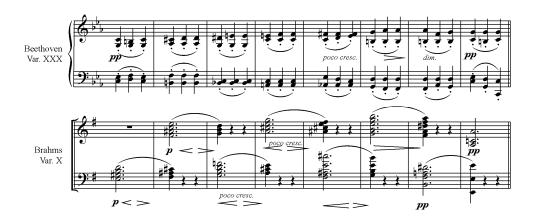
<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Pascall spricht ja ausdrücklich von "Bachs chaconneartige[m] Chorsatz", der das "barocke Vorbild für Brahms" gewesen sein soll (Pascall, *Einleitung zur Neuausgabe von Brahms 4. Sinfonie*, S. Xf.). 1983 hatte er noch der Chaconne aus Bachs d-Moll-Partita für Violine solo den größeren Einfluss zugesprochen (*Musikalische Einflüsse auf Brahms*, in: ÖMZ 38, 1983, S. 231).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> In meiner Übersicht (Beispiel 3) sind die wichtigsten Parallelen durch dicke Umrandung hervorgehoben (Beginn des 2. Teils und Beginn der Coda), während die Zusammenfassung einzelner Variationen zu Gruppen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, durch dünne Umrandung angedeutet sind. Die Deutung der vier Variationen im 3/2-Takt als Mittelteil des Satzes wird von den meisten Analytikern geteilt. Wolfgang Doebel, *Zum Prozeβ der Formentstehung im Finalsatz der vierten Sinfonie von Johannes Brahms*, in: *Brahms-Studien* 11, 1997, S. 19-40, rechnet den 1. Teil des Satzes bis T. 128, was allerdings schwer zu begründen ist.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Knapp, *The Finale of Brahms's Fourth Symphony*, 1989, S. 8f. Im Übrigen glaubt auch Knapp, Brahms hätte das Thema aus der Ciaccona von Bachs Kantate Nr. 150 entwickelt. Im Weiteren vertritt er dann allerdings die Auffassung, dass die e-Moll-Chaconne von Dietrich Buxtehude stärksten Einfluss auf Brahms ausgeübt habe.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Horne, Brahms's Variations on a Hungarian Song, S. 114 (Graphik) und 115 (Zitat).

Des Weiteren geht Horne auf die Technik ein, mit der Beethoven und Brahms jeweils zwei oder mehr Variationen zusammenbinden<sup>28</sup>, und beschreibt die Parallelen in den Coda-Abschnitten. Sogar direkte Anspielungen ("surface allusions") seien zu verzeichnen, wofür er den Sarabanden-Rhythmus in den Maggiore-Variationen (Beethoven: XII, T. 97ff., Brahms: XIV und XV, T. 113ff.) und die heftigen Schleifer-Figuren in zwei allein stehenden Variationen (Beethoven: XVIII, T. 145ff., Brahms: XXI, T.169ff.) anführt. Ich möchte ergänzend auf die Ähnlichkeit zwischen Beethovens Var. XXX (T. 241ff.) und Brahms' Var. X (T. 81ff.) hinweisen, die sich in der Rücknahme rhythmischer Differenzierung und einem daraus resultierenden schemenhaften Ausdruckscharakter zeigt (Beispiel 4).



Beispiel 4

An welcher Stelle die Coda beginnt, ist im Fall von Brahms unstrittig, im Fall von Beethoven dagegen unklar. Die eben erwähnte Var. XXX bei Beethoven ist denkbar weit von der ursprünglichen Themengestalt entfernt<sup>29</sup>. In der nachfolgenden Variation erleben wir indessen um so deutlicher die Wiederkehr des Themas (rechte Hand), wobei aber gleichzeitig Signale auftreten, die für eine Schlussbildung typisch sind. Eigentlich beginnt an dieser Stelle (T. 249) ein nicht mehr abbrechender Vorgang mit Finaltendenz.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Dass diese Verfahren – z. B. der Stimmtausch zwischen Diskant und Bass von einer Variation zur nachfolgenden – schon bei Händel vorgeprägt sind, hat Staehelin, "auf eine wirklich ganz alte Manier"?, S. 287ff., in seiner Analyse aufgezeigt. Vgl. zur paarweisen Organisation der Variationen bei Brahms bereits Luithlen, Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform, bes. S. 309f.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Jürgen Uhde notiert zu Beethovens Var. XXX: "In dieser Variation sind wir auf den Grund gekommen; das eigentliche Geschehen dieser Musik – das, was das Thema erlebte – ist zu Ende." Siehe Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik. Bd. I: Klavierstücke und Variationen*, Stuttgart <sup>2</sup>1980, S. 415.

Man kann – mit Hanns Eisler<sup>30</sup> und anderen<sup>31</sup> – durchaus der Auffassung sein, dass "die Koda mit der Variation XXXI"<sup>32</sup> beginnt. Für diese Sicht der Dinge lassen sich mehrere Argumente anführen:

- Beethoven, in dessen Werken der Formtypus Koda ganz allgemein an Bedeutung gewonnen hat, liebt es, am Anfang einer Koda an das Hauptthema zu erinnern<sup>33</sup>.
- Das Hauptthema wird bei Beethoven auch sonst dafür verwendet, die Hauptabschnitte eines Satzes anzuzeigen. Im vorliegenden Fall wäre dies an vier Stellen der Fall: der Anfang des 1. Teils (T. 1), der Anfang des 2. Teils (Maggiore, T. 97), der Anfang des 3. Teils (Minore, T. 137) und eben der Anfang der Koda (Var. XXXI, T. 249).
- Der (figurativ belebte) Orgelpunkt auf C, der die Variationen XXXI und XXXII überspannt (T. 249-264), und die vorzeitig einsetzenden Septolengänge in T. 256 sowie der vorzeitige Phrasenbeginn in T. 264 verwischen die Zäsuren zwischen den letzten beiden Variationen und dem sich anschließenden letzten Formabschnitt.
- Die mit Var. XXXI einsetzende dynamische Steigerung vom *pp* bis zum *ff* bindet den Schlussabschnitt an das Variationenpaar XXXI-XXXII und lässt somit die gesamte Strecke T. 249-306 als (in sich untergliederte) Koda erscheinen.
- Die in der Erstausgabe vorgenommene Zählung der Variationen (I bis XXXII) hat nur eine geringe Verbindlichkeit, zumal Beethovens Autograph verschollen ist<sup>34</sup>. Ein Beginn der Coda und damit das genaue Ende von Var. XXXII ist nicht angezeigt. Auch ist die ab T. 275 beginnende zusätzliche Variation unbeziffert (XXXIII). Wie die Korrespondenz Beethovens mit seinem Verleger über eine andere Edition (Eroica-Variationen op. 35) zeigt, kann eine einmal gefundene Zählung durchaus noch wieder

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Hanns Eisler, [Analyse der 32 Variationen c-Moll WoO 80 für Klavier von Ludwig van Beethoven], 3. Gespräch vom 25. Feb. und 4. Gespräch vom 7. März 1958, in: Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, hg. von Jürgen Elsner, Berlin 1971. Eisler gibt an, dass die Analyse der c-Moll-Variationen Beethovens eigentlich von Schönberg stamme, der sie "ungefähr 1921" in seiner Kompositionsklasse vorgetragen habe (S. 61).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, S. 415, wörtlich: "Tatsächlich beginnt der Block des *Finales* schon in Var. 31". Christa Jost, *32 Variationen c-Moll für Klavier, WoO 80 [von Beethoven]*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*. 2 Bände. hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander R. Ringer, <sup>2</sup>Laaber 1996, Bd. II, S. 481-485, die sich u. a. auf den Text von Eisler beruft, nimmt eine Großgliederung der Variationenfolge in fünf Teilen an, wovon der letzte Teil von Var. XXXI an insgesamt Schlussbildungsfunktion habe. So sieht es auch Staehelin, "*auf eine wirklich ganz alte Manier"*?, S. 295. Horne, *Brahms's Variations on a Hungarian Song*, lässt in seiner graphischen Übersicht die Coda mit Var. XXXI beginnen (S. 114) und schreibt später entsprechend: "There are thirty variations, rather than thirty two" (S. 120).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Eisler, [Analyse], S. 152.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Beschränkt man sich allein auf c-Moll-Sätze, dann sind folgende Beispiele anzuführen: 3. Klavierkonzert 1. Satz; 5. Sinfonie 1. Satz; Coriolan-Ouvertüre op. 62; Streichquartett op. 18 Nr. 4, 1. Satz; Klaviertrio op. 1 Nr. 3, 1. Satz; Streichtrio op. 9 Nr. 3, 1. Satz; Violinsonate op. 30 Nr. 2, 1. Satz; Klaviersonate op. 13, 1. Satz; Klaviersonate op. 111, 1. Satz.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, S. 415, meint ebenfalls, dass die beethovensche Zählung "anfechtbar" ist.

umgestoßen bzw. in Frage gestellt werden, weshalb auch hier noch Veränderungen von Beethoven hätten vorgenommen werden können<sup>35</sup>.

Akzeptiert man, dass die Coda bereits mit der nominellen "Var. XXXI" anfängt, dann zeigt sich wiederum die verblüffend genaue Übereinstimmung mit der Variationenfolge bei Brahms: Exposition des Themas (8 Takte), 30 Variationen (30 x 8 Takte<sup>36</sup>) und Coda (Beethoven: 58 Takte, Brahms: 59 Takte), an deren Beginn eine Wiederaufnahme des Themas steht.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Herleitung von Brahms' e-Moll-Finale aus dem Schlusschor der Bach-Kantate BWV 150 nicht zu halten ist. Sie beruht auf einer Anekdote, deren Echtheit bezweifelt werden muss. Unter den in Frage kommenden Vorbildern von Chaconne-(Passacaglia-)Themen sind mehrere Beispiele, die ihrer Gestalt nach Brahms' e-Moll-Thema stärker ähneln, als das Thema aus der Bach-Kantate. Insbesondere das Thema der c-Moll-Chaconne von Beethoven (WoO 80) stimmt in maßgeblichen Merkmalen mit dem Brahms-Thema überein. Außerdem zeigt sich Beethovens Variationen-Zyklus in seiner Gesamtform nahezu identisch mit der Anlage von Brahms' e-Moll-Finale. Da Brahms diese Klavier-Chaconne, die auch im Schaffen Beethovens eine Sonderstellung einnimmt, überaus vertraut war, spricht alles dafür, dass sie das eigentliche Vorbild seiner Sinfonie-Chaconne war.

Anschrift des Autors: Wegzoll 16, 22393 Hamburg

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Michael Heinemann, "Altes" und "Neues" in Beethovens "Eroica"-Variationen op. 35, in: AfMw 49, 1992 S. 38-45.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Bei Brahms ist die Var. XXX um vier Takte verlängert.