

Brahms, "Feldeinsamkeit"

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef and a grand staff with piano and bass staves.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, piano and bass staves, and various annotations like "turn?" and circled numbers.

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef, piano and bass staves, and detailed annotations such as "21-26", "T. (m. 6)", and "F.B.I."

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and piano staff with a note marked with an asterisk.

Op. 56 (1882)

4 (118)

2. Feldeinsamkeit

Hermann Allmers

Traum/Tod

Langsam

Singstimme

1-4

Ich ru - he still im ho - hen grünen Gras und

p

rhythmic motto #2

5-9

sen - de lan - ge mei - nen Blick nach o - ben, nach o - ben, *almost* *radice* von

5 *6*

10-13

Gril - len rings umschwirrt ohn' Un - ter - laß, von Him - melsbläu - e wun - der - sam um - wo - ben, von

new rhythm

"melancholy" metaphor This phrase prepares mm. 26-28

14-18

Him - mels - bläu - e wun - der - sam um - wo - - - - ben. Die ** (Und)*

"word painting"

p

Rhythm

See m. 28

arr. m. 6

19-
22

schö-nen wei-ßen Wol-ken ziehn dahin durchs tie-fe Blau, wie schö-ne stil-le

dim. *5* *b6* *5*

T₁ (m. 6) *all*

"von Götter"

23-
26

m. 10
wie

Träu-me, wie schö-ne stil-le Träu-me; mir ist, als ob ich

"oben" m. 8

dolce *p* *accomp. durchs
raus*

rhythmi shift

m. 9

27-
30

längst ge-stor-ben bin und zie-he se-lig mit durch ew-ge Räu-me, und

Melodie wieder *mit*

10 *10*

5 *2* *3* *5* *7*

31-
35

zie-he se-lig mit durch ew-ge Räu-me.

10 *6* *5* *3*

pp

Red.

32 33 34 35

mit durch ew'ge Räu me.

Feldeinsamkeit, eines der bekanntesten Lieder von Brahms, wurde als zweites der *Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Piano-forte* op. 86 im Juli 1882 veröffentlicht. Ihm liegt ein Gedicht zugrunde, das Hermann Allmers dreißig Jahre früher, im September 1852 schrieb. Die zweistrophige Gliederung des Gedichts ist Maßgabe auch für die Form des Liedes; es ist ein zweiteiliges Strophenlied, bei dem die zweite Strophe im Verhältnis zur ersten beträchtlich umgestaltet ist. Brahms unterstreicht die Zweiteiligkeit dadurch, daß er am Anfang der zweiten Textstrophe die Konjunktion *Und*, welche die Zäsur zwischen den Strophen überbrückt, durch den Artikel *Die* ersetzt; anstelle von *Und schöne weiße Wolken* bei Allmers steht bei Brahms *Die schönen weißen Wolken*.

*Ich ruhe still im hohen grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.*

*Und schöne weiße Wolken ziehn dahin
Durchs tiefe Blau wie schöne stille Träume; –
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.*

Der Textdichter hat sich mehrfach kritisch zu Brahms' Vertonung geäußert; er sah einen Widerspruch zwischen der Einfachheit des Gedichts und der höchst subtilen Auskomposition: „*Das ist das Gedicht, das, bei*

lichem Sonnenschein empfangen, im Mondenglanz geboren ward und nach Jahren, getragen von Brahmsschen Klängen, den glänzend erleuchteten Konzertsaal durchtönte. Übrigens hat Brahms meine Dichtung nicht recht verstanden, seine Komposition ist zu gekünstelt und nicht einfach genug für den Gedanken; ich wollte, er hätte es gelassen, und drum wurde mir auch schwer, mich bei ihm zu bedanken.“⁶

Tatsächlich ist *Feldeinsamkeit* eines der am meisten artifiziell durchgebildeten Lieder von Brahms. Es entfernt sich weit vom Ideal des Volksliedes und zwar sowohl, was die Intervallik der Melodie, also den Aspekt der Sanglichkeit, angeht, als auch und vor allem die Gruppierung der Takte. Der erste Melodieabschnitt ist sechstaktig, und auch die acht Takte des zweiten folgen nicht dem normativen Schema von zweimal vier Takten. Grundlage der Melodie sind drei rhythmisch unterschiedene Phrasen, von denen die ersten zwei (T. 3 bzw. 4: a bzw. b) durch entwickelnde Variation aufeinander bezogen sind, die dritte (T. 7 und 8: c) der Schlußbildung dient; T. 5 und 6 greifen auf den vorangehenden Zweitakter zurück, a bleibt rhythmisch unverändert, b wird durch Umspielung variiert. Der zweite Melodieabschnitt setzt zwar mit dem Anfangszweitakter an, seine Glieder sind jedoch vertauscht: T. 10 b, T. 11 a. Zur exponierten Reihenfolge innerhalb des Zweitakters kehren T. 12 und 13 zurück, T. 14 und 15 stützen sich je auf a, die sukzessive Doppelung von c aus T. 7–8 wird in T. 16–17 zur männlichen Endung gekürzt. Die Fügung der Melodie allein, die keine Vier- oder Achttaktigkeit als Gliederungsprinzip durchscheinen läßt und in der entwickelnde Variation bzw. Umgruppierung der Bestandteile vorherrschen, deutet schon die hohe Komplexität des Liedes an.

Der Zusammenhalt der Komposition ist abgesichert durch einen festen formalen Rahmen und durch die vereinheitlichende Wirkung der wichtigsten rhythmischen Motive der Begleitung. Die beiden Strophen werden eingefaßt durch gleichlautende Zweitakter, die am Anfang (T. 1–2) und in der Mitte (T. 17–18) als Einleitung der beiden Strophen fungieren, am Ende (T. 34–35) das Lied ausklingen lassen. Die Ausarbeitung der zweiten Strophe erfolgt innerhalb eines aus der ersten übernommenen Gerüsts, das von Außengliedern der Melodieabschnitte gebildet wird; die Anfänge der ersten Melodieabschnitte sind in beiden Strophen ebenso identisch wie die letzten sechs Takte der zweiten Melodieabschnitte (T. 3–4 = T. 19–20).

und T. 12–17 = T. 29–34); und am Ende des ersten Melodieabschnitts mündet die zweite Strophe in einen der ersten entsprechenden Takt (T. 25 entspricht T. 8).

Grundlage der Begleitung sind zwei vorab rhythmisch prägnante Bildungen: die punktierte Figur des Basses, die zumeist kombiniert ist mit gleichmäßigen Oberstimmenakkorden auf jedem Viertel, und die Achtelketten der Mittelstimmen. Grundiert die erstere Rahmengruppen und Strophen, so dienen die letzteren allein als Begleitung des Gesanges. Die beiden rhythmischen Gestalten haben jedoch nicht nur als Element der Vereinheitlichung formale Bedeutung, durch ihr Ausbleiben wird auch die interne Gliederung unterstrichen. So signalisiert das Fehlen der punktierten Baßfigur in T. 7 2. Takthälfte und noch deutlicher in T. 25 das Ende der ersten Melodieabschnitte, am Ende der Strophen (T. 15–16 und T. 32–33) entfallen Baßfigur und Achtelketten. Daß sie auch in T. 26–28 ausbleiben, sei zunächst nur erwähnt.

Überaus aufschlußreich ist *Feldeinsamkeit* hinsichtlich Brahms' Verhältnis zum Text. Die Komposition nimmt Bezug auf einzelne Momente, auf zentrale Gedanken des Gedichts, die in musikalischen Gestalten ihr Abbild finden. Und diese Gestalten werden verarbeitet primär nach musikalischen Gesichtspunkten; sie werden eingebettet in den musikalischen Beziehungszusammenhang, hinter dessen Bedeutung die unmittelbare, simultane Relation zum Text in den Hintergrund treten kann.

Am auffälligsten herausgestellt im ganzen Lied sind die Takte 21–24 und vor allem 26–28 durch ihre Differenz zu dem in der ersten Strophe Exponierten. Brahms akzentuiert hier mit Nachdruck die Begriffe *Traum* (6. Textzeile) und *Tod* (7. Textzeile), zwei Gedanken, denen in seinem gesamten Liedschaffen besonderes Gewicht zukommt. Zweifellos geht er damit weit über die Intention des Textes hinaus, der mit der Assoziationsreihe *Träume – längst gestorben – selig durch ew'ge Räume* auf die entspannte Ungebundenheit des nach oben gerichteten Blickes, auf die Lösung von der Erdschwere, nicht aber auf die Schrecken des Todes zielt.

Die vier Takte 21–24 erweitern die drei Takte 5–7 der ersten Strophe. Das ermöglicht zunächst die unterstreichende Wiederholung des Halbverses *wie schöne stille Träume*; zugleich ist die Passage hier harmonisch ungleich reicher ausgeführt als dort. Die zentrale Figur, welche in der Melodie als einzige ihre Gestalt behält, erscheint in T. 22 um einen Halbton

höher als in T. 6 – die chromatische Verschiebung dient als Mittel der expressiven Steigerung.

Mit Emphase herausgestellt und vom übrigen Verlauf des Liedes abgehoben sind die Takte 26–28: *mir ist, als ob ich längst gestorben bin*. Schon die Melodie für sich ist mit dem Abschreiten von vermindertem Dreiklang und übermäßigem Quintsextakkord in auffälliger Weise expressiv. Aber auch der Begleitsatz schlägt um; die sonst dominierenden rhythmischen Motive verstummen und selbst die Harmonisierung der Melodie setzt aus – in hohlen Oktaven schließt das Klavier dem Gesang sich an. Singulär innerhalb des Liedes ist außerdem die Relation der Melodiephrasen zum Metrum. Verglichen mit der Parallelstelle der ersten Strophe (T. 10–11) ist die Melodie hier um einen halben Takt vorgezogen; der Schwerpunkt der Motive b und a, der ansonsten immer mit dem ersten Viertel als Takt-schwerpunkt koinzidiert, steht nun – unterstützt vom Text – auf dem dritten Viertel gegen das Metrum.

An beiden Stellen fällt die musikalische Pointierung mit dem Textabschnitt zusammen, dessen Kerngedanken sie unterstreicht. Das allein genügt Brahms jedoch nicht als Begründung. In einem musikalischen Organisationszusammenhang, in dem alles auf Stringenz und Stimmigkeit abgestellt ist, kann eine so emphatische Akzentuierung nicht unvermittelt eintreten, sie muß vorbereitet und in das gleichsam logische Beziehungsnetz eingewoben werden. Das geschieht in den entsprechenden Takten der ersten Strophe.

Die Takte 10–11 machen ganz klar, daß es Brahms nicht darum geht, jede Einzelheit des Textverlaufs musikalisch nachzuvollziehen, sondern darum, einen in sich stimmigen musikalischen Zusammenhang zu konstituieren. Die Wendung, die T. 10 über den verminderten Dreiklang der Melodie und den Dominantseptnonakkord der Harmonie zur Molltonika in T. 11 vollzieht, kann keinesfalls mit dem Text *von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß* in Verbindung gebracht werden. Diese Wendung dient allein der Vorbereitung des musikalischen Bildes *Tod* in T. 26–28. Der musikalische Gedanke, der in der ersten Strophe hinsichtlich des Textes als bedeutungsneutral aufzufassen ist – andernfalls wäre die Diskrepanz zum Text zu kraß –, wird in der zweiten Strophe noch weiter in die als düster empfundene Ausdrucksregion getrieben und bekommt eine über die musikalische im engeren Sinn hinausgehende Bedeutung.

In geringerer Distanz zum simultan gesungenen Text wird die Hervorhebung von *Traum* vorbereitet. Denn die Figur, die, wie gesagt, als einzige in dieser Passage beider Strophen hinsichtlich ihrer Gestalt gleichlautend erscheint, kann in T. 6 sehr wohl als Abbild von *und sende lange meinen Blick nach oben* aufgefaßt werden. Doch diese aufsteigende Arpeggiofigur hat ihren festen Platz im Zeichensystem des Brahms'schen Liedes; sie symbolisiert – wie op. 106, 3 und op. 96, 1, besonders deutlich aber die Begleitung von op. 57, 3 *Es träumte mir* belegen – den Bereich des Traumes. Die relative Allgemeinheit der musikalischen Gestalt erlaubt es, daß sie in T. 6 mit den simultan vorgetragenen Worten übereinstimmt und zugleich das „Traummotiv“ in den musikalischen Zusammenhang einführt.

Feldeinsamkeit ist überaus reich an musikalischen Bildern, die von Momenten des Textes abgeleitet sind. Zentral ist die Gegenüberstellung von „Ruhe“ auf der einen Seite (1. Textzeile) und „nach oben gerichteter Bewegung“ auf der anderen (2. Textzeile). Davon nimmt das Lied seinen Ausgang und davon ist auch die Struktur des Tonsatzes geprägt.

Plastisch in die Musik transformiert werden die genannten Momente in der Begleitung der ersten Takte. Der Baß ruht auf einem Orgelpunkt, die Akkorde der Oberstimmen wandern gemächlich nach oben; der Spaltklang zwischen Baß und Oberstimmen in T. 3–5 steht für die räumliche Trennung zwischen dem auf der Erde Ruhenden und dem Himmel. Daß die Musik nicht stets in simpler Verdoppelung Rücksicht auf den Text nimmt, zeigen einmal mehr die ersten beiden Takte der Gesangsmelodie; man mag es sogar dialektisch nennen, daß die aufsteigende Bewegung der Oberstimmenakkorde aus T. 1–3 in T. 3 und 4 vom Gesang zu den Worten *Ich ruhe still im hohen grünen Gras* übernommen wird. Solch feinsinnige Ausdeutung verfängt allerdings nicht in T. 7–8, wo die Textwiederholung von *nach oben* durch eine absteigende Sequenz begleitet wird.

Strukturell werden die Momente „Ruhe“ bzw. „Bewegung nach oben“ durch den Orgelpunkt einerseits bzw. die chromatisch aufsteigende Linie andererseits vertreten; sie geben außer in den Schlußkadenzen der Strophen und in jenen herausgehobenen Takten 26–28 dem gesamten Tonsatz das Fundament. Unmittelbar plausibel ist die Verbindung zwischen Ruhe und Orgelpunkt; für die Entsprechung der chromatischen Gänge mit der nach oben gerichteten Bewegung kann angeführt werden,

daß sie ausnahmslos nach oben gerichtet sind und an der Stelle (T. 6) eingeführt werden, an der die Melodie mit jener Achtelfigur den nach oben schweifenden Blick abbildet. Bestimmt der Orgelpunkt jeweils den Anfang der Melodieabschnitte, so ist die chromatische Linie in deren Fortsetzung Träger einer motivischen Entwicklung. In T. 6 nur kurz angedeutet, ergreift sie in T. 12–14 die Gesangsmelodie und die Akkorde der Begleitung: Vorbereitet durch *as'* in T. 11 und gestützt von den beiden Oberstimmen der Begleitung, gibt sie mit *a'* (T. 12), *b'-h'* (T. 13), *c''-cis''-d''* (T. 14) das Gerüst der Melodie. Und schließlich ist der chromatische Zug in T. 21–25 Basis für die Ausweitung von Harmonie und Umfang der auf „Traum“ bezogenen Passage.

Das Verhältnis zum Text, wie es in *Feldeinsamkeit* deutlich wird, offenbart ein wesentliches Moment von Brahms' Konzeption der Form: Er abstrahiert vom zeitlichen Verlauf. Nicht der Fortgang des Gedichts wird musikalisch begleitet, sondern einzelne Gedanken werden ihm entnommen, um auf unterschiedlichen Ebenen zu musikalischen Gestalten und Elementen transformiert zu werden; und diese sind in einem vorab musikalisch determinierten Beziehungszusammenhang organisiert, der sehr wohl mit dem zeitlichen Ablauf des Gedichts kollidieren kann. Indem aber die Gedankenreihung des Textes von einem heterogenen und potentiell gegenläufigen Netzwerk musikalischer Gedanken überlagert wird, entsteht eine Form, in der die Beziehungsstränge zwischen den unterschiedlichen Ebenen und damit ihr Sinn nur in einer gleichsam der Zeit enthobenen Gesamtschau erfaßt werden können.

Anmerkungen

- 1 Dieser Zusammenschluß ist wohl auch die Bedingung der Möglichkeit für den harmonisch so überaus ungewöhnlichen Anfang von op. 85, 2; vgl. oben S. 109f.
- 2 Vgl. Karl Geiringer: *Johannes Brahms*, Kassel 1974, S. 290.
- 3 Eric Sams: *Brahms Songs = BBC Music Guides* ohne Nr., London 1972, S. 5.
- 4 Vgl. S. 86 ff.
- 5 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts = Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6, Wiesbaden 1980, S. 214.
- 6 Zitiert nach Theodor Siebs: *Hermann Allmers. Sein Leben und Dichten mit Benutzung seines Nachlasses dargestellt*, Berlin 1915, S. 335–336.