



Werke mit Klavierbegleitung

Opus 22

Vier Nottornos (Gedichte von J. von Eichendorff) für vier Singstimmen und Klavier

Entstehung

Der Ausruf „Endlich sind sie da, die Nottornos“ am 23. August 1876 in einem Brief Herzogenbergs vom steiermärkischen Urlaubsort Aussee an Philipp Spitta ist der einzige Anhaltspunkt zur Datierung dieses bemerkenswerten Erstlings vokaler Ensemblesmusik mit Klavierbegleitung. Demnach lagen die Stücke schon etwas länger beim Verlag Breitkopf & Härtel und waren Spitta im Manuskript bereits bekannt gemacht worden. Sie könnten also bereits im Laufe des Jahres 1875 in Leipzig entstanden sein.

Hinsichtlich des Entstehungskontextes sind drei möglicherweise relevante Referenzen zu benennen. Zunächst ist zu vergegenwärtigen, dass Brahms im Oktober 1874 seine *Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier* op. 64 herausgebracht hat, seine erste Publikation beim Leipziger Peters-Verlag.¹ Den Brahms-Freunden in Leipzig, enthusiastisiert seit einer von den Herzogenbergs mit initiierten Brahms-Konzertwoche Anfang 1874, wird das nicht entgangen sein. Es ist gut denkbar, dass die Leipziger Brahms-Publikation den Anstoß gibt für Herzogenberg, sich ebenfalls dieser Gattung zuzuwenden. Dass die zahlreichen Musik liebenden Leipziger Bürgerhäuser, in denen die Herzogenbergs verkehren, ein gutes Forum für die Darbietung solcher Ensemblesmusik bilden, wird als zweite Komponente benannt werden können.² Schließlich mag eine Rolle spielen, dass Herzogenberg mit Philipp Spitta die Zuneigung zu Joseph von Eichendorff als Lieblingsdichter teilt. Spitta, der entscheidende Motor der Bachvereins-Gründung am 31. Januar 1875, hat aber bereits zum Sommersemester d. J. die Bach-Stadt Leipzig verlassen, um in Berlin eine Position mit mehreren akademischen Aufgabenfeldern zu übernehmen.³ Mit einer Eichendorff-Vertonung kann Herzogenberg nun dem zu Höherem berufenen Freund die Reverenz erweisen.

Publikation

„Philipp Spitta freundschaftlich zugeeignet“ steht oben auf der Titelseite des Erstdrucks, den Herzogenberg nahezu zeitgleich mit seinem Klavierquintett op. 17 bei Breitkopf & Härtel herausbringt. Das Werk erscheint damaligem Usus gemäß in Partitur und (Vokal-) Stimmen.

¹ Vgl. B. Wiechert im Vorwort zur Brahms-Werkausgabe (wie Anmerkung 2), S. XVf.

² Die Brahms-Quartette wurden vornehmlich im privaten Rahmen als „Hausmusik“ rezipiert. Vgl. B. Wiechert, ebd. S. XVff.

³ Zur Biographie Spittas und zu seinem Briefwechsel mit Herzogenberg vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994



Die gewählte Bezeichnung *Nottornos* für Gedicht-Vertonungen ist originell, da diese im Zeitkontext üblicherweise an einschlägig gefärbte Klavierstücke gebunden ist. Auf dem Titelblatt ist unter *Vier Nottornos* denn auch gleich „Gedichte von J. von Eichendorff“ vermerkt, sodass der kundige Käufer assoziieren kann: Eichendorff-Gedichte zum romantischen Topos *Nacht*. Anders als bei den *Drei Gesängen* op. 64 von Brahms mit Texten unterschiedlicher Herkunft und Thematik⁴ handelt es sich hier also um eine auf einen bestimmten Dichter bezogene Edition, fokussiert auf einen von diesem bevorzugten Topos, die Nacht.

Werkbeschreibung

Die thematische Geschlossenheit der vier Sätze impliziert nicht zwingend eine als Aufführungszyklus gedachte Werkfolge, was auch im Blick auf die damals „bunten“ Programmgestaltungen bei öffentlichen wie privaten Konzerten unüblich wäre. Die Tonartenfolge ist mit B-Dur, E-Dur, d-Moll/D-Dur, F-Dur nicht besonders stringent. Allerdings könnte die Benennung des dritten Stücks *Intermezzo* doch auf eine intendierte Satzfolge hinweisen.⁵ Eventuell ist das auch nur ein Hinweis darauf, dass dieser Satz mit seinem balladenhaften Tonfall in den ersten beiden Textstropfen aus der sonstigen *Nottorno*-Atmosphäre eben intermezzoartig herausfällt.

Trotz des einheitlichen Themas *Nacht* präsentiert Herzogenberg vier eigenständig profilierte Charakterstücke. Die spezifische Diktion des Klaviersatzes bestimmt wesentlich das jeweilige Klangprofil. Herzogenberg ist allerdings zu sehr Vokalkomponist, um dem Klavier die Regie zu überlassen. Gerade der wohl abgewogene Wechsel zwischen mehr vokal und mehr pianistisch bestimmten Partien macht den Reiz und die formale Meisterschaft bei diesen Stücken aus. In Nr. 1 etwa wird die anfängliche „Waldesrauschen“-Idiomatik des Klaviers in Takt 19 abgelöst durch simples Colla-parte-Spiel, ab Takt 31 ist das Klavier ganz im Hintergrund mit einer raffinierten Form der Orgelpunktbildung in leeren Oktaven, um dann aber Takt 38 ein expressives, kantables Solo zu erhalten. Die zweite Strophe ist analog gestaltet. Tonartlich gibt es Quintrelationen wie zwischen Exposition und Reprise beim Sonatenhauptsatz. Dem abschließenden Klaviersolo sind als Orgelpunkt nun die Vokalstimmen in Oktaven beigegeben. Auf diese Weise wird der im Text artikulierte Verinnerlichungsvorgang hermeneutisch stimmig in musikalische Form umgesetzt.

⁴ Die Titel bei Brahms sind: *An die Heimat* (Sternau), *Der Abend* (Schiller), *Fragen* (Daumer)

⁵ Die häufige Verwendung des Titels *Intermezzo* bei Brahms in seinen Klavierstücken zeigt allerdings, dass die faktische „Zwischenspiel“-Funktion nicht mehr intendiert ist.



Bei Nr. 2 fasziniert neben dem (von Brahms dann adaptierten) Nacht-Meer-Stimmungsgemälde des Anfangs, welches Herzogenberg am Ende mottoartig als Reprise wiederholt, das organische Ineinander von Klavier- und Vokaldiktion, wobei letztere abgesehen vom homophon deklamierten Motto „Nacht ist wie ein stilles Meer“ in imitatorisch aufgelockertem Satz im schönsten Cantabile mühelos durch bemerkenswerte harmonische Schärfungen hindurchführt.

Während die ersten beiden Sätze im Vokalpart dem Chorgesang nahestehen, bringt der dritte die Story von den „zwei Musikanten“ sachgemäß als von Tenor- und Basssänger vorgetragene Ballade. Die Klavierbegleitung hat ein artikulatorisch witzig profiliertes „Intermezzo“-Motiv. Die Antwort auf der Musikanten Suche im romantischen „Waldräuschen und Gesänge“ formulieren dann hintersinnig die beiden weiblichen Stimmen mit charakteristisch veränderter Klavierbegleitung. Julius Spengel findet diesen Satz „besonders originell“, während Widmungsträger Spitta den vierten Satz hervorhebt: „Namentlich das letzte erscheint mir nicht nur als ein vorzüglich gearbeitetes, sondern auch sehr stimmungsvolles, melodisch anmuthendes, echtes Stück.“⁶ Vielleicht hat bei diesem Urteil den Verehrer von Brahms' *Deutschem Requiem* der hier zu konstatierende Anklang an Tonart und Motivik (Zwei-Achtel-Bindungen) im Schlusssatz jenes großen Werkes geleitet. Insgesamt würdigt Spitta „das stille, gedämpfte Wesen“ der Sätze als „für derartige Compositionen besonders geeignet“.⁷ J. Spengel hat sicher recht, wenn er resümiert: „Unter den Gesangwerken Herzogenberg's zeigen diese Nottornos wohl am deutlichsten eine innere Wandlung, einen großen Schritt zur Meisterschaft.“

Dass Brahms im Herbst des Folgejahres 1877 dann als „schlechten Witz auf Notenpapier“⁸ ein Stück (op. 92,1) in beinahe wörtlicher Aufnahme von Herzogenbergs op. 22,2 schreibt und dem Ehepaar Herzogenberg mit vieldeutigen ironischen Bemerkungen zukommen lässt, ist hinsichtlich der diversen Bedeutungskomponenten ein letztlich wohl nicht zu durchschauender Vorgang. Neben der in der Zitation implizierten Anerkennung des Vorbildes wird Brahms durch Vertonung eines erotisch anzüglichen und darin banalen Textes („Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht – o schöne Nacht!“) zugleich die emphatische romantische Nachthuldigung aufs Korn genommen haben, welche in Herzogenbergs *Nottornos* ungebrochen von Eichendorff übernommen ist.⁹

Konrad Klek

⁶ Brief Ph. Spittas an H. v. Herzogenberg, Berlin 2.10.1876.

⁷ Ph. Spitta, ebd.

⁸ Formulierung von J. Brahms im Brief an Elisabeth von Herzogenberg, Wien 13.11.1877 (Kalbeck)

⁹ Zu diesen eigentümlichen Konversation via Brief und Notenzitat vgl. ausführlich B. Wiechert im Vorwort zur Brahms-Ausgabe, S. XIXf.