

# Brahms the Autumnal: Brahms, der Herbstliche

Zyklische und Fortgeschrittene Strukturen und Bedeutungen in  
*Im Herbst*, Op. 104 # 5

Frank Samarotto,

Indiana University, Bloomington, USA

Brahms' späte Vertonung von Klaus Groth's Gedicht *Im Herbst* erfuhr vor kurzem eine besondere Prüfung durch Theoretiker, eine wohlverdiente Aufmerksamkeit nicht nur wegen der außerordentlichen Qualität der Musik. Früher Anerkennung folgte die Veröffentlichung der Arbeit 1888: Heinrich Schenkers Beitrag von 1892 lobte die Leistung von Brahms' Interpretation; sieben Jahre später wurde das Stück zur Aufführung bei der Beerdigung des Dichters gewählt. Groth's Meditation über den Herbst als Sinnbild für das Lebensende scheint besonders treffend für Brahms' Haltung gegenüber der Tradition der Tonsprache zu sein. Die zentralen Fragen des Gedichtes zu Leben, Tod und Transzendenz wurden für Brahms eine Chance die grundlegenden Metaphern der Tonsprache, in der er Meister geworden war, zu überdenken. Der Zweck meiner Arbeit ist es, Brahms Vertonung wie eine komplexen Studie (Essay) zu dokumentieren, damit die grundlegenden Metaphern seiner musikalischen Sprache neu bewertet werden, da sie die Resonanz der dem Gedicht zugrunde liegenden Bilder untersucht.

Eine erste Version von *Im Herbst* wurde im Jahre 1886 aufgeführt; eine Reihe von bedeutsamen Änderungen sind in die Fassung, die zwei Jahre später veröffentlicht wurde, eingetragen worden. (Ich werde mich später auf diese

beziehen.) Das Stück ist in eine modifizierte strophische Form gegossen: Die ersten beiden Strophen wurden identisch in C-Moll erstellt (siehe die mitgelieferte Partitur), die dritte Strophe ist in C-Dur gehalten und sehr freie Variation. In Anbetracht meiner Analyse wird das Festhalten dieses Stückes an einer Standard-Form des Textsatzes vielleicht ironisch erscheinen.

Vor einer genauen Interpretation von Brahms' Partitur werde ich für die Betrachtung zunächst den vollständigen Wortlaut des Gedichtes von Groth in seiner ursprünglichen Orthographie darlegen, meiner eigenen freien Übersetzung gegenübergestellt. (Um sicher zu sein, ist die Lektüre des Gedichts, das ich präsentiere und das in meiner Übersetzung reflektiert wird, eine, *durch* die ich Brahms Vertonung gehört habe.) Die zentrale Metapher dieses Textes ist eine einfache: Der Herbst ist das verblässende Leben und im Kreislauf der Dinge muss ein Ende kommen. Das Konzept des Zyklus regelt das Gedicht: die kurzen Spondeus-Linien, die an jeder halben Strophe beginnen, klingen durch wie das Läuten einer Glocke. Die zweite Strophe ersetzt die saisonalbedingte Metapher mit einem Bild der Nacht gleich, einen trostlosen herbstlichen Tag erstickend. Diese ersten beiden Strophen entfalten Naturzyklen, und unterscheiden sich von der dritten Einstellung, die ganz im menschlichen Umfeld ruht. Die Hinwendung zur menschlichen Perspektive wird durch den Übergang von der strengen Assonanz / Konsonanz (Gleichklang? HarmonieZusammenklang?) "Ernst ist der Herbst," durch die zunehmend ungleichen Anklänge an sie bewirkt: "Still ist die Flur, ... Bleich ist der Tag, ... Früh kommt die Nacht ... Sanft wird der Mensch ... Feucht wird das Aug'." Auch wechselt die dritte Strophe von passiver Beobachtung zu kontemplativer Reaktion. Die Natur dieser Reaktion ist mehrdeutig im Text von Groth. Ich glaube, dass Brahms' Lesart durch strukturelle Analyse abgeleitet werden kann.

*(Click on the images to download the full score)*

# Im Herbst

from "Fünf Gesänge" Op. 104, n. 5  
(Text by Klaus Groth)

A pall is upon fall,  
and when leaves lower,  
the heart droops also  
clouded with woe.  
Still is the field,  
and to the south the songbirds  
sojourn, silent,  
as to the grave.

Bleak is the day,  
and a pallid haze veils  
the sun as it does the heart.  
soon the night nears;  
then all force falters  
and the spirit is locked in standstill.

Grace comes to man.  
He sees the sun sink,  
and knows that life,  
like the year, will end.  
Most grow his eyes,  
yet into those gleaming tears pours  
his heart's ecstatic effusion.

Johannes Brahms

(1833-1897)

**Andante**

*p* *sf* *p*

Soprano  
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch  
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - belschlei - ern die Son - ne,

Alto  
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch das  
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - bel schlei - - ern die Son - - ne, die

Tenor  
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch das  
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - bel schlei - - ern die Son - - ne, die

Bass  
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch  
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - belschlei - ern die Son - ne,

6

*f* *p* *dolce*

Soprano  
das Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die  
die Son - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Alto  
Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die  
Son - - - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Tenor  
Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die  
Son - - - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Bass  
das Herz zu trü - - - - bem Weh her - - ab. Still ist die  
die Son - ne wie die Her - - zen ein. Früh kommt die

11

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie  
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie  
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie  
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie  
Nacht: denn al - le Kräf - - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

16

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er  
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er  
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er  
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er  
ruht das Sein, ruht das Sein.

22

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - bens

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - - - -

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - - - -

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - bens

27

wie des Jah - - - - - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch  
 - - - - - bens wie des Jah - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch  
 - - - - - bens wie des Jah - - - - - res Schluss... Feucht wird das Aug', doch in - - - - - der  
 wie des Jah - - - - - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch in - - - - - der

32

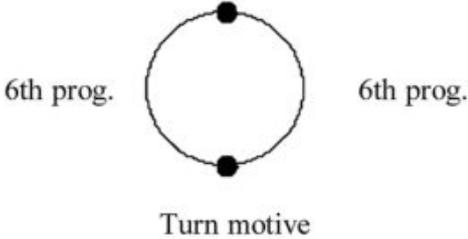
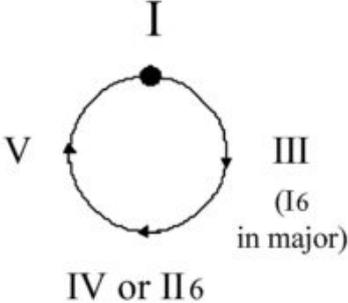
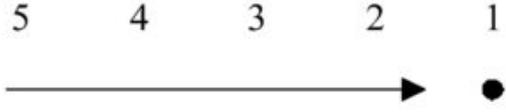
in - - - - - der Thrä - ne Blin - - ken, doch in - - - - - der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt des  
 in der Thrä - ne Blin - - ken, doch in der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -  
 Thrä - - ne Blin - - ken, doch in der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -  
 Thrä - - ne Blin - - ken, doch in - - - - - der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -

37

Her - - - zens se - lig - ster Er - guss, se - lig - - - ster Er - - guss.  
 strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - - - lig - ster Er - - guss.  
 - strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - - - lig - ster Er - guss.  
 - strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - lig - - - ster Er - - guss.

Die grundlegenden Züge dieser Interpretation sind in Abbildung 1 dargestellt, in denen ich drei Arten von Verfahren dargestellt habe. Das erste poetische Bild wird als wiederkehrendes Motiv gekennzeichnet. Zyklen bewegen sich unablässig und zwangsläufig durch die gleichen Punkte. Sie besitzen weder Anfang noch Ende und damit sind sie nicht zielgerichtet. (Kreisläufe aus zwei Einheiten, wie Tag oder Nacht, sind nicht einmal in Bezug auf die andere Einheit geordnet.) Ein Zyklus ist abgeschlossen und letztendlich unveränderlich. Am unteren Ende der Abbildung 1 ist das Gegenteil dargestellt, das ich Weiterentwicklung/Sequenz genannt habe – eine geradlinige Bewegung einseitig auf ein einziges Ziel. Diese wird in einem einzigen Leben verkörpert, "erschaffen, um halb zu steigen und halb zu fallen," um den Papst zu zitieren, ein Transversal, das mit einem stärker ausgearbeitetem Schluß endet als geboten. Natürlich ist ein individuelles Leben eine einzige Wiederholung eines Zyklus' größer als er selbst. Dieser Aspekt wird durch meinen Mittel-Prozess festgehalten, der Spirale, die zielgerichteter Bewegung innerhalb eines kontinuierlichen Kreislaufes widersteht. Hier, wie in jährlichen Zyklen, hält sich Wachstum und Zerfall die Waage. Alle müssen irgendwann wieder auf denselben Punkt des Zyklus', der gleichzeitig Abfahrt und Ankunft darstellt.

Figure 1: Structural Analogies in *Im Herbst*

Poetic Meaning	Musical Structure
<p style="text-align: center;">Cycle: Cycles of nature; the seasons, day and night</p>	<p style="text-align: center;">Cycle: Motivic palindrome</p> <p style="text-align: center;">Turn motive</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">6th prog.      6th prog.</p>
<p style="text-align: center;">Spiral: Growth or decay within cyclic return</p>	<p style="text-align: center;">Spiral: Harmonic progression</p> <div style="text-align: center;">  </div>
<p style="text-align: center;">Progression: Growth or decay towards goal without cyclic repetition</p>	<p style="text-align: center;">Progression: The <i>Uralinie</i> and lower-level linear progressions</p> <div style="text-align: center;">  </div>

Die Spirale also ist da, wo die zentrale Metapher des Gedichts wohnt. In dieser Hinsicht erkennt die Realisierung der dritten Strophe die Offenheit der Folge/Fortschritt/Sequenz, die durch die Schließung des Zyklus' eingeschränkt/bezwungen wird. Es gibt keine mögliche Verweigerung dieser Kräfte, es kann nur die Akzeptanz und die Möglichkeit der Transzendenz geben.

Ich werde mich jetzt den strukturellen Analogien von Brahms zuwenden, die er durch seine musikalische Umrahmung schafft. Wie Sie in Abbildung 1 sehen setzt die erste dieser Analogien den Kreislauf mit einem motivischen Palindrom gleich. Um dies zu verdeutlichen werde ich mich Beispiel 1 zuwenden. Die Musik der ersten beiden Strophen wird im oberen System analysiert, welches Segmente dieser Musik in einer Vorgänger-Phrase und in einen resultierenden Nachsatz unterteilt. Jedem dieser Sätze ist ein Zwei-Fragment-Takt vorangestellt, indem kurze Spondeus-Zeilen gesetzt werden, denen ich ein Motto gegeben habe, nach Kalbeck. Das Motto ist mit einer Wende-Figur verbunden, die erste Darlegung stellt seine grundlegende Tonlage dar, um G kreisend mit As und Fis. (Dies wird oft vertikalisiert in einer übermäßigen Sext-Akkord Sonorität.) Ich habe die melodische Figur mit dem graphischen Zeichen für die Wende symbolisiert. Beachten Sie, dass die Wende-Figur wiederkehrt wie Eckpfeiler, unabhängig von dem Motto, am Ende der beiden Sätze. Innerhalb der Oberstimme wird in linearer Sequenz mit Sexten gefüllt; diese übernehmen motivische Bedeutung als versteckte Wiederholungen. So zeigt jede Phrase ein motivisches Palindrom: Wende-Figur, Sexten-Sequenz; Sexten, Wende-Figur. (Das Muster ist nur auf dem Wendepunkt der Arbeit in der dritten Strophe unterbrochen.)

*(Click on the image to download the full score)*



Abbildung 1 zeigt auch, dass die zweite strukturelle Analogie gleichzusetzen ist mit der Spirale mit harmonischer Sequenz. Das Grundelement der Tonsprache enthüllt die Spirale der Verschmelzung des Zyklischen und des Progressiven. Die harmonische Sequenz ist zyklisch in ihrer unvermeidlichen Rückkehr zur Tonika. Es ist fortschrittlich/modern, dass sich eine geordnete Abfolge von Harmonien unidirektional von einer Tonika zur nächsten bewegt. Die gemeinsamen Begriffe harmonische Sequenz/Harmoniefolge und harmonischer Zyklus vermitteln die Dualität der gerichteten Bewegung innerhalb der begrenzten Rückkehr.

Auch dargestellt in Abbildung 1 ist die besondere harmonische Sequenz, die im Spiel ist in diesem Stück: eine Bewegung in Moll von I bis III, IV oder II6 durch V mit Rückkehr zu I. Diese Sequenz ist *in nuce*, was zu einer halben Kadenz, in Takt 3-4 führt (sichtbar in Beispiel 1, aber nicht gekennzeichnet). Die Sequenz wird durch den Rest des vorangehenden Satzes erweitert. Dem kompletten Zyklus unterliegt die Struktur der ersten und zweiten Strophe auf größter Höhe und bildet schließlich durch den Abschluss der dritten Strophe den strukturellen harmonischen Unterbau für das ganze Stück.

Diese und andere harmonische Sequenzen sind eine zentrifugale Gegenkraft zur statischen Verankerung der Wende-Figur, folglich Auskomponieren in musikalischer Struktur der beiden Tendenzen, die innerhalb einer Spirale eingeschlossen sind. Beispiel 2 unterstellt möglichst harmonische Sequenzen, die auftreten können, wenn die ablenkende Kraft der Wende-Figur entfernt wurde. Bsp. 2a deutet auf eine diatonische Fortsetzung, basierend auf der Kontur der äußeren Stimmen im ersten Takt, was zu einer Kadenz auf E-Dur führt. Bsp. 2b leitet die chromatische Klangcharakteristik der Wende ein, und vermittelt eine Vorstellung, wie es zu einer halben Kadenz in A-Dur führen könnte. Bsp. 2c gibt die tatsächliche Eröffnung wider: Fis forciert eine Wendung nach C-Moll, ja erzwingt sie

fast. Die höchst ungewöhnliche Klangfülle mit übermäßigen Sexten auf dem letzten Viertel von Takt 1, zusammen mit der Eröffnung, die nicht in der Tonika gehalten ist, verstärkt das Gefühl, dass die Wende-Figur von der Harmonie überlagert wurde, die sich ihren Wünschen beugt.

(Click on the image to download the full score)

Example 2: Hypothetical harmonic progressions deflected by superimpositions of turn figures, and their actual realizations in *Im Herbst*

a) Diatonic continuation of opening chords



b) Continuation with chromatic sonority



c) Turn figure forces cadence in C minor in actual opening



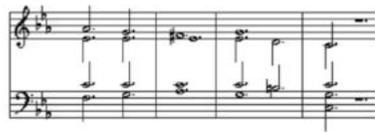
d) Implication of letter b realized in m. 4-6



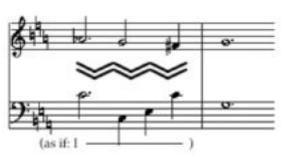
e) Implication of letter a continued in m. 10 with reference to harmonies of letter d



f) Turn figure forces closing of strophe in mm. 16-19



g) Turn figure superimposed on C major bass arpeggio in mm. 20-1



h) Augmented sixth forces chromatic progression in mm. 24-5



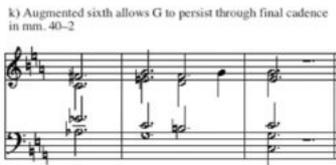
i) Augmented sixth yields to diatonic harmony in mm. 30-1



j) Augmented sixth overflows goal tone in m. 37



k) Augmented sixth allows G to persist through final cadence in mm. 40-2



Dennoch widersetzt sich die Harmonie. Bsp. 2d zeigt, dass ebenso wie es an der Zeit ist zu erscheinen, Fis zu Ges wird und sich auflöst, wie in 2b angedeutet. (Beachten Sie, wie diese harmonische Sequenz textlich mit einer menschlichen Reaktion verbunden ist.) Bsp. 2e realisiert die Auswirkung/Bedeutung von 2a und stellt auch wieder einige der Harmonien, die in 2d aufhörten, her. Ein kurzer Blick zurück zu Beispiel 1 wird zeigen, dass ich Takt 10 als Tonika mit übermäßigem Sextakkord (oder als Leittonwechselklang)

interpretiere. Der I-Akkord und der folgende Akkord III stellen eine hartnäckige Bekräftigung der grundlegenden harmonischen Sequenz dar, buchstäblich unter der wiederum überlagerten Wende-Figur. Es ist die letztere, die die Strophe schließt (vgl. Bsp. 2f) wenn der harmonische Zyklus sein Ende erreicht.

An dieser Stelle will ich den dritten Punkt der Analogien aus Abbildung 1 vorstellen. Diese natürlichen Prozesse, die sich durch Wachstum bewegen und ohne zyklische Rückkehr zerfallen, habe ich einfach als Weiterentwicklung/Sequenzen identifiziert; in dem Gedicht charakterisieren diese ein menschliches Leben. Die musikalische Analogie ist nicht harmonisches Fortschreiten (wie wir gesehen haben), sondern die lineare Sequenz im Schenkerianischen Sinn. Die höchste lineare Sequenz, die *Urlinie*, verkörpert das Fortschreiten zum höchsten Grad: eine einzige Bewegung zu einem Ziel, nicht eine zyklische Rückkehr zum Anfang. Für Schenker vertraten lineare Verläufe auf allen Ebenen die stärksten Zugpferde der Musik, was Kausalität und Synthese anbetrifft.

Ich habe bereits auf die lineare Sequenz eines Sext-Akkordes aus Beispiel 1 hingewiesen. Diese Sequenzen repräsentieren Vertreter von Bewegung, die durch die zyklische Wiederkehr eingeschränkt und in einem Palindrom fixiert sind. Allerdings erhebt sich über die Wende-Figuren wiederum eine übergeordnete melodische Kontinuität am Beispiel 1, durch den Balken über dem Notensystem angezeigt. In meiner Interpretation ist das nicht der Kopfton G von Takt 2, sondern das klimatische G in Takt 35 eine Oktave höher. Was in Takt 2 beginnt ist ein allmählich ansteigendes Arpeggio (Akkordzerlegung), das sich über die stillgelegte Kluft/Schere der ersten beiden Strophen ausbreitet. Beispiel 3 fasst diese (und auch die dritte Strophe) zusammen. Die Arpeggierung von Beispiel 3b ist nicht sofort beim Überwinden des zyklischen Verschlusses erfolgreich; es ist in Bsp. 3c unterbrochen und kadenziert mit einer dritten Sequenz bei 3d (vor dem ersten Doppel-Takt –

Beispiele 3e und f füllen die Inhalte noch stärker.)

(Click on the image to download the full score)

Example 3: The progression of the structural top voice

The image displays six stages of a musical progression in a single melodic line, labeled a) through f). The key signature is B-flat major (two flats). Stage a) 'Background' shows a simple descending line: 5, 4, ♭3, 2, 1̇. Stage b) 'First order arpeggiation' shows the line arpeggiated. Stage c) 'Arpeggiation interrupted and begun again' shows a break in the arpeggiation. Stage d) 'Third progression creates formal closure' shows a change in harmonic context, with 'Strophe 1 & 2' and 'Strophe 3' indicated. Stage e) 'Interruptions divide strophes' shows further fragmentation. Stage f) 'Sixth progressions and harmonic context' shows the line in a piano accompaniment context with bass notes and harmonic labels: C: I, ♭III, IV, V<sup>4=3</sup>, I. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Die für die ersten beiden Strophen präsentierte Struktur in Beispiel 1 wird im Wesentlichen für die dritte Strophe beibehalten (sogar in dem Maße geben Hintergrundinformationen Bedeutung für die flat III Harmonie in einem Dur-Kontext). Der vorausgehende Satz ist jedoch drastisch umkomponiert in eine erstaunliche Reihe von übermäßigen Sext-Akkorden, die die Musik aus ihrer Bahn ziehen. Die Krise wird durch das Mittelpunkt-Thema des Gedichtes ausgelöst: die Erkenntnis, dass der Fortschritt im Leben schließlich endlich ist. Der

Einfluss dieser Erkenntnis sendet einen Schauer durch die tonale Struktur: auf harmonische Sequenz wird verzichtet (ab Takt 24); das ansteigende Arpeggio wird abgeschnitten und gelangt in eine Sackgasse am Cis in Takt 26. Die hohlen Oktaven, die folgen, sind wirklich parallel: Beispiel 4 bietet mehr Kontext für meine Interpretation dieser abstrusen Passage.

(Click on the image to download the full score)

Example 4: Voice leading sketches of mm. 22-9 in successive stages of elaboration

a)  $I^6$   $II^\sharp$   $V$

b)  $I^6$   $II^\sharp$   $V$

c)  $I^6$   $II^\sharp$   $V$

Example 5: *Der Herbst [sic]*, 1886 version, excerpts (transposed up a minor third from the original)

a) mm. 24-9

er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, des Le- bens wie des Jah- res Schuß.

C - C# (cf. Ex. 4)

6th

D - E C# - D

b) mm. 35-9

des Her- zens Her- zens se- lig- ster er- zuß.

Blin- ken ent- strömt des Her- zens

6th

So stellt all dies direkt dar wie Wachstum minimiert wird. Brahms' Überarbeitung dieser Passage macht deutlich, dass dies seine Absicht war. Die entsprechende Passage der Version aus dem Jahre 1886 wird in Beispiel 5a gezeigt. Obwohl gemeinsame Elemente übrigbleiben, wurde die sehr markante Sequenz von

Sexten, hier mit einer Klammer markiert, aus der späteren Version entfernt. Momentan triumphiert der Zyklus förmlich über den Fortschritt.

Ich komme nun zum Beispiel 2 zurück, um dort anzuknüpfen, wo ich aufgehört habe. Beispiel 2g zeigt einmal mehr die Überlagerung der Wende-Figur mit einer scheinbar unvereinbaren Harmonie. Die übermäßige Sexte, die den Krisenfortschritt in Takt 24 (Bsp. 2h) bricht ist in Takt 30 deutlich weicher (Bsp. 2i) und wird geradezu ekstatisch in Takt 37 (Bsp. 2j). Die Wendung ist gebräuchlicher. As-nach-G ist in Gis-nach-A umgewandelt worden. Beispiel 1 zeigt, dass in Takt 37 die Melodie das hohe G überflutet, um wiederum eine Erweiterung der Wende-Figur einzuleiten (siehe die unter Strahl stehenden Buchstaben), jetzt durch eine vollständige Harmoniefolge unterstützt. Alle drei strukturellen Prozesse kommen an dieser Stelle zusammen.

Allerdings gibt es ein Dilemma: ein kadenzierender Schluss, so grundlegend für die tonale Sprache, symbolisiert in dieser Arbeit den Tod.

Aber ein völliger Abschluss wird vermieden: der Abstieg der *Urlinie* ist in inneren Stimmen begraben und wird durch das ekstatische Ende absorbiert. Schließlich ist es das G der Wende-Figur, das, unter Umgehung der vollständigen Schließung, im Klingen fortbesteht. Wiederum ist Brahms' Überarbeitung bezeichnend: Beispiel 5b zeigt, dass eine lineare Sexte, ein progressives Element, an Stelle der Wende-Figur in der früheren Fassung stand. Transzendenz kann nur durch Annehmen und sogar durch Umarmen der Unausweichlichkeit des Zyklus' erreicht werden.

Abschließend erstellt Brahms in dieser Arbeit musikalische Analogien, die nicht nur zusammenhängende Illustrationen eines Text-Details, sondern auch Beschwörungen der grundlegenden Metaphern der tonalen Prozesse sind. Die subtile mangelnde Schließung seines Endes war kaum extrem für die 1880er Jahre,

aber was radikal ist, ist der Weg, dass die Schließung als klangliche Norm gleichzeitig bekräftigt und in Frage gestellt wird. War dies Brahms' Weg der Bekräftigung der Vitalität seines Stils in seiner Zeit? Wahrscheinlich. Wahrscheinlich ist Lesen in persönlicher Resonanz zwar weniger sicher, aber man kann sich ihr schwer entziehen. Brahms, der Herbstliche, mag in der Tat die Transzendenz gesucht haben: er scheint es in *Im Herbst* geschafft zu haben.

**Frank Samarotto**, seit 2001 ausserordentlicher Professor für Musiktheorie an der Indiana University Bloomington, davor in der College-Conservatory of Music an der University of Cincinnati. Er war Workshop-Leiter am Mannes Institute for Advanced Studies im Music Theorie Summer Institut in Schenkerianischer Theorie und Analyse im Jahr 2002, ein Workshop-Leiter und eingeladener Moderator bei den ersten Konferenzen in Deutschland, die Schenkerianischer Theorie und Analyse gewidmet sind und in Berlin, Sauen und Mannheim im Juni 2004 abgehalten wurden. Er hat als Gastprofessor an der Emory University, der Penn State School of Music, Bowling Green State University doziert, und an Notre Dame, und war ein geladener Teilnehmer an der dritten Internationalen Konferenz über Musik-Theorie in Tallinn, Estland im Jahr 2001. Seine Publikationen sind in Schenker Studien II erschienen, das Beethoven-Forum, Theorie und Praxis, Musik Theorie Spektrum, Musiktheorie Online und im Tagungsband sowie einer Festschrift für Carl Schachter. E-mail: [fsamarot@indiana.edu](mailto:fsamarot@indiana.edu)



*Übersetzt aus dem Englischen von Susanne Behrens, Deutschland*

