

# **Handreichung zum Schwerpunktthema**

**Johannes Brahms  
Klavierquintett f-Moll op. 34**

## **Teil I - Analyse**

## Inhaltsverzeichnis

- A Vorbemerkung des Autors
- B Die entwickelnde Variation bei Brahms
- C Gesamtwerk op. 34
- D 1. Satz Allegro non troppo
  - I Thementafeln
  - II Form
  - III Exposition T. 1 - 91
    - 1.) Hauptsatz T. 1 - 4, Exposition Th 1
    - 2.) Hauptsatz T. 5 - 22, Verarbeitung Th 1
    - 3.) Seitensatz T. 23 -34 Exposition Th 2
    - 4.) Seitensatz T. 25 -38 Exposition Th 3
    - 5.) Seitensatz T. 39 -46 Verarbeitung Th 2
    - 6.) Seitensatz T. 47 - 52 Verarbeitung Th 3
    - 7.) Seitensatz T. 53 - 55 Exposition NTh
    - 8.) Seitensatz T. 56 - 73 Binnendurchführung von Th 2 und NTh
    - 9.) Schlusssatz T. 74 - 95 Exposition Th 4 und Rückleitung
  - IV Durchführung T. 91 - 136
  - V Reprise T. 160 - 260
  - VI Coda T. 261 - Schluss
- E 2. Satz Andante, un poco adagio
  - I Thementafeln
  - II Form
  - III Teil A, Thema 1
  - IV Teil B, Thema 2
  - V Teil C, Zwischenteil
  - VI Teil A' Thema 1
  - VII Teil B'/C'
  - VII Coda
- F 3. Satz, Scherzo. Allegro
  - I Thementafeln
  - II Form
  - III Scherzo
    - 1.) Teil 1 („Exposition“)
      - a) A Thema 1 T. 1 - 12
      - b) B Thema 2, T. 13 - 21
      - c) C Thema 3, T. 22 - 45
    - 2.) Teil 2 („Durchführung“) - Fuge
      - a) A' Thema 1, T. 46 - 56
      - b) B' Thema 2, T. 57 - 67

- c) Fuge T. 67 - 99
    - d) Thema 2 + 3, T. 100 - 109
  - 3.) Teil 3 („Reprise“)
    - a) C' Thema 3, T. 101 - 143
    - b) A'' Thema 1, T. 144 - 157
  - 4.) Teil 4 („Coda“)
    - a) B'' Thema 2, T. 158 - 176
    - b) Ü Thema 1+2, T. 177 - 193           Überleitung
- IV Analyse Trio
  - 1.) Teil 5 Trio
    - a) C<sub>a</sub>'' Vordersatz  $\alpha$  und  $\alpha'$  Thema 3\* = Triothema, T. 194 - 225,
    - b) C<sub>b</sub>'' Zwischensatz  $\beta$ , verarb. Triothema + Kp 1, T. 226 - 241
    - c) C<sub>a</sub>'' Nachsatz  $\alpha''$  Thema 3\*' T. 242 - 261, Scherzo da Capo sin al Fine
- G 4. Satz, Finale. Poco sostenuto
  - I Thementafel
  - II Form
  - III Finale. Poco sostenuto
    - 1.) Langsame Einleitung T. 1 - 41
    - 2.) Abschnitt A - a-Teil - Exposition und Variation 1 Thema 1
      - a) Exposition Thema 1
      - b) Wiederholung Thema 1
      - c) Variation 1 von Thema 1
    - 3.) Abschnitt A - b-Teil - Exposition und Variation 1 und 2 von Thema 2
      - a) Exposition von Thema 2
      - b) Variation 1 von Thema 2
      - c) Variation 2 von Thema 2
      - d) Variation 2 von Thema 1
    - 4.) Abschnitt A' - a'-Teil - Reprise Thema 1 und Variation 1 und 2 von Th 1
      - a) Reprise Thema 1
      - b) Variation 3 von Thema 1
      - d) Reprise Variation 1 von Thema 1
    - 5.) Abschnitt A' - b'-Teil - Reprise des b-Teils
      - a) Reprise von Thema, Variation 1 und 2 von Thema 2
      - b) Variation 4 von Thema 1 und 2
    - 6.) Abschnitt B (A'') -
      - a) a''-Teil - Variation 5 von Thema 1
      - b) b''-Teil - Variation 3 Thema 2 und
      - c) b''-Teil - gemeinsame Variation von Thema 1 und 2
    - 7) Stretta - Variation des Einleitungsthemas und Devisenthemas
- H Literaturangaben mit Kommentar
- J Formüberblick über op. 34 von Marie-Agnes Dittrich

## A Vorbemerkung des Autors

Diese Handreichung soll die oft sehr zeitraubende Recherchearbeit der Musiklehrer/-innen nach geeigneter Literatur ersparen. Beim Klavierquintett op. 34 von J. Brahms liegt das Problem sogar darin, dass es zu diesem Werk keine ausführliche Analyse gibt, sondern nur überblickshafte Darstellungen oder Analysen unter einem speziellen Blickwinkel. Das kommentierte Literaturverzeichnis im Kapitel H informiert über Länge und Aspekte vorhandener Analysen.

Die Bereitstellung der Handreichung für ganz Baden-Württemberg ermöglicht zugleich eine gemeinsame Grundlage zur Beurteilung und Analyse des Werkes. Sie ermöglicht nun eine gemeinsame Begrifflichkeit für Themen und Formmodelle, die bei der komplexen Struktur des Werkes besonders für das schriftliche Abitur von Nutzen sein wird, wenn drei verschiedene Korrektoren die schriftlichen Leistungen ermessen sollen.

Wozu dient diese Handreichung?

Diese Analyse ist, wie eine wissenschaftliche Arbeit, auf die Vollständigkeit angelegt, sie ist also für die Lehrkräfte gedacht, die über die Belange des Unterrichts hinaus „ihr Sternchenwerk“ verstehen möchten. Die Analyse kann in diesem Sinne als Nachschlagewerk oder als Vergleichslektüre zu den selbst erarbeiteten Ergebnissen verwendet werden. Ein gesamtes Durcharbeiten der Analyse ist daher nicht zwingend notwendig. Wichtig: Der Inhalt ist viel zu umfangreich, um ihn im Gesamten den Schülern vermitteln zu wollen. *Sie ist keinesfalls das auszuteilende Unterrichtsmaterial für die Schüler!* Die Thementafeln und Formübersichten sind als Kopiervorlage freigegeben.

Wie kann die Handreichung auch verwendet werden?

Mit der Kenntnis der Devise, den allgemeinen Abschnitten zu jedem Satz, mit den Thementafeln und den Formaspekten bietet die Handreichung eine gute Grundlage, selbst das Werk zu analysieren. Auf die Erstellung einer gesonderten Kurzfassung dieser Art wurde verzichtet, um materialintensive Wiederholungen zu vermeiden. Es ist anzunehmen, dass jeder Lehrer auf seine Weise die Handreichung selektiv liest.

Zur Analyse von op. 34.

Die Auseinandersetzung mit diesem Klavierquintett hat mein ursprüngliches Vorhaben, eine kompakte Analyse für schulische Zwecke zu erstellen, zweifelhaft werden lassen, weil das Klavierquintett eben ein besonders komplex komponiertes Werk ist, das sich nicht beliebig reduzieren lässt. Gerade die kompositorische Tiefe des Werkes macht es so faszinierend und zeigt uns den Komponisten Brahms in seiner vollen Größe.

Das analytische Grundproblem Brahms'scher Kammermusik umreißt Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Brahms und die Tradition der Kammermusik“ (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6 S. 215) folgendermaßen: „Dass eine Analysetechnik, die von Erfahrungen mit der Musik Schönbergs und Weberns ausgeht, um in Werken von Beethoven und Brahms ein Geflecht von latenten oder halb verdeckten Motivbeziehungen zu entdecken, prinzipiell der Gefahr ausgesetzt ist, sich in Wahnsysteme zu verlieren, soll nicht geleugnet werden. Doch lässt es sich nicht als bloßer Zufall abtun, sondern muss als Zeichen eines kompositionsgeschichtlichen Traditionszusammenhangs aufgefasst werden, dass gerade bei Beethoven und Brahms, im Unterschied zu Schubert oder Bruckner, die Suche nach „Substanzverwandtschaft“ -wie Hans Mersmann sie nannte- nicht selten zu plausiblen Resultaten führt.“<sup>1</sup>

Bei der näheren Beschäftigung mit dem Klavierquintett von Johannes Brahms wird der von Dahlhaus

---

1 Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 6 2. Aufl., Laaber: Laaber-Verlag 1983, S. 215

beschriebene Konflikt noch einmal zugespitzt: Dieses Werk verblüfft auf besondere Weise durch seine unglaubliche motivisch-thematische Durchdringung und seine konzeptionelle formale Gestalt. „Über das Klavierquintett in f-Moll von Brahms - eines seiner „grandiosesten, zupackendsten und von der Konzeption her zwingendsten Kammermusik-Werke“<sup>2</sup> - ist häufig zu lesen, welche Schwierigkeiten nicht nur Brahms selbst mit diesem Stück hatte, das ja zunächst als Streichquintett und danach als Sonate für zwei Klaviere konzipiert wurde. Max Kalbeck nannte es „ein Schmerzenskind seines Geistes“, das „nicht stehen und gehen lernen“ wollte und „alle Liebe und Sorgfalt seines Erzeugers mit hartnäckigem, passivem Widerstande“ vergalt.<sup>3</sup> Selbst eine positive Besprechung des Klavierquintetts wie die von Daniel Gregory Mason aus dem Jahre 1933 beginnt mit der Bemerkung, „es habe kein anderes Werk von Brahms so langsam Anerkennung gewonnen, es gehöre zu denen, die am schwierigsten zu verstehen seien, vor allem wegen seiner epischen Breite und der vielen verschiedenen Themen etwa im Scherzo oder im Finale, an die man sich erinnern müsse, da sie alle aufeinander bezogen würden“.<sup>4</sup> Die motivische Dichte des Werks heben viele Analysen hervor,<sup>5</sup> bereits die Rezension in der Leipziger AMZ von 1866 konstatierte ein „Uebermaass des Stoffs wie der Verarbeitung“.<sup>6</sup>

In diesem Spannungsverhältnis, einerseits sich nicht in Wahnsystemen zu verlieren, andererseits dem überaus komplexen Werk, besonders dem ersten Satz gerecht zu werden, ist die Analyse erstellt worden. Sie ist genau *eine* mögliche Interpretation des Werkes, die versucht, das Werk *verständlich* zu machen.

Was ist bei diesem Werk op. 34 den Schülern zu vermitteln?

Hierbei sollte unterschieden werden, welche Kompetenzen von den Schüler erwartet werden und welche nicht. Die folgende Aufstellung in „nicht zu erwartende“ und „zu erwartende“ Kompetenzen kann und möchte nicht vollständig sein, sie gibt aber den Musiklehrer/Innen einen Rahmen, in welcher Intensität das Thema vermittelt werden sollte.

Nicht erwartete Kompetenzen wären: Schülerinnen und Schüler

- analysieren selbständig neue (Kammermusik-)Werke von Brahms.
- können Formmodelle selbst erkennen.
- können selbständig Formteile erschöpfend analysieren.
- können die Analyse der Sätze des Quartetts oder deren Ausschnitte vollständig wiedergeben.
- erstellen komplexe harmonische Analysen.
- können Unterschiede zum Früh- oder Spätwerk von J. Brahms erkennen oder benennen.

Erwartete Kompetenzen und Ziele: Schülerinnen und Schüler

- können selbst ein Thema analytisch aufschlüsseln, dessen Gestalt und Wirkung ermitteln, ihre Ergebnisse schriftlich in angemessener Form festhalten.
- lernen charakteristische harmonische Akkordverbindungen (wie bspw. die der Devise) und deren Wirkung kennen. In vorgegebenen Stellen können sie ähnliche Verbindungen wiederfinden und wagen bei harmonischen Abweichungen die Deutung der abweichenden Wirkung.
- können Instrumentation, Satzstrukturen und andere musikalische Mittel analysieren und auf ihre Wirkung untersuchen.

---

2 Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*. Bd. 1., Bonn: Bouvier-Verlag 1997, S. 381, zitiert aus: Marie-Agnes Dittrich, „Tradition und Innovation im Klavierquintett in f-Moll op. 34 in: Gernot Gruber: Die Kammermusik von Johannes Brahms, Laaber-Verlag, S. 175

3 Max Kalbeck: *Johannes Brahm.*, Bd. 11, 1. Halbbd..... (1862-1868), Berlin 1908, S. 52. , zitiert aus: Ebd.

4 Daniel Gregory Mason: *The Chamber Music of Johannes Brahms*. New York 1970 S. 34, zitiert aus: Ebd.

5 Vgl. dazu Jürgen Wetschky: *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik bei Johannes Brahms*. Regensburg 1967, S. 81f., zitiert aus: Ebd.

6 Leipziger AMZ I. 1866. 17, S. 134-137 und 1866. 18,S. 142-145,hier S. 144., zitiert aus: Ebd.

- können die Formabläufe der Sätze nachvollziehen und deren besondere Abweichung von der „Normalform“ erläutern.
- erläutern an ausgewählten Notenbeispielen das Prinzip der „entwickelnden Variation“.
- können exemplarisch darlegen, dass ausgehend vom Prinzip der „entwickelnden Variation“, die motivisch-thematische Arbeit in und die mit ihr verbundenen Kompositionsprinzipien, die in der Zeit der Wiener Klassik das Wesen der Durchführung geprägt haben, sich in op. 34 nun auf das gesamte Werk vom ersten Takt an beziehen.
- erkennen, dass Brahms in op. 34 in jedem Satz und in dem gesamten Werk eine konzipierte Dramaturgie verfolgt.
- Daraus resultierend sollen sie in der Lage sein, die motivisch-thematische Verwandtschaft der verschiedenen Themen zu ermitteln und
- nachzuvollziehen, dass im Unterschied zur Klassik die jeweiligen Formteile neue Funktionen ausüben können.
- haben mit der Analyse dieses Werkes einen Komponisten kennengelernt, der in seiner Zeit als Repräsentant eines ästhetischen Richtungsstreits war. Sie können diesen Richtungsstreit anhand von op. 34 erläutern.

Zum Beginn des kommenden Schuljahrs erscheinen noch die biographischen und gattungsgeschichtlichen Teile 2 und 3 der Handreichung zu diesem Sternchenwerk. Um einen vollständigen Überblick der zu vermittelnden Kompetenzen zu erhalten, sind die in diesem Zusammenhang stehenden Kompetenzen hier mit angeführt.

Die Schülerinnen und Schüler

- können einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungsstationen instrumentaler Kammermusik bis ins 20. Jahrhundert skizzieren.
- kennen die Gattungen des bürgerlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert.
- können den Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen und sozialen Realitäten des 19. Jahrhunderts und der Entwicklung der Kammermusik dieser Zeit erörtern (häusliches Musizieren bürgerlicher Kreise, Salons, musikalische Emanzipation der Frau, technische Weiterentwicklung des Klaviers etc.).
- können das Brahms'sche Wirken innerhalb der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts darstellen.
- kennen sich überblicksartig im Kammermusikschaffen (Gattungen und Einzelwerke) von Johannes Brahms aus.
- können das Kammermusikschaffen von Johannes Brahms in dessen Biografie in den wesentlichen Zügen einordnen.
- können den Stellenwert der Kammermusik innerhalb des Gesamtschaffens von Johannes Brahms beurteilen.

Bei der Behandlung dieses Sternchenwerkes stellt sich die Frage, anhand welcher historischer Formprinzipien das Werk vermittelt wird. In der hier vorliegenden Analyse vergleiche ich den Brahms'schen Formverlauf mit den Formen der Wiener Klassik, besonders der Sonatenhauptsatzform und gehe dabei von einem „lehrbuchhaften Standardtypus“ aus, den es als solchen bekanntermaßen nicht gegeben hat. Ich glaube aber, dass dieser didaktische Ansatz notwendig ist, um den Schülern einen verlässlichen Anhaltspunkt zu geben, Brahms besser zu verstehen und Brahms als einen Repräsentanten der romantischen Komponisten von Kammermusik kennen zu lernen.

Frank Kleinheins, Juni 2012

## B. Zur „entwickelnden Variation“ bei Brahms

*„Seit Schönbergs epochemachendem Radio-Essay „Brahms the Progressive“ (Brahms der Fortschrittliche) und der in seiner Nachfolge stehenden analytischen Forschung geht, bei aller Detailkritik an Schönbergs Analysen, die allgemeine Ansicht dahin, dass die Essenz des musikalischen Prozesses bei Brahms in dem bestehe, was Schönberg „entwickelnden Variation“ bzw. „developing variation“ nannte“.*

Elisabeth Reiter fasst in ihrem Buch „Sonatensatz in der späten Kammermusik von Johannes Brahms“ in der Einleitung desselben (ab S. 13) den musikwissenschaftlichen Stand der Diskussion und die Kritik zu Schönbergs Äußerungen über Brahms' Kompositionsstrukturen zusammen und zeigt die Komplexität und Schwierigkeit, das Genuine im Brahms'schen Kompositionsstil im Kontext der Tradition und innerhalb der traditionellen Formbegriffen zu benennen.

Auf S. 25 fasst sie zusammen: *„Es soll in der vorliegenden Studie also daran festgehalten werden, dass ein Sonatensatz bei Brahms das klassische Erbe insoweit bewahrt, als er seiner Natur nach überwiegend dramatisch und nicht assoziativ ist, dass er zielgerichtet auf dem Prinzip von Spannung und Lösung beruht und dass die Ausformung dieses Prinzips im Grundsatz den Aufbau aus funktional unterschiedenen Teilen voraussetzt. Weiterhin betrachten wir den in vielen Studien dargelegten Umstand als erwiesen, dass die motivischen Prozesse in diesen Sonatensätzen von extremer thematischer Konzentration und Konsequenz der Entwicklung geprägt sind, ferner den Umstand, dass Brahms' Thematik nicht mehr auf die einfachen Kadenzformeln der Klassik zurückgreift. Damit haben wir jedoch bereits ausgesprochen, dass die Mittel zur Ausformung funktional unterschiedlicher Teile nicht mehr diejenigen der Wiener Schule sind, oder jedenfalls nicht mehr ausschließlich sein können. Implizite Voraussetzung dafür ist die Annahme, dass Periodizität bzw. ihre Vermeidung oder Zersplitterung in der konkreten Form, wie sie der klassische Stil ausgebildet hat, nicht das einzige Mittel zur Ausdifferenzierung funktionaler Unterschiede sind.“*

Definition der entwickelnden Variation nach Carl Dahlhaus: *„Sie ist die von Arnold Schönberg so benannte Technik, die eine Erweiterung der klassischen Methode der motivisch-thematischen Arbeit darstellt. Das Verfahren besteht darin, die wesentlichen Motive eines Satzes - nicht nur die formbestimmenden, sondern auch die ergänzenden - auseinander abzuleiten.“<sup>7</sup>*

---

7 Carl Dahlhaus, „Wagnerianer und Brahminen“. *Funkkolleg Musikgeschichte*, Studienbegleitbrief 8, Schott 1988, S.114

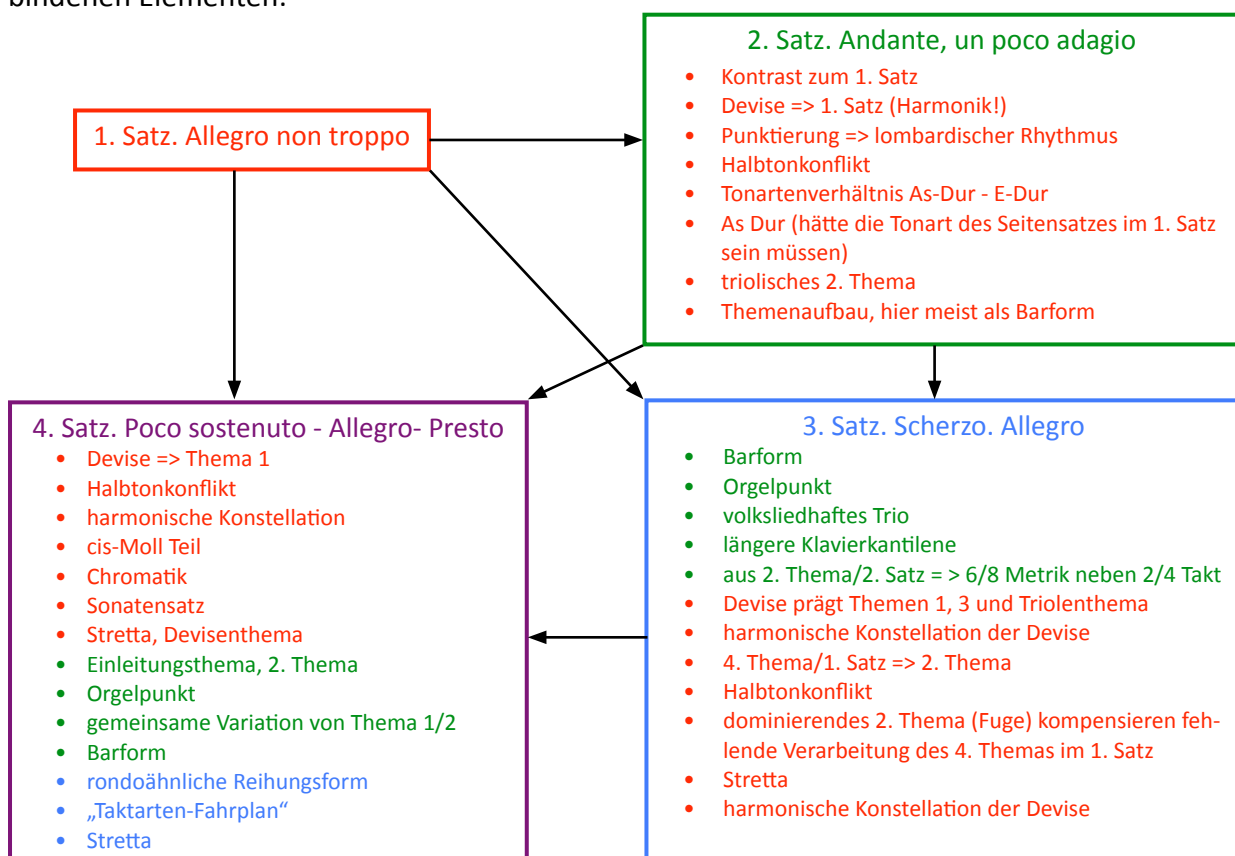
## C. Zum Gesamtwerk op. 34

Die Wertschätzung des Klavierquintetts im Gesamtwerk von Johannes Brahms beurteilen die Autoren gleichermaßen:

„Thus all in all the Quintet is one of those crucial works we find in the careers of the greatest composers, in which old tendencies are carried to their highest point, and new ones are initiated. In its massive sonorities, its heaven-storming energy of passion and thought, it belongs with the piano quartets, and reaches the limit they suggest. It is probably the most symphonic of all Brahms's chamber music works. Yet at the same time his thought is becoming stricter and more inwardly creative; and these deeper insights suggest the possibility of a quieter and profaunder style. It was in this new direction that, as a matter of fact, he next turned.“<sup>1</sup>

„Insgesamt kann man von dem f-Moll-Quintett sagen, dass es eines der romantischsten Werke in seinem Schaffen ist, dessen Endfassung die lange Zeit der Arbeit daran und die unterschiedlichen klanglichen Fassungen mit ihren verschiedenartigen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten sicher gut bekommen sind. Vom ästhetischen Rang her gesehen ist es wohl das bedeutendste Werk seines bisherigen Schaffens.“<sup>2</sup>

Der besondere Rang des Werkes liegt auch in der kompositorischen Geschlossenheit, mit der alle vier Sätze zu einer kompositorischen Einheit werden. Die fein austarierten Dramaturgie, mit denen die vier Sätze ein ausgewogenes Ganzes bilden, lässt sich letztlich nur beim Hören oder Musizieren erschließen. Angelegt ist aber diese Einheit durch eine Vielfalt von kompositorischen Elementen, mit welchen die Einzelsätze untereinander verbunden sind. Die Grafik zeigt eine Auswahl von verbundenen Elementen:



1 Daniel Gregory Mason, *The Chamber Music of Johannes Brahms*. New York 1970, S. 54

2 Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*. Bd. 1, Bonn: Bouvier-Verlag 1997, S. 443



## D 1. Satz Allegro non troppo

### I Die Form

Der erste Satz des Klavierquintetts steht, wie üblich, in der Sonatenhauptsatzform (SHF). In der Romantik werden häufig in der Exposition mehr als zwei Themen angelegt.

Üblicher Ablauf einer SHF:

Exposition Th 1/2/3...	Durchführung Th 1/2/3...	Reprise Th 1/2/3...	Coda
------------------------	--------------------------	---------------------	------

Brahms verwendet ein Hauptthema, für den Seitensatz jedoch zwei Themen und ein Nebenthema und als Epilog, bzw. Schlusssatz, wie üblich, ein weiteres, viertes Thema.

Das Besondere am 1. Satz von op. 34 ist, dass Brahms die Durchführung eines der vier Themen in die Rahmenteile Exposition und Reprise auslagert, beim vierten Thema verzichtet er auf eine weitere motivisch-thematische Ausarbeitung in diesem Satz.

Bei Brahms op. 34, 1. Satz:

T. 1	T. 57	T. 74	T. 96	T. 160	T. 218	T. 235	T. 261
ExpTh 1/2/3	Durchf. Th 2/NTh	Exp. Th4	Durchführung Th.1/3	Repr. Th. 1/2/3	Durchf. Th 2 / NTh	Reprise Th.4	Coda

Zusätzlich zu dieser besonderen Formkonstellation verschränkt Brahms in den einzelnen Formteilen ihre Inhalte und Funktionen.

Der Ablauf der Exposition einer klassischen Sonatenhauptsatzform, so unwissenschaftlich der Gemeinplatz auch ist, kann „standardgemäß“ bis zum Schlusssatz wie folgt beschrieben werden: Thema 1 - Überleitungssatz (aus Th 1) - Thema 2 - Überleitungssatz (aus Thema 2).

Brahms modifiziert nun genau diesen Abschnitt der Exposition, in dem er die Funktion der jeweils erwarteten Formteile, mit anderen Inhalten füllt. Dies gelingt, indem er von T. 23 bis 38 die Formteile verdichtet. Brahms gestaltet sie kürzer, lässt sie also schneller (siehe folgende Grafik unten) als der Zuhörer es erwartet ablaufen und fügt noch ein an dieser Stelle unerwartetes 3. Thema ein. Der Formablauf wird daher mit anderen Inhalten wahrgenommen. Diese bekommen ihre eigentliche Identität daher erst posthum und verleihen dem Satz dadurch eine unglaubliche dramaturgische Spannkraft!

Exposition von Th 1 / Th 2 / Th 3	Durchf. Th 2 / NTh
-----------------------------------	--------------------

Hauptsatz			Seitensatz				Binnen-Durchführung				
1*	2*		3*	4*	5*	6*	7*	8*			
Takt 1	T.5 12 T.12	T.16	T.23	T.34	T.39	T.47	T.53	T.57	T.61	T.65	T.69
Th 1	Th 1										
	Funktionaler Ablauf:		Überleitung	ExpTh 3/Üb	Exp Th 2	Überleitung	Exp NTh	Ver Th 3 + NTh			
	Inhaltlicher Ablauf:		Exp Th 2	Exp. Th 3	Ver Th 2	Verarb. Th 3	Exp NTh	Durchführung vonTh 2 +NTh			

Zu 1\*: Exposition des viertaktigen Hauptthemas (Thema 1)

Zu 2\*: Üblicherweise folgt nach der Exposition des Hauptthemas, wie in der Romantik nicht selten, die vergrößerte Wiederholung des Hauptthemas und anschließend der Verarbeitungsteil desselben, der zum zweiten Thema überleitet. Diesen Abschnitt gestaltet Brahms in T. 16 - 22 jedoch sehr kurz!

Zu 3\*: Daher erstaunt der frühe Zeitpunkt des erklingenden lyrischen Teils, es ist der eigentliche Beginn des 2. Themas, das sich nach acht Takten fortspinnt und dann überleitend weiterentwickelt. Durch die Kürze des vorangegangenen Teils wird also zunächst die Exposition des 2. Themas funktional ebenfalls noch als Überleitungsteil und nicht als Exposition des 2. Themas empfunden, die sich hier aber inhaltlich vollzieht.

Zu 4\*: Die Abschnittsbildungen von T. 34 - 74 sind für den Hörer überraschend kurz, meist zwei oder vier Takte, denn ein längeres, ein angemessen langes zweites Thema wird ja eigentlich noch erwartet und scheint in T. 34 mit Th 3 zu beginnen. Bevor es sich jedoch entwickelt verflüchtigt es sich schon wieder und wirkt auch eher wie eine Überleitung für T. 39 - 46, demjenigen Teil, der am ehesten die Länge und die Ruhe für ein kontrastierendes zweites Thema hat.

Zu 5\*: Dieser Teil wirkt als Exposition des (schon vorgestellten) 2. Themas. Er verarbeitet aber bereits die ersten vier Takte, T. 23 - 27, desselben 2. Themas.

Zu 6\*/7\*: Thema 3 leitet nun mit anderer Instrumentierung und zwei Takten Verlängerung zu einem bekannt klingenden, aber hier neu eingeführten Nebenthema (NTh).

Zu 8\*: Die Takte 57 -73 sind mit intensiver und weiträumiger motivisch-thematischer Arbeit von Thema 2 und dem neuen NTh gefüllt. Es ist also ein Verarbeitungsteil von Thema 2 und dem NTh. Aber da Brahms diese Themen in der „späteren“ Durchführung ab T. 96 ausspart, macht es formal Sinn, hier von einer vorgezogenen (Teil-)Durchführung oder einer Binnendurchführung zu sprechen.

Brahms gewinnt mit dieser Expositionsanordnung mehrere Vorteile: Die Kürze des imposanten Hauptthemas und dessen kurze Verarbeitung bewirkt eine große Erwartungshaltung, die Brahms erst in der Durchführung und in der Coda einlöst, ein Verfahren, das er immer wieder anwendet, beispielsweise im Schlusssatz seiner 4. Symphonie

Durch die Vorwegnahme der Durchführung des 2. Themas spart er jenes in der eigentlichen Durchführung aus, er vermeidet so ein Übermaß an Wiederholungen und eine Abnutzung dieses Themas. Dadurch wird die Durchführung kompakt. Brahms kann nun sowohl für eine angemessene Ausarbeitung des ersten Themas genug Raum bereitstellen als auch mit der Verarbeitung des bisher nur als Überleitungsteil empfundenen 3. Themas überraschen!

Tabellarischer Überblick über die Gesamtform des 1. Satzes

## Exposition T. 1 - 95

## Hauptsatz

T. 1 - 4	Exposition Th 1 = Devisenthema
T. 5 - 23	Verarb. Th 1 – Reprise Th 1 – Verarb. Th 1

## Seitensatz

T. 23 -34	Exposition Th 2 (1. Seitenthema)
T. 35 - 38	Exposition Th 3 (2. Seitenthema)
T. 39 - 46	Verarbeitung Th 2
T. 47 - 52	Verarbeitung Th 3
T. 53 – 56	Exposition NTh (Nebenthema)
T. 57 – 73	Durchführung Th 2 und NTh

## Epilog

T. 74 - 89	Exposition Th 4
T. 90 – 95	Rückleitung

## Durchführung T. 91 - 159

T. 91 – 136	Durchführung Th 1
T. 137 – 159	Durchführung Th 3

## Reprise T. 160 -260

## Hauptsatz

T. 160 – 183	
--------------	--

## Seitensatz

T. 184 – 195	Th 2
T. 196 – 199	Th 3
T. 200 – 207	Verarbeitung Th 2
T. 208 – 213	Verarbeitung Th 3
T. 214 – 217	NTh, Nebenthema
T. 218 – 235	Durchführung Th 2 und NTh

## Epilog

T. 235 – 250	Th 4
T. 251 – 260	Überleitung zur Coda

## Coda T. 261 - 299

T. 261 - 270	Coda Teil 1
T. 271 - 283	Coda Teil 2
T. 283 - 299	Stretta

Grafischer Überblick über die Gesamtform des 1. Satzes

T.1	T.23	T.34	T.39	T.47	T.53	T.57	T.74	T.91	T.136	T.160	T.184	T.195	T.200	T.208	T.214	T.218	T.235	T.261
Th 1	Th 2	Th 3	Ver 2	Ver 3	NTh	Bi-Df 2	Th 4	Durchführung 1/3	Th 1	Th 2	Th 3	Ver 2	Ver 3	NTh	Bi-Df 2	Th 4	Coda	
Hauptsatz	Seitensatz mit Binnendurchführung			Seitensatz mit Binnendurchführung			Epilog	Durchführung 1/3	Hauptsatz	Seitensatz mit Binnendurchführung							Epilog	
EXPOSITION								REPRISE								CODA		

## II Thementafeln

### Thementafel - Brahms op. 34, 1. Satz: Allegro non troppo

Thema 1, Devise T. 1



Thema 2, T. 23



Thema 3, T. 34



Thema 2 var1, T.39



NTh T. 55



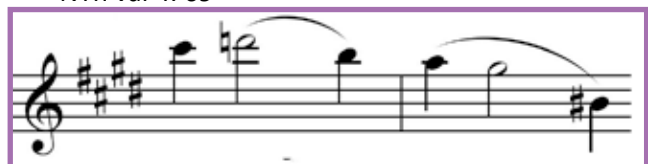
Thema 2 var2, T. 57



Thema 2 var3, T. 65



NTh var T. 69



Thema 4, Epilog, T. 74



### Thementafel des Devisenthemas

#### Th1, Devise



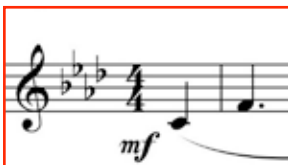
#### Phrase A



#### Phrase A' mit Fortspinnung



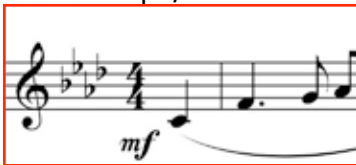
#### Auftaktmotiv



#### Fermate



#### Themenkopf /Viertonmotiv m1



#### Dreitonmotiv m1'



#### Viertonmotiv m1\*



#### „Dreiklangsmotive“

##### m2



##### m2'



##### m2''



#### Untere Konturtöne, fallende kleine Sekunde



### III Exposition

#### 1) Hauptsatz T. 1 - 4, Exposition des Devisenthemas

Brahms legt mit seinem viertaktigen Hauptthema das gestalterische Potenzial für alle vier Sätze seines Klavierquintetts an. Gerade dieses konsequente Vorgehen gibt diesem Werk seinen Stellenwert in Brahms Œuvre. Die Kürze des Themas und seine ungemeine Prägekraft für das gesamte Werk lassen es zu einem Motto für das gesamte Werk werden. Es wird daher fortan „Devise“ oder „Devisenthema“ genannt werden und gleich zu Beginn besonders gründlich untersucht.

#### Zur Gestalt der Devise

Johannes Brahms eröffnet den ersten Satz in einem „symphonischen Eröffnungstypus“ und nicht mit einem Typus der „Sonateneröffnung“<sup>8</sup>. Schon vor der Umarbeitung der Fassung für zwei Klaviere zu einem Klavierquintett schwärmt Clara Schumann in ihren Briefen an Brahms, dass das Werk sei nicht nur wie eine Sonate sei, sondern „*ein Werk, dessen Gedanken Du wie aus einem Füllhorn über das ganze Orchester ausstreuen könntest - müsstest!*“<sup>9</sup>. Das von Violine 1, Violoncello und Klavier unisono in drei verschiedenen Oktavlagen gespielte Thema ist zunächst in zwei Phrasen gegliedert (ein stark abgeleitetes Modell vom klassischen Vorder- und Nachsatz).



Die erste bogenartige Phrase A wird durch den charakteristischen Quartauftakt von  $c^4$  über den gedehnten Grundton  $f^4$  (punktierte Viertel), dann in Sekundschritten zur kleinen Terz von f-Moll, dem Ton  $as^4$  geführt. Statt einer Wiederholung der punktierten Viertel auf dem Ton  $as^4$  ersetzt Brahms diesen Notenwert in einen abwärts gerichteten Des-Dur-Dreiklang mit den Achteln  $as - f - des$ . Nach diesem Dreiklang beschließt er die Phrase A mit einer Umkehrung der Anfangsquarte  $c^4 - f^4$  zu  $f^4 - c^4$ .

Durch die Tonika-Gerüsttöne  $c - f - as - f - c$  entsteht ein symmetrischer Bogen.



Die zweite Phrase A' variiert die erste Phrase A, verlängert sie aber fortspinnungsartig durch die Abwärtssequenzierung der Dreiklangsachtel  $m2$  und fängt die damit verbundene Beschleunigung durch eine Intervallspreizung der Achtel und durch die große Aufwärtsbewegung zum Fermatenton  $g^4$  auf.




*„Da die unterschiedlichen Fassungen und Quellen zu op. 34 nicht einmal in der Phrasierung des Hauptthemas übereinstimmen, was zu allerhand Spekulationen über die „richtige“ Phrasierung Anlass gegeben hat und in der Tat die moderne Editionstechnik mit ihrem normativen Anspruch vor unlösbare Probleme stellt, weil es eine von der musikalischen Faktur her „richtige“ eben nicht gibt. Das liegt an der komplizierten metrischen Struktur des Themas, das aus Dreiklangsbrechungen auf unterschiedlichen Stufen und einer schrittweise ausgefüllten Terz besteht.*





*Es ist insgesamt auftaktig angelegt, was zur Folge hat, dass auch die sich anschließenden Glieder auftaktig gehört werden. Dem zweiten Takt fehlt jedoch der Zentralton  $f$  der Auftakt-Quarte. Mit dieser Auslassung des Zentralton es ist nicht nur sogleich eine innere Beschleunigung verbunden, sondern weil das Thema in Violine I, Cello und Klavier in Oktaven unisono herausgemeißelt wird, bleibt auch offen, ob das  $c^4$  des zweiten Taktes wie beim ersten Auf-*

8 Friedrich Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*. Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1937, S. 1  
9 Clara Schumann, *Johannes Brahms, Briefe*. Bd. 1 S. 461, zitiert aus Kross, Siegfried, a.a.O. S. 437

treten als Bestandteil eines gebrochenen f- Moll-Akkords zu hören ist, oder einen Dominantchluss suggeriert. Schon mit diesen beiden Akkorden f-Moll [...] und Des-Dur, [...] und dem Schlusston c', der doppeldeutig, da nicht ausharmonisiert ist, hat Brahms soviel Konfliktpotential für die künftige Entwicklung angehäuft, dass meines Erachtens die Frage der Phrasierung zweitrangig wird.“<sup>10</sup>

### Motivik

Brahms verschmilzt das viertönige Anfangsmotiv m1  in T. 2 zu einem Dreitonmotiv m1'  - die ersten beiden Töne zu einem Ton mit  der Tonhöhe des c' und der metrischen Länge des f'. Die charakteristischen Auftaktsquarte wird zur volltaktigen Quinte. Gleichzeitig verschiebt sich dadurch die Metrik: Die anfänglichen Auftaktwirkung tritt erst eineinhalb Takte später in T. 2 auf das **as'** wieder auf und bricht sofort die bestehende Taktmetrik zu einer eineinhalbtaktiger Phrasierung auf.

Zurück zur Motivik: Das Dreiklangsmotiv m2  wiederholt sich in der zweite Phrase A' identisch, spinnt es dann fort durch eine  Abwärtssequenzierung zu einem c-Moll-Dreiklang („Mollvariante der Dominante“, um das Paradoxon „Molldominante“ zu vermeiden), spreizt es dann intervallisch weiter zu m2'  mit Quarte und Quinte (es kann als G-Dur-Klang doppeldominantisch empfunden werden, es fehlt jedoch die Terz). Schließlich wird das selbe Rahmenintervall Oktave von m2' als Terz und Sexte zu  m2'' zur Dominante C-Dur konfiguriert .

### Satz

Das Klavier trennt sich im Satz bei diesem letzten Motiv m2'' vom Unisono mit den Streichern und unterlegt diese mit dem vollständigen C-Dur-Akkord in Quintlage. Die Beschleunigungswirkung der Abwärtssequenzierung der m2-Motive wird durch die Intervallspreizung, durch den Oktavaufstieg der letzten drei Töne und das vorgeschriebene Ritardando aufgefangen, gleichzeitig wird aber die Spannung durch das Innehalten des Dominantakkordes mit der Quinte als Melodieton und dem verheißungsvoll abgespaltenen Klavierakkord aufrecht erhalten.

### Fallende Sekunde

In nahezu allen Werkbetrachtungen wird die fallende Sekunde (**des - c**) als der entscheidenden Tonschritt für das Werk angegeben (siehe unten). Für die ersten vier Takte sind jedoch die aufsteigenden Sekunden zunächst die prägenden. Aus den unteren Konturtöne **c'**, **des'**, **g** und **g'** wird dann neue Motive für den Seitensatz gebildet. Ob Brahms dabei an eine latente Zweistimmigkeit in barocker Manier gedacht hat, lässt sich nicht nachweisen, liegt aber auf der Hand.

*[...] is the use of a small group of energetic motivic particles adaptable enough to fit widely varying musical environments: the most significant of them is the half-step, most often appearing as D<sup>b</sup>-C (6-5 of the F-minor scale) but which can be reversed or used as a neighbor figure.<sup>11</sup>*

<sup>10</sup> Siegfried Kross, *Johannes Brahms*, a.a.O., S. 438 f.

<sup>11</sup> Leon Botstein, *The Complete Brahms*. W. W. Norton & Company, New York 1999, S. 131



## Harmonik

Die ersten vier Takte werden durch die Tonika f-Moll, die Subdominantparallele Des-Dur (= Tonikagegenklang) und durch einen dominantischen „Bannkreis“ geprägt. Der c-Moll-Dreiklang von T. 3 hellt das sich nach der folgenden Doppeldominante (ohne Terz) zur Dominante C-Dur auf. Brahms schafft enorm viel Spannungspotential, indem er mit dem überraschend früh erklingenden **des'** im ersten Takt sofort das Moll der Tonika bricht und dem Des-Dur-Dreiklang im 2. Takt noch einen „neapolitanischen Anstrich“ durch die folgenden Töne **c - g** beigibt, die ein C-Dur ahnen lassen, und somit also eine Zuordnung offen lässt. Genauso offen lassend verfährt er mit der Ambivalenz von c-Moll zu C-Dur und die Unvollständigkeit des terzlosen G-Klangs.

Siegfried Oechsle erkennt in der harmonischen Konstellation den Kristallisationskern der Formidee:

*„Unisono und Sequenzierung weisen zurück auf den Beginn des g-Moll-Quartetts. In op. 34 besitzt das viertaktige Modell jedoch eine interne Teilung aus eineinhalbtaktigem Kopf und interner Ausspannung. Die charakteristische Färbung des Gedankens entsteht durch die Volkstonelemente des Quartsextakkordauftaktes und der fallenden Sekunde des -(f) - c. Sie bietet einerseits einen melodischen Reflex der phrygischen c-Skala. Andererseits durchläuft die Achtelbewegung zweimal den Des-Dur-Akkord und pointiert somit die VI. Stufe (die nicht mit dem „neapolitanischen“ Sextakkord der zweiten Stufe verwechselt werden sollte): Im Hinblick auf ihre umfassende formstrukturelle Bedeutung lässt sich hier schon behaupten, dass die VI. Stufe über dem Grundton die tonale Krisis des Themas darstellt. Sie muss überhaupt als Kristallisationskern der Formidee dieses gewaltigen Satzes gelten.“<sup>12</sup>*

### Zusammenfassung der wesentlichen Elemente des Hauptthemas:

- Gestalt: Eineinhalbtaktige Eröffnungsphrase A mit variierten Phrasenwiederholung und Fortspinnungsteil A';
- Quartauftakt
- Steigende kleine Sekunde (g-as)
- Fallende kleine Sekunde (des-c)
- Gebrochene Dreiklangsachtel = Motiv m2
- Metrische Besonderheit
- Drei harmonische Bereiche t – sP/tG – dominantischer Bereich: Mollvariante der D /~~D~~/D
- Charakterliche Eigenschaft: Energisches, durch Unisono dominantes Thema mit motorisch-dynamischem Potenzial.

12 Siegfried Oechsle: Klavierquintett f-Moll op. 34 in: Wolfgang Sandberger (Hg.), Brahms Handbuch, Laaber-Verlag, S. 432

## 2.) Hauptsatz T. 5 – 22, Verarbeitung der Devise

### T. 5 - 11, 1. Verarbeitung Thema 1

Im siebentaktigen Überleitungssatz von T. 5 - 11 greift Brahms das formale Prinzip des Themas - eineinhalbtaktige Eröffnungsphrase + Fortspinnungsteil wieder auf und verdoppelt es zu zwei eineinhalbtaktigen Eröffnungsphrasen + drei statt eineinhalb Takten Fortspinnungsteil.

Die Klavierstimme spielt in Oktaven die diminuierten Motive  $m_2$  und  $m_2'$  im Wechsel und mit einem neu rhythmisierten Auftakt von drei Sechzehnteln, die in diminuiert Form den ersten drei Thementönen der Devise abgeleitet sind.

Im Halbtaktabstand imitieren die Streicher das Klavier mit dem Anfangsaufschlag in Originalgestalt. Das Cello spielt dabei die Auftaktsquarte, die anderen Streicher harmonisieren die Bassstimme aus. Der Fermatentakt von T. 4 erscheint dabei am Ende jeder eineinhalbtaktigen Phrase in diminuiert Form (z.B. T. 5,3 - T. 6,1).

Beim dritten Anlauf in T. 8 spinnen sich nun die Sechzehntel im Klavier und die auf Schlag 2 und 4 betonten Viertel-Auftakte der Streicher ohne Pausen weiter, und enden in T. 11, wie T. 4, auf dem Spannungstakt, jedoch mit einem Rollentausch von Klavier und Streichern. Die Fermate entfällt, da auch das Ritardando entfällt: Brahms möchte nun den Fluss zum nächsten Abschnitt nicht unterbrechen.

Dieser Überleitungssatz übernimmt das harmonische Gerüst des Anfangsgedanken, beginnt aber in T. 5 mit dem Wechsel vom verkürzten  $C^{b9/7}$  mit Des-Dur, T. 6 und 7 bestätigen die Tonika durch die Mollsubdominante. In T. 8/9 wird der Des-Dur Dreiklang subdominantisch zu As-Dur interpretiert und „reines“ C-Dur wird in T. 11 über die Doppeldominante in T. 10 erreicht, ebenfalls in Quintlage.

### T. 12 – 16, Wiederholung von Thema 1:

Die **ff**-Wiederholung der Devise im Unisono - Streichertutti wird nun durch fallende, gebrochene Dreiklänge (Variation von  $m_2$ ) im Klavier harmonisiert, aber schon ab dem dritten Takt der Phrase „frisst“ sich der Anfangsrhythmus fest. Brahms überrascht dabei harmonisch mit der Dur-Subdominante der Grundtonart in T. 15 (nach einem es-Moll Sixte ajoutée) und leitet ab T. 16 - ebenfalls  $C^{b9/7}$ , aber mit None im Bass - nahtlos in den zweiten Verarbeitungsabschnitt über.

### T. 16 – 22, 2. Verarbeitung Thema 1

Formal entspricht der Ablauf dem ersten Verarbeitungsabschnitt T. 5 - 11, jedoch verdichtet sich der Satz.

Der variierte Auftakt zu T. 5 erhält in T. 16 und 17 durch die Sechzehntel-Sextolen eine weitere Steigerung, die Sechzehntelketten der linken Hand des Klaviers werden nun identisch, jedoch verkürzt in den Violinen imitiert (zusätzlich durch die Viola in T. 19). Dazu thematisiert die „rechte Hand“ des Klaviers als neues, eigenständiges Motiv ab T. 17 fallende Sekunden. Die linke Hand variiert ab T. 20 den Rhythmus der punktierte Viertel mit Achtel (Ton 2 und 3 des Themas 1), nun als Viertel mit Achteltriolen, auch als Verdichtung der Sechzehntel-Sextolen interpretierbar, der in einer diatonisch absteigenden Linie sequenziert wird.

Dabei steigt auch die Harmonik quintabwärts: In T. 20 -22 werden über B-Dur in T. 20,3 und 20,4 die Harmonien Ges-Dur und ges-Moll (das zur besseren Lesbarkeit als fis-Moll geschrieben wird) erreicht und die Sequenz endet, zum dritten Mal, in T. 22 wieder auf dem bekannten  $C^{b9/7}$ , hier jedoch auf Schlag eins mit der Undezime f als Vorhalt (der nicht aufgelöst wird), oder:  $C^{b9/7}$  und Des-Dur gleichzeitig! Die außergewöhnliche Auflösung am Ende des Taktes durch die fallende verminderte Septime ersetzt unvermittelt die bislang fehlende Terz von C-Dur.

## 3.) Seitensatz T. 23 -34, Exposition Thema 2

T.1	T. 23	34	T. 39	T. 47	T. 53	T. 57	T. 74
Th 1	Th 2	Th 3	Ver 2	Ver 3	NTh	Bi-Df 2	Th 4
Hauptsatz			Seitensatz mit Binnendurchführung				Epilog
EXPOSITION							

## Thema 1, T. 1 - 4

## Thema 2 T. 23

## T. 24

## T. 25

## T. 26

Der Seitensatz kontrastiert zum Hauptsatz durch seine lyrische, solistische und kantable Dolce-Melodik, durch das dynamisch abgesetzte Piano, den homogenen, aufgelockerten Satz und durch den durchgängigen Achteltriolenpuls der begleitenden Stimmen. Wie schon erwähnt, kommt im Formablauf dieser Seitensatzabschnitt so früh nach der Exposition von Thema 1, dass durch den Fortspinnungsteil ab T. 30 und dessen finale Modulation er als Überleitungssatz empfunden wird. Diese Ambivalenz verstärkt Brahms dadurch, indem er in T. 34 die markante Zäsur, die sonst üblicherweise den Seitensatzbeginn signalisiert, hier zwischen den beiden Seitenthemen eingefügt wird.

## Form

T. 23 – 26 Thema 2

T. 27 – 33 Wh von Thema 2 und Fortspinnung

In gleicher Weise, so wie Thema 1 aus einem „Themenkern“ und einem dazu gehörigen Fortspinnungsteil besteht, werden auch fast alle andere Formteile in diesem ersten Satz angelegt. Das viertaktige Thema 2 bestehend aus zwei zweitaktigen Phrasen, es wird zunächst wiederholt, aber ab dem Ende des dritten Takts (T. 29) verändert und sich verdichtend fortgesponnen.

## Motivik

Die Tonhöhen der ersten beiden Thementakte werden vorwiegend aus den „Konflikttönen“ (Siegfried Kross, ebenda) **des** und **c**, der charakteristischen fallenden kleinen Sekunde, gebildet (s.o.). T. 23 vereint zweimalig das variierte (beim zweiten Mal verkürzte) Motiv m1: Er beginnt volltaktig mit der Viertel **des**, der Auftakt des Themas 1 wird also zum Volltakt, die punktierte Viertel mit Achtel von Thema 1 erscheint nun zuerst diminuiert als **c – des** und dann in rhythmischer Originalgestalt aber in Umkehrung mit **des – c**.

T. 24 übernimmt die zweite Hälfte der Phrase A von Thema 1, m2 wird hier mit kleineren Intervallen variiert. T. 25 /26 wiederholt T. 23/24, übernimmt aber das Prinzip der Intervallspreizung des 1. Themas von T. 3/4 : Der obere Konturton **des** wird in T. 25 zur Oberquarte **ges** geführt und dadurch die Intervalle von Sekunden und einer Terz der vorangegangenen Takte zur verminderten Quinte und reiner Quarte erweitert.

T. 30 wiederholt T. 29 in enharmonischer Verwechslung. Ab T. 31 - 33 wird nur der Themenkopf wiederholt, dabei spreizen sich die Intervalle sukzessiv zur Oktave hin (siehe Th 1).

### Zur Harmonik:

Die Takte 23 und 24 pendeln zwischen f-Moll und C-Dur, der Tonschritt **des - c** wechselt dabei seine Funktion vom Sextvorhalt zum Nonvorhalt. Die neapolitanische Färbung bekommen diese Takte jedoch durch die Akkordstellung, die f-Moll mit kleiner Sexte statt Quinte wie zu Beginn von T. 23, 24, und 25 als Neapolitaner zu C-Dur werden lässt.

In T. 27 und 28 ändert Brahms im Wesentlichen nur den Basston **f** zum durchbrochenen Orgelpunkt **c** als Quinte von f-Moll. Dadurch verändern sich die beiden ersten Takthälften nun zum Quartsextvorhalt zu C-Dur, das Neapolitanische verblasst, ebenso der f-Moll-Bezug. Der harmonisch bedingte „Farbenwechsel“ wird noch durch den Wechsel der Melodiestimme von der Violine 1 zur Viola verstärkt.

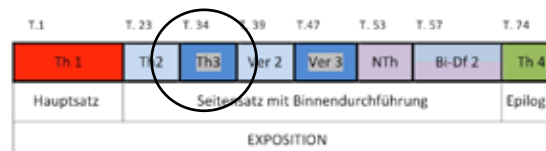
In T. 30 greift Brahms wieder die Basslinie von T. 21/22 auf, nun aber aufsteigend chromatisch statt diatonisch fallend. Über den **D<sub>v</sub>** mit tief alterierter Quinte in T. 32,4 und die Dominante Gis-Dur in T. 33 wird die den Seitensatz bestimmende Tonart cis-Moll (des-Moll) in T. 34 erreicht.

Diese extravagante Tonart könnte so gedeutet werden: Das besondere Tonartenverhältnis der Devise war f-Moll zu Des-Dur. Daran anknüpfend gestaltet Brahms das Tonartenverhältnis des Hauptsatzes f-Moll nun zur enharmonischen verwechselten Mollvariante von Des-Dur, zum cis-Moll des Seitensatzes.

### Satz

Bis Takt 30 verwendet Brahms einen Quartettsatz ohne das Cello, die begleitenden komplexeren Triolenachtel in Viola und Klavier wurden schon ab T. 20 im Klavier angelegt. Die Leichtigkeit des Begleitsatzes zu den Melodiestimmen Violine 1 und 2 ist im gesamten Satz exklusiv für diese Stelle und für ihr Pendant in der Reprise vorbehalten.

### 4.) Seitensatz T. 35 -38, Exposition Thema 3



### Charakter

Das mit vier Takten eigentlich viel zu kurze zweite Seitenthema verstört den Zuhörer mehrfach: Nicht nur der unerwartet rhythmisch pochende und unsangliche Eröffnungstakt in T. 35 überrascht, sondern auch die darauf folgende lyrische Achtelmelodik im Klavier entwickelt sich weder dynamisch noch in seinem Charakter zu einem angemessenen Seitensatzthema, sondern mündet überleitungsartig nach drei Takten in eine neue Kantilene (in Va/Vc). Der akkordische Begleitsatz schafft eine emotionale Distanz zur Melodik.

Brahms spielt auch hier, wie beim 2. Thema, mit Funktion und Inhalt der Formteile. Das durch die Zäsur angekündigte (zweite) Seitenthema beginnt auch wie ein Seitenthema und wird später durch die Durchführung ab T. 136 auch als ein solches bestätigt, wirkt aber hier durch seine Kürze und formale Offenheit wie ein Überleitungsteil. Er lässt den Zuhörer noch eine ganze Weile in unterhaltsamer Weise auf ein „lyrisches Herzstück“ warten, wie man es

in einem Seitensatz erwartet, es kommt auch, aber erst ganz am Ende des Seitensatzes ab T. 57 mit einem Höhepunkt in T. 69 und 71. Das ist aber die (heimliche) Durchführung des 2. Themas!

### Motivik

Die auftaktigen Oktavsprünge in T. 35, in der oberen Klavierstimme und in der Viola bereits in Umkehrung, sind organisch aus den Punktierungen von T. 31 -33 hervorgegangen. Wie auch in Thema 2 thematisieren die Begleitstimmen die Sekund-Wechselnoten (hier: **gis - a** in der ostinaten Bassstimme im Klavier mit Unterbrechungen bis T. 50, aber auch in den Streichern). Die fließende Achtelmelodik entstammt den Dreiklangsachteln des Motivs m2 der Devise, wird ab T. 37 im Fluss lediglich durch die von der Devise bekannten punktierten Viertel unterbrochen. Als Keimzelle für das später erklingende Nebenthema NTh begleiten in T. 37/38 die Streicher mit der später bedeutsam werdenden Halbe-Synkope.

### 5.) Seitensatz T. 39 -46, Verarbeitung von Thema 2



### Form

Zwei zweitaktige Phrasen wiederholen sich nach harmonischer Rückung.

### Charakter

Dieser Abschnitt wirkt als lyrischer Ruhepol und kann daher als Exposition des Themas 2 wahrgenommen werden, er ist aber bereits dessen Verarbeitungsteil. Die Ruhe wird durch die durchgängigen Halben und besonders durch die Unterbrechung der statischen, triolischen Wechselnoten im Klavier in T. 41/42 und T. 45/46 bewirkt.


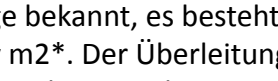
### Motivik

Der Abschnitt ist geprägt durch die Variierung von Thema 2 zu Thema2var. Die fallende Sekunde von Thema 2 (T. 23) wird in der Violastimme in T. 39 auf zwei fallende Sekunden erweitert, die Achteltriolen variieren die punktierten Achtel mit Sechzehntel der Originalgestalt. War bei Thema 2 T. 23 der Spannungstakt, der sich in T. 24 entspannt, so verdoppelt Brahms hier die Abschnitte: T. 39 und 40 entspannen sich in T. 41 und 42. Zusätzlich zur Thema 2var in der Violastimme spielt das Cello dessen Umkehrung (Spiegelachse **gis**). Die aufsteigenden Dreiklangstriolen im Klavier T. 41/42 sind vom Motiv m2 der Dreiklangsachteln von Thema 1 ableitbar.

### Harmonik

Der subdominantische  $\text{fis } \frac{6}{3}$  von T. 39/40 entspannt sich in der ersten Takthälfte von T. 41/42 zum Cis-Dur, die zweite Takthälfte von 41/42 wird mit der Dominante  $\text{Gis}^7$  aufgeladen. Der Harmoniewechsel vom ersten Viertakter zum zweiten entspricht funktionsharmonisch dem bekannten Verhältnis im ersten Thema zwischen f-Moll und dem tG/SP Des-Dur, hier von Cis-Dur nach A-Dur, also dem tG von cis-Moll. In T. 43 – 46 legt Brahms die harmonischen Spannungsverhältnisse „eindeutiger“ an: Die Takte 43 und 44 mit dem verkürzten  $\text{E}^b \frac{9}{7}$  entspannen sich zum  $\text{A } \frac{6}{3}$  und  $\text{A } \frac{5}{3}$  in den beiden Takthälften von T. 45 und 46.

## 6.) Seitensatz T. 47 - 52, Verarbeitung von Thema 3

In T. 47 beginnt zunächst die Wiederholung von Thema 3, das melodische Material von T. 47 bis 49 bleibt unverändert. Der Satz ist ohne Terzenparallelen gegenüber T. 35 ff. eher vereinfacht und anders instrumentiert, jedoch wird ab Mitte T. 49 die Melodik weiter nach oben gesponnen. Die Melodik wird nun von Violine 1 übernommen und in T. 51 von der oberen Klavierstimme weiter geführt. In T. 52 spreizen sich die Intervalle der von der Devise bekannten Dreiklangsachteln. Diese Entwicklung der Melodiestimme mündet in T. 53 in die augmentierter Form der Dreiklangsachtel (m2) , es ist die erste Hälfte des neuen, kleinen Thema NTh. Dieses gerade  entstandene Viertonmotiv der oberen Klavierstimme von T. 53 ist jedoch lange bekannt, es besteht genau aus den ersten vier Tönen des zweiten Taktes der Devise, dem Motiv m2\*. Der Überleitungscharakter von Thema 3 bleibt wieder gewahrt, es bereitet hier das neue Thema NTh vor.

Die Takte 47 – 52 könnten formal auch als zweiter Teil oder die zweite Hälfte von Thema 3 gedeutet werden: Fügte man die Abschnitte T. 35 – 38 und 47 – 52 zusammen, so erhielte man das schon bekannte Schema Thema + Themenfortspinnung. Brahms hätte also hier die Exposition von Thema 3 in zwei von einander getrennten Abschnitten aufgeteilt.



## 7.) Seitensatz T. 53 - 56, Nebenthema NTh



Wie schon oben beschrieben ähnelt der erste Takt des zweitaktigen Mini-Themas dem Motiv m2\* der Devise.

Auch die Harmonik greift den „Anfangskonflikt“ wieder auf: Ausgehend von cis-Moll in T. 53 wird über fis-Moll (subdominantisch) in T. 53,4 der Gis  $\frac{6}{4}$  in T. 54 erreicht, der aber auf dem zweiten Schlag nach A-Dur ausweicht und über fis-Moll zu Gis<sup>7</sup> weitergeleitet wird. Auch hier verwendet Brahms die neapolitanisch anmutende „Konfliktstelle“ der Devise (f-Moll – Des-Dur- C-Moll/Dur) in Variation (cis-Moll – Gis  $\frac{6}{4}$ - A-Dur – fis-Moll – Gis-Dur) wieder.

Der Satz und die Instrumentierung von T. 53/54 ähneln stark den T. 37/38, die Bassstimme ist jedoch an der neuen Stelle beweglicher.

Die Takte 53/54 werden in T. 55/56 mit wenigen Veränderungen übernommen, kadenzieren aber in T. 56,4 nach Cis-Dur und schließen damit den Formteil ab.

## 8.) Seitensatz T. 57 - 73, Binnendurchführung von Thema 2 und NTh

Der Abschnitt T. 57 – 73 ist die Fortsetzung des Verarbeitungsteils von Thema 2 in T. 39 – 46. Brahms knüpft mit der Verwendung des gering variierten Themenabschnitts (Viola) in T. 57/58 unmittelbar an das Pendant Thema2var von T 39/40 an. Aber aus mehreren Gründen ist es plausibel, dass Brahms den Teil hier bewusst als durchführungsähnlichen Teil komponiert hat:



- Am Auffälligsten ist zunächst der Verzicht auf die ostinate Achteltriolenkette in der unteren Klavierstimme, die dem vorangegangenen Formteil eine Einheit gestiftet hatte. Die neue, durch



Pausen aufgelockerte Sechzehntelkette der linken Klavierhand, die mit Umstellung nur eines einzigen Tones direkt von T. 17 übernommen ist, wirkt hier befreiend und gibt dem Satz neuen Schwung. Die Triolen sind noch in T. 59/60 und T. 63/64 vorhanden und verzahnen somit diesen Teil mit dem vorangegangenen Formteil.

- Die Bezeichnung des Abschnittes als **Binnendurchführung** begründet sich aber im Wesentlichen mit der Dichte und Qualität der motivisch-thematischen Arbeit. War die motivisch-thematische Arbeit in der Durchführung eines klassischen Sonatensatzes häufig durch Zerlegung, Verkleinerung und Auflösung des thematischen Materials gekennzeichnet, so geht hier Brahms den umgekehrten Weg: Zwei kurze, zweitaktige Themen finden zueinander, verbinden sich und ergänzen sich zu einem längeren, lyrischen Zusammenhang.
- Brahms lässt den modifizierten Themenkopf von Thema 2 (Viola) in T. 57 direkt mit dem variierten NTh (Klavier) in T. 59/60 weiterführen, zwar noch durch die Oktavlage und den Instrumentenwechsel getrennt, wohl aber hörbar einheitsstiftend.
- Das Nebenthema der linken Klavierhand wird in T. 59 im Halbtaktabstand von der rechten Klavierhand enggeführt, die Imitationsstimme ist intervallisch und rhythmisch erneut variiert.
- Mit vertauschten Stimmen wiederholt Brahms T. 61 - 64 dieses Konstrukt, versetzt aber den Satz ab T. 63 in eine höhere, hellere Lage und in einer anderen Einsatzreihenfolge der Engführung.
- Ab T. 65 werden in der Violine 2 die beiden Takte des Themas 2 (siehe T. 57/58) ein letztes Mal in Gestalt einer rhythmischen Synthese von Punktierung und Triole variiert, unterlegt von einer drangvollen Klavierbegleitung mit **dolce** und **leggiero**. Die ausgreifende Achtelkette in T. 66 verbindet nun die Zweitaktphrasen und lädt mit stärkerer Emotionalität auf.
- In T. 67 m. A. übernimmt die erste Violine genau diese neue Variation, aber verbindet – endlich – diese Takte nahtlos mit einer weiteren Variation des NTh (Verkürzung um den ersten Ton und Synkopierung der beiden Takte) zu einem achttaktigen Gebilde (bei Mitzählen des Schlusstaktes T. 74)!

Im gesamten Seitensatz dieses romantischen Werkes war es bisher kein melodisches Thema länger als vier Takte, meistens waren die Melodieabschnitte nur zwei Takte lang. Dass Brahms diesen Seitensatz-Durchführungsteil hier nicht nur melodisch zu einem Höhepunkt ausbaut, sondern auch zum expressiven Höhepunkt des gesamten Seitensatzes, erkennt man an der Dynamik. Abgesehen von der signalhaften Ankündigung des dritten Themas in T. 33 war die dynamische Dauerbezeichnung **p** oder **pp**, gelegentlich durch kleine Crescendi oder Espressivi ausgeweitet.

In T. 69 – 74 darf sich aber nun das Forte zum Fortissimo entwickeln.

Dabei verdichtet sich ab T. 69 der Satz zusätzlich dadurch, dass die Cellostimme die Violine 1 imitiert. Die beiden neuen Thementeile werden nicht nur horizontal, sondern auch vertikal zur Einheit. In T. 71 variiert in der Cellostimme erneut der Rhythmus durch eine Synkopierung, in T. 72 löst sich dabei eine Dreitongruppe (Achtel-Achtel-Viertel), die kontrapunktisch und durch ihre metrische Verschiebung als Diminution zum Dreitonmotiv Viertel-Halbe-Viertel der Violine 1 auftritt.

Auch harmonisch durchbricht der Abschnitt T. 65 – 74 das bislang bestimmende Cis-Dur/cis-Moll. Ab Takt 65 erfolgt ein Quintfall: T. 65/66 Gis<sup>7</sup>, T. 67/68 Cis<sup>7</sup>, ab T. 69 Fis<sup>7</sup>. Die harmonische Spannung der „Konflikttöne“ **des** - **c** bleibt auch in der Durchführung eine Konstante: Im Wechsel von Cis-Dur nach D<sup>6</sup> in T. 57, in T. 61 von cis-Moll nach D<sup>6</sup> oder in T. 69 und 71 der Wechsel von Fis<sup>7</sup> subtil kurz nach G-Dur (beim Ton **g** des Cellos).

### 9.) Exposition Thema 4 und Überleitung, T. 74 - 91

Brahms behandelt Thema 4 nicht gleichwertig zu den anderen Themen, weil er diesem Thema keinen Raum für weitere Entwicklungen zugesteht. Erst im dritten Satz erfährt dieses Thema dann seine Entfaltung. Nach dem langen, prozesshaften Seitensatz macht die schlichte und heitere Gestalt des vierten Themas dramaturgisch Sinn. Bis auf den Instrumentenwechsel verwendet Brahms dieses Thema wieder unverändert in der Reprise.



Das Bild zeigt den musikalischen Notensatz für Violine 1 und Pianoforte von Takt 74 bis 77. Die Violinstimme beginnt in Takt 74 mit einer Viertelnote, gefolgt von Achtelnoten. Die Klavierstimme beginnt in Takt 75 mit einer 32-stel Vorstrichlinie, gefolgt von Achtelnoten. Die Takte sind als T. 74, T. 75, T. 76 und T. 77 beschriftet.

Form:



T. 74 Thema 4, 2 + 2 Takte	T. 78 Wh Th 4 und Fortspinnung	T. 86 Rückleitung/Überleitung
----------------------------	--------------------------------	-------------------------------

Wie Thema 2 und Thema 3 ist auch Thema 4 ein viertaktiges Thema, das aus zwei kontrastierende Phrasen besteht. Der Beginn der ersten Phrase von Thema 4 in T. 74,2 wird durch die 32-stel Vorstrichlinie der Klavierstimme (siehe Auftakt zu T. 5 in Umkehrung) und **fp** markiert.

Motivik

Die ersten beiden Takte von Thema 4 in Violine 1 (T. 74/75) enthalten bekannte Motive: die Punktierung der Devise und eine Verarbeitung der ursprünglichen Dreiklangsachtel m2 (Bezüge zu Thema 3 oder anderen Stellen sind ebenso gut möglich), hier aber dreistimmig ausharmonisiert in Parallel- und Gegenbewegung von Violine 2 und Violoncello. Dieser Abschnitt mit dem darunter liegenden Orgelpunkt im Klavier und Viola könnte als Ausweitung des Fermatentaktes T. 4 gedeutet werden.

Die Motive der zweiten Phrase von T. 76/77 sind aus dem Themenkopf von Thema 3 gebildet, hier aber in intervallischer Reduktion auf die Prime oder Sekunde und scherzoartig aneinandergereiht zu sanglicher Gestalt.

Ab T. 82 spinnt Brahms den vorangegangenen Takt weiter, glättet den Rhythmus des Dreitonmotivs, verdichtet den Satz ab T. 83 dynamisch, ab T. 85 durch die Besetzung und lässt die Fortspinnung in T. 86 in die Augmentation des Dreitonmotivs  münden (VI 1), das nun durch die neue Anfangsquarte genau der Umkehrung  der ersten drei Töne des Hauptthemas entspricht.

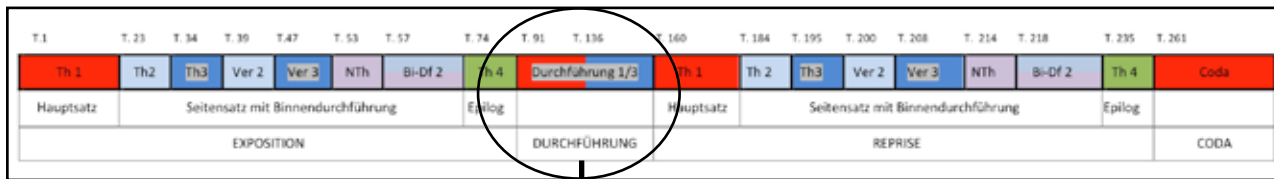
Dieses fallende Dreitonmotiv aus T. 86 bildet die Substanz für die Rückleitung zum Beginn des Satzes oder für die Überleitung zur Durchführung. Dabei verschiebt sich durch Beibehaltung der Viertelpause auf Schlag eins des Taktes der empfundene Taktschwerpunkt. Ab Takt 91 wird der Effekt verstärkt durch die Aussparung auch der dritten Schlagzeit, eine Schwerpunktsverschiebung, die Brahms bereits in T. 5 – 9 angewendet hat. Die Musik wird dadurch in einen fragilen Schwebezustand versetzt, zugespitzt durch das Diminuendo, durch die Ausdünnung des Satzes und die Reduktion der Besetzung.

Harmonik

Brahms dreht hier das besondere Auftauchen von Des-Dur im f-Moll Hauptthema um: Der Schlusssatz ab T. 74 steht in Des-Dur und schon in T. 74,2 wird der Dur-Charakter durch den f-Moll-Sextakkord gebrochen. Die Harmonik bleibt in T. 78 bis 81 gleich, jedoch wird der Satz in einer anderen Oktavlage gespielt.



### IV. Durchführung T. 91 - 159



T. 91 – 95	T. 96 - 121	T. 122 - 135	T. 136 - 149	T. 150 - 159
Hinleitung zur Df	Df 1 - Th 1 Verarb 1	Df 2 - Th 1 Verarb 2	Df 3 - Th 3 Verarb 1	Df 4 - Th 3 Verarb 2
	Df 1      Wh Df 1 +Fortsp.	Df 2      Wh Df 2 +Fortsp	Df 3      Wh Df 3 + Fortsp.	Df 4      Wh Df 4 + Fortsp.
	f-Moll      Fis b9/7	modulierend	Des/Ges      h/G	modulierend
	vorwiegend akkordisch	polyphon	vorwiegend akkordisch	polyphon
	piano	p, cresc. zum f	piano	ff, decresc. zum p

In den vier Hauptabschnitten der Durchführung ab T. 96 lassen sich einheitliche kompositorische Prinzipien erkennen. Jeder der vier Verarbeitungsteile besteht (bekanntermaßen) aus zwei korrespondierenden Teilen:

Durchführungsabschnitt	Wh des Durchführungsabschnitts und dessen Fortspinnung
------------------------	--

Die beiden Verarbeitungsteile zu jedem der beiden Themen sind zueinander dynamisch, satztechnisch und harmonisch kontrastiv, sie thematisieren die ambivalent angelegte Struktur der Themen 1 und 3 separat.

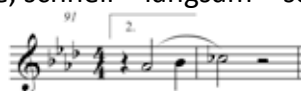
Während die gesamte Exposition in der Ausarbeitung ihrer Themen insgesamt sehr kleinräumig und prozesshaft angelegt ist, eben durchführungsartig, verkehrt in gleicher Weise Brahms die tradierte Struktur der Durchführung: Nun bilden die Satzstrukturen nicht nur meist viertaktige, sondern 10 - 26 Takte lange Abschnitte. Im Vordergrund steht nicht mehr die Weiterentwicklung sondern die Ausarbeitung der Themen. Dadurch bekommt die Durchführung in den Durchführungsteilen 1 und 3 einen Fluss und eine Konstanz, die man sonst in der Exposition und in der Reprise erwartet hätte. Die harmonische Fortschreitung und die satztechnische Raffinesse ist in den Durchführungsteilen 2 und 4 „durchführungstypisch“.

#### Hinleitung T. 91 -95



Ab T. 91 etabliert sich der 2. – 4. Ton des Hauptthemas (unter der ersten Klammer, oder eine Terz höher unter der 2. Klammer) als neues, ostinates Motiv (m1 verkürzt). Das rhythmische Gepräge

der ersten Töne der Devise, schnell – langsam – schnell, wird hier zur Synkope umgekehrt: langsam – schnell – langsam).



Form auf – in einem er-

Überhaupt tritt hier die Devise in reduziertester Form auf – in einem erschöpften und zerlegten Zustand, der eigentlich

„üblicherweise“ kurz vor der Reprise erreicht ist. Hier jedoch beginnt Brahms erst die Durchführung. In drei Sequenzen arbeitet sich das Motiv im Klavier nach oben.

T. 96 – 121, 1. Verarbeitungsteil von Thema 1, Df 1**Motivik, Form, Satz**

Über der bruchstückhaften Begleitung des eben beschriebenen Dreitonmotivs erhebt sich mehr als zwei Oktaven höher der erste Volltakt von Thema 1 mit geringfügiger Veränderung der letzten beiden Töne, der sich zuerst nach unten, dann nach oben sequenziert und zu einer klagenden, lyrischen, vier Takte langen Melodielinie verbindet. Der Schlusston verlängert diese als Orgelpunkt zu einer achttaktigen Einheit. Dieser viertaktige Nachsatz könnte als eine weitere Ausarbeitung des Fermatentaktes T. 4 gedeutet werden. Diese vier Takte Vordersatz T. 96 - 99 werden in T. 100 quasi durch die modifizierten Takte 92 – 95 im Cello beantwortet: Das Dreitonmotiv erklingt düster in Umkehrung in tiefer Lage, die Synkopen-Viertel sind nun im Klavier und weit darüber.

Dieser achttaktige Abschnitt von T. 96 – 103 Df 1,1 wird nun, wie angekündigt, in Df 1,2 wiederholt und fortgesponnen.

Dabei beginnt das Thema der Violine 1, die ersten beiden Töne in Umkehrung, nun in der zuvor erreichten hohen Lage und steigt wieder ab zur Ausgangslage von T. 96. Der Ausdruck wird durch Oktavkoppel der Violine 2 und Terzparallelen der Viola nicht nur im Vordersatz leidenschaftlicher, auch der Nachsatz ist vollstimmig gesetzt. Mit dem Nachsatz beginnt auch die Fortspinnung, bei der das Klavier mit den parallel geführten Viola- und Cellostimme mit dem Dreitonmotiv in einen Dialog tritt: Die Streicherstimmen in der Umkehrung, das Klavier zunächst in Originalgestalt, das sich jedoch bald variiert. Die Fortspinnung mündet in einem kadenzähnlichen Abschluss in F-Dur in T. 121, der den in weitgehend Piano gehaltenen Formteil abschließt.

**Harmonik**

Die konstitutive Akkordbeziehung Des-Dur – C-Dur des Devisenthemas wird in der Durchführung in Df 1 und ebenso in Df 3 zum Konstrukt: Der erste Teil von Df 1 in f-Moll wird in T. 104 wiederholt nun auf dem verkürzten Fis<sup>b9/7</sup> wiederholt und der zweite Teil ab T. 100 in G-Dur wiederholt sich in T. 108 nun einen halben Ton tiefer in Fis-Dur. Die ersten vier Takte von Df 3 werden ab T. 141 einen Halbton höher wiederholt.

T. 122 – 136, 2. Verarbeitungsteil von Thema 1, Df 2

Das dynamische Potenzial der Devise, das zu Beginn des Werkes so eindrucksvoll vorgestellt wurde, durfte sich bislang noch nicht wieder entfalten, Brahms hält diese Energie bis zur Stretta zurück. Dennoch wird in diesem Durchführungsteil an das Energiepotenzial dieses Themas erinnert.


Kontrastierend zum vorangegangenen, eher akkordisch strukturierten Teil, beginnt in T. 122 das Cello in b-Moll zusammen mit der unteren Klavierstimme den dicht gewebten polyphonen Teil mit der in sturer Auftaktrhythmik gestalteten Phrase A der Devise, je im Viertelabstand enggeführt von Viola, Violine 1, oberer Klavierstimme und Violine 2, der dann in T. 124 in B-Dur wiederholt wird. In T. 126 wird in Des-Dur der vorangegangene viertaktige Teil wiederholt, aber ab T. 128 in eintaktiger Kürze vier mal weitergesponnen. Ab T. 129 verfestigt sich zunehmend der Ges<sup>7</sup>-Akkord, in T. 132 verkürzt sich der Themenkopf weiter auf die Repetition der ersten beiden Auftaktöne.

Die Achtelbewegung kulminiert in T. 133 und 134 in deren Augmentation, die nun akkordisch den konstitutiven Konflikt zwischen Ges<sup>7</sup> und f  $\frac{6}{4}$  austrägt (siehe auch T. 22). Als Exzerpt dessen bleibt die zwischen f und ges alternierende und Thema 3 ankündigende Achteltriole übrig.

#### T. 136 – 149, 1. Verarbeitungsteil von Thema 3, Df 3

Der erste Durchführungsabschnitt des 3. Themas gliedert sich in zwei Teile: In Df 3,1 von T. 137 – 140 (T. 136 ist ein „Gelenktakt“ wie T. 34, den man sowohl zum vorangegangenen als auch zum folgenden Formteil zählen könnte) und Df 3,2 von T. 141 – 149, der den vorangegangenen Teil wiederholt und dann fortspinnt. Auch hier charakterisieren diesen Durchführungsabschnitt als auch die folgende Df 4 (T. 150 – 159) unterschiedliche Eigenschaften von Thema 3: Df 3 betont die rhythmische Qualität (des Kopfmotivs), Df 4 arbeitet die melodische Qualität aus.

Im Vergleich zur Exposition von Thema 2 in T. 34 – 38 sind folgende Änderungen in T. 137 – 140 maßgeblich:

- In 137/138 lässt Brahms die beiden Klavierstimmen den charakteristischen Auftaktrhythmus im Viertelabstand in Engführung spielen, sodass ein komplementärer Rhythmus  entsteht.
- In den Takten 138 – 140 unterdrückt Brahms die melodische Entfaltung des Themas, indem er zwischen die beiden Klavierstimmen die Violine 2 und Viola wie einen Keil dazwischen schiebt. Violine 2 behindert mit ihren ostinaten Achteltriole, die in T. 34 ff in der unteren Klavierstimme lagen, ein freies melodisches Spiel.
- Die in T. 138 im Klavier begonnene Linie verharret in T. 139 in der Repetition eines Dreitonmotivs in Terzen und in Gegenbewegung auf einer Tonhöhe; die anmutig wirkende punktierte Viertel wird entweder ausgespart oder kommt durch die rhythmisch verschobene Stimmführung der anderen Klavierhand nicht zur Geltung. Es bleibt ein statisches Verharren, ein Warten auf die nächste rhythmische Entfaltung in T. 141, die durch **pp** in der Spannung gesteigert wird.

Die vier Takte von 141 – 144 wiederholen mit wenigen Ausnahmen diesen Abschnitt eine kleine Sekunde (!) höher und ab T. 145 entfaltet sich dann in subito forte die enggeführte Rhythmik von T. 137 - 149. Die vorwiegend fünfstimmigen Klavierakkorde imitieren das homorhythmisch geführte Streichquartett.

#### Harmonik

T. 137 beginnt in Des-Dur als Dominante zu Ges-Dur und verharret dann ab T. 138 auf Ges<sup>7</sup>. In T. 140 wird Ges<sup>7</sup> zu Fis<sup>7</sup> umgedeutet als Dominante zu h-Moll. In T. 142 wechselt Brahms zum Tonikagegenklang (wie in Thema 1 von f-Moll nach Des-Dur) G-Dur und moduliert auf diese Weise einen Halbton höher (s.o.). Der „Halbtonkonflikt“ wird in T. 145/146 zwischen den Akkordverbindungen As-Dur - G<sup>7</sup> oder G<sup>7</sup> - As<sup>#7</sup> ausgetragen. In T. 147 beginnt eine Quintfallsequenz, die nach c-Moll in T. 150 kadenziert.

#### T. 150 – 159, 2. Verarbeitungsteil von Thema 3, Df 4

Das große Crescendo der vorangegangenen Quintfallsequenz bereitet nun fast symphonisch die Wiederkehr des 3. Themas in **ff** vor. Brahms inszeniert die nun vollstimmig gesetzte Wiederholung der Exposition des 3. Themas von T. 34 hier in T. 150 reprisenhaft, genauer: scheinreprisenhaft. Denn nach den originalen vier Takten spinnt er in Piano die Achtelmelodik, auch hier arbeitet Brahms konsequent (siehe T. 121 ff), in Engführung im Viertelabstand (untere Klavierstimme - Violine 1- obere Klavierstimme) weiter. In der zweimaligen Sequenz von T. 154/155 quintaufwärts ( T. 154: As<sup>7</sup>, T. 156: B<sup>7</sup>, T. 158: C<sup>7</sup>) wird in T. 160 die etwas verschleierte Reprise erreicht.

## V. Reprise T. 160 – 250

T. 1	T. 23	T. 34	T. 39	T. 47	T. 53	T. 57	T. 74	T. 91	T. 136	T. 160	T. 184	T. 195	T. 200	T. 208	T. 214	T. 218	T. 235	T. 261
Th 1	Th 2	Th 3	Ver 2	Ver 3	NTh	Bi-Df 2	Th 4	Durchführung 1/3	Th 1	Th 2	Th 3	Ver 2	Ver 3	NTh	Bi-Df 2	Th 4	Coda	
Hauptsatz							Seitensatz mit Binnendurchführung							Epilog		Coda		
EXPOSITION							DURCHFÜHRUNG		REPRISE							CODA		

In T. 160 – 166 verschleiert Brahms die Reprise durch fallende, akkordische Halbbesynkopen in der Klavierstimme, die, wie am Ende der Exposition, dem Teil den schwebenden Charakter einer Hinleitung geben. Violine 2 und Viola spielen auch nur die Phrase A des Themas.

T. 160 selbst beginnt mit F-Dur, Des-Dur wird gleich darauf als Großterzuntermediante erreicht.

Der erneute Themeneinsatz im Cello in T. 161 in der Dur-Variante bleibt schon beim Dreitonmotiv des 2., 3. und 4. Thementons stehen, als ob Dur versehentlich angespielt wurde, wiederholt dann das Dreitonmotiv in Moll wieder und nimmt erst dann die nächsten vier Thementöne auf.

In T. 164/165 bereitet das Klavier mit dem Auftaktmotiv und einem vitalen Crescendo vermeintlich die eigentliche Reprise vor. Es schließt sich aber nun der Verarbeitungsteil nach dem Hauptthema, siehe T. 5, an. Brahms hat also die Reprise als Hinleitung zur Reprise getarnt.

Die Reprise wiederholt nun die vollständige Exposition nahezu identisch, bis auf ein paar kleine Veränderungen:

- Die Exposition von Thema 2 in T. 184 moduliert zur Subdominante von b-Moll in f-Moll, die ab T. 186 erreicht wird, ein harmonischer „Trick“, den man bei Schubert häufig schon ab der Reprise kennengelernt hat, denn dann ist es ihm möglich, von dieser Tonart aus die Exposition ohne weitere Modulationsteile abzuschreiben.
- Weitere Uminstrumentierungen gegenüber der Exposition werden im weiteren Verlauf der Reprise noch häufig vorkommen, eine Technik, die so alt wie die SHF selbst ist.
- In T. 207 - 217 (Parallelstelle zu Exposition: ab T. 46) moduliert Brahms zurück zur Durvariante der Grundtonart F-Dur, die er in T. 217,4 erreicht, bedient sich also der gängigen Praxis, dass die Reprise in der Grundtonart des Satzes steht. Ab hier verschiebt sich also die Tonhöhe gegenüber der Exposition um eine große Terz, bzw. einer verminderter Quarte (F-Dur statt Cis-Dur, oder bspw. in T. 226 C-Dur statt Gis-Dur).
- In T. 208 ersetzt Brahms auf den charakteristischen, rhythmischen Themenkopf von Thema 3 durch die melodischen Achtelbewegungen.
- In T. 230 wird die Violine 1 durch die Viola in der Unteroktave verdoppelt.
- Ab T. 237 wird grundsätzlich die Instrumentation der Streicherstimmen mit der Klavierstimme vertauscht.

## VI. Hinleitung und Coda, T. 251 - Schluss

In T. 251 – 260 greift Brahms wie bei der Hinleitung zur Durchführung das erreichte Dreitonmotiv auf, verdichtet es aber hier bis T. 256 durch eine Engführung im Halbtaktabstand mit dem Klavier durch Hinzunahme der Violine 2 ab T. 254 und durch Crescendo. Ab T. 257 erfolgt eine Entspannungsphase durch die Verkürzung des Dreitonmotivs zum Zweitonmotiv mit Intervallreduktion und Satzverringern bei Decrescendo und Ritardando.

## Coda, Teil 1 T. 261 - 270

Die eigentliche Coda beginnt in verlangsamttem Tempo in T. 261, die den Durchführungsteil ab T. 96 wieder aufnimmt. Auf bemerkenswerte Weise wird der achttaktige Abschnitt von T. 96 – 103 hier rekombiniert: Brahms zerteilt den Satz horizontal und verarbeitet im ersten Teil der Coda die

„obere Hälfte“, also die Stimmen der Violinen, indem er die Melodie der ersten vier Takte mit dem Orgelpunkt der hinteren vier Takte unterlegt und so seinen ersten viertaktigen Baustein von T. 261 – 264 erhält. Der Orgelpunkt liegt in der Viola, dem Cello und Klavier. Die Melodik wird zwischen Violine 1 und 2 im Halbtaktabstand enggeführt. Dieser Viertakter wiederholt sich ab T. 265, nun imitiert die Violine 1 das Cello, er wird dann anschließend fortgesponnen, indem die Viola und die Violine in T. 268 und T. 269 nacheinander geführte Achtelketten erhalten.

#### Coda, Teil 2 T. 271 - 283

Ab T. 271 wird der in der Partitur unten befindliche Teil des Achttakters von T. 96 – 103 verwendet: Die „schwebenden“ Halbensynkopen spielen die oberen drei Streichinstrumente, das Cello spielt zunächst zwei Takte lang die charakteristische Auftaktsquarte in volltaktigen Halben aufwärts, und wiederholt dann in T. 273 die zwischen F-Dur und f-Moll wechselnde Themenvariante der Reprise von T. 162.

Marie-Agnes Dittrich erkennt in den Spitzentönen von Violine 2 und 1 in den Takten 271/272 das transponierte b-a-c-h - Motiv mit den Tönen es-d-f-e, das hier „die geheimnisvolle Ausdruckskraft dieser Passage“ erhöht.<sup>13</sup> Es bleibt natürlich unbelegt, dass Brahms hier tatsächlich dieses Zitat willentlich installiert hat.

Das Klavier hat zum allerersten Mal fast 10 Takte Pause, Brahms spart sich diesen dramaturgischen Effekt des reinen Streichquartettklangs bis zum Schluss des Satzes auf, um die wuchtigen Sechzehntel des Klaviers in der darauf folgenden Stretta noch imposanter zu inszenieren.

Ab T. 276 variiert das Cello weiter den Themenkopf, moduliert und verkürzt ihn auf die letzten drei Achtel in T. 280. Dieses Dreitonmotiv wird dann vom Klavier übernommen und in einem auskomponierten und zugleich vorgeschriebenen Accelerando wird jedes als Achteltriole mit dem Auftaktmotiv in den Streichern kombiniert und zur Stretta verdichtet.

#### Stretta T. 283 - Schluss

Ab T. 283 knüpft Brahms an den vitalen Anfang von T. 5 ff. an und verdichtet ihn. Ab T. 290 werden ausschließlich m2 von T. 1 mit dem Sechzehntelauftakt zu T. 5 kombiniert. Im Unisono zitieren die Streicher in den letzten vier Takten die Achtel von T. 3 und 4 und spreizen die Intervalle über die Oktave hinaus zur Undezime, begleitet von wuchtigen Akkorden des Klaviers.

13 Marie-Agnes Dittrich, „Tradition und Innovation im Klavierquintett in f-Moll op. 34 in: Gernot Gruber: Die Kammermusik von Johannes Brahms, Laaber-Verlag, S. 180

## E Analyse des 2. Satzes

Der langsame Satz ist, da sind sich alle Autoren einig, durch seinen besonders lyrischen und cantablen Gestus geprägt. Als kompositorische Vorbilder für Brahms erkennen Ana Garcia und Daniel Mason Franz Schubert und Johann Strauß:

„It is extremely lyrical with the piano predominating throughout the first section [...] and the melodic character reminiscent of Schubert’s songs“<sup>14</sup>

„After the profundities of the first movement, the lyric Andante, as essentially simple as a Schubert song, [...] with a pensiveness that recalls Schubert, in which the strings reinforce the palpitating figure of the pianist’s left hand, has all the delicious rhythmic subtlety of another of Brahms’s favorites – Johann Strauss.“<sup>15</sup>

Genauere Parallelen zu Schuberts Lieder benennt Marie-Agnes Dittrich: „Der langsame Satz im Klavierquintett - er steht in As-Dur - erinnert mit seinen immer wiederholten Figuren im Klavier an Lieder von Schubert, in denen das Klavier eine Laute imitiert, etwa an „Pause“ aus der *Schönen Müllerin*. Dort wenden sich diese lautenartigen Akkorde übrigens auch nach As-Dur, dann sogar nach as-Moll, genau wie es bei Brahms geschieht.“<sup>16</sup>

Siegfried Oechsle: Sein verhaltener Charakter, der nicht zuletzt aus den synkopisch kassierten Auftakten im melodisch führenden Klavier resultiert, erscheint zum Ende des Hauptteils hin bereits zu Abschiedsgesten zu führen (T. 23. ff). Neue Energien stammen indes aus enharmonisch genutzter Chromatik und führen den Satz in den expressiveren E-Dur-Mittelteil. Die eigentliche Steigerung erfolgt freilich erst in der rahmenbildenden Wiederkehr des Hauptteils. Zwar beginnt der Satz als zurückgenommenes lyrisches Intermezzo. Der Satz ist indes trotz seines Terzen- und Sextenschmelzes weit davon entfernt, bloß ein serenadenhaftes Ständchen darzubieten. Auch wenn sich das Cantabile zur Emphase steigert, zerreißt der melancholische Flor nie zu reiner, hintergrundsloser Präsenz.“<sup>17</sup>

Die wesentlichen Bezüge zum ersten Satz entstehen natürlicherweise im Kontrast zu ihm. Diesen hat Brahms in sehr vielfältiger Weise ausgestaltet. Der motivisch-thematische Bezug zwischen dem ersten und zweiten Satz ist nicht so eng geknüpft wie zum dritten und vierten Satz, aber besonders die harmonischen Verhältnisse verbinden diesen Satz mit dem vorangegangenen Kopfsatz.

14 Ana Lucia Altino Garcia, *Brahms’s Opus 34 and the 19th-century piano quintet*. Dissertation, Boston University 1992, S. 66

15 Daniel Gregory Mason, a.a.O., S. 47

16 Marie-Agnes Dittrich, a.a.O., S. 177

17 Siegfried Oechsle, a.a.O. S. 433

# I Thementafeln

## Thema 1

### a- Vordersatz

3

### b- Nachsatz

5 7

### c- Zwischsatz

9 11

### a' - Vordersatz

13 15

### b' - Nachsatz

17 19 21

## Nebenthema NTh

23 25 27



## 2. Thema

The image displays a musical score for the second theme of Brahms' Klavierquintett op. 34. The score is in 3/4 time and A major. It features Violine 2 + Viola and Violine 2 parts. The first system shows measures 33-42, with dynamics 'poco f' and 'molto espress.'. The second system shows measures 38-42, with dynamics 'p' and 'molto espress.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

## II Form

Der Kontrast zum ersten Satz besteht glücklicherweise auch darin, dass dem raffinierten und durchaus auch vertrackten Formverlauf im Kopfsatz eine weitaus übersichtlichere Form im zweiten Satz folgt, die aber leider eine auch nicht ganz zweifelsfreie Interpretation zulässt. Die meisten Autoren folgen dem harmonischen Verlauf des Stückes, As-Dur - E-Dur - As-Dur und konstatieren eine dreiteilige Form A - B - A.

Unverständlicherweise beginnen bei den meisten Analysen anderer Autoren die neuen Formteile mit den in die Partitur eingeschriebenen Vorzeichenwechsel, also in T. 33 und T. 61. Das ist deshalb unverständlich, da Brahms die Notationswechsel aufgrund besserer Lesefähigkeit und nicht aus formalen Gründen genau an diesen Stellen vorgenommen hat. Die richtigen formalen Schnittstellen sind in diesem Satz durch immer ähnlich angelegten Kadenzformeln gut ermittelbar und vor allem auch als solche hörbar.

Die Dreiteiligkeit der Form hat in diesem Satz möglicherweise ihre Berechtigung, läuft aber Gefahr, vor allem zwei Formabschnitte nicht ausreichend zu würdigen. Der von mir „Zwischenteil“ genannte Abschnitt von T. 55 -74 ist zunächst ein nicht unüblicher Überleitungsteil vor der reprisenhaften Wiederkehr des ersten Themas, dem A'-Teil, aber er fällt durch seinen ganz anderen Charakter und durch die Verarbeitung beider Themen aus dem A - B - A - Raster. Er besitzt daher Durchführungsqualitäten, auch der ihm zugemessene Taktumfang verschafft ihm eine eigenständige Existenz, denn er entspricht in etwa dem Umfang des A - oder B -Teils.

Der Abschnitt von T. 105 - 117 ist jedoch am mehrdeutigsten. Er wiederholt leider nicht genau



das thematische Material des 2. Themas - was man hier erwarten würde, sondern er verarbeitet einige Motive aus verschiedenen Formteilen und liefert auch neue melodische Ideen, aber er besitzt eindeutig den Gestus, die Rhythmik und Expressivität des 2. Themas!

Es gibt also Gründe, diesen Teil B', durch seine motivische Vielfalt C'-Teil oder B'/C'-Teil zu nennen. Statt der A-B-A - Form wäre insofern der Begriff „Sonatenform“ besser noch „Sonatinenform“ zutreffender.

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
<b>A</b>		<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>	<b>B'/C'</b>	<b>Coda</b>
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

### Formübersicht

A	Thema 1	T. 1 – 27	27 T. Umfang
	NTh, Überleitung	T. 27 – 34	8 T.
B	Thema 2	T. 35 – 55	20 T.
C	Zwischenteil; Thema 1 und 2	T. 55 – 74	20 T.
A'	Thema 1	T. 75 – 104	30 T.
B'/C'	div. Motive	T. 105 – 117	13 T.
Coda	NTh	T. 118 – 126	9 T.

### III Teil A - Thema 1, T. 1 - 27 und Überleitung, T. 27 - 34

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
<b>A</b>		<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>	<b>B'/C'</b>	<b>Coda</b>
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

Nachdem im ersten Satz sehr selten einzelne Instrumente längere Abschnitte solistisch anführen, schafft der 2. Satz zu Beginn gleich einen Ausgleich: 34 Takte lang führt das Klavier mit einer Kantilene das Quintett an.

### Form

Siegfried Oechsle hebt das „strophentartige“<sup>18</sup> des 1. Themas hervor. Es entsteht durch fünf Viertakter, der letzte um zwei Takte verlängert (siehe Thementafel).

a - Vordersatz	T. 1 - 4
b - Nachsatz	T. 5 - 8
c - Zwischensatz	T. 9 - 12
a' - Vordersatz	T. 13 - 16
b' - Nachsatz	T. 17 - 22

18 Siegfried Oechsle, Ebd.

Kadenzerweiterung mit NTh T. 23 - 27  
 Überleitung T. 27 - 34

In gleicher Weise, wie Brahms im ersten Satz lokale Formprinzipien auf den gesamten Satz übertragen hat, so besitzt der dritte Viertakter an der tektonisch gleichen Stelle eine entsprechende Sonderstellung für dieses Thema wie der Zwischenteil T. 55 -74 für den gesamten 2. Satz.

Der formale Aufbau des 1. Themas spiegelt also den Formaufbau des 2. Satzes wider.

Die meisten Merkmale, die der Vordersatz a aufweist, lassen sich auf alle anderen Viertakter übertragen.

a- Vordersatz

## Satz

Der durchgehend dreistimmige Klaviersatz besteht aus den beiden sanglichen Oberstimmen, die überwiegend in Terzenparallelen und in wenigen Ausnahmen wie in T. 4 in Sextenparallelen geführt sind. Dazu erklingen ostinate Achtelpattern im Klavierbass. Die Violine 1 und die Viola harmonisieren die Basstöne des Klaviers akkordisch und homorhythmisch, die Violine 2 unterstützt nur an zwei Stellen mit Pizzicato (T. 12 und 16) das Geschehen, lediglich das Cello bekommt mit seinen gezupften Viertel als Impulsgeber eine eigene Funktion.

## Motive

Die Motive der Oberstimme führen im Terzraum eine Pendelbewegung aus, hier könnten die Töne 2 bis 4 des Hauptthemas aus dem 1. Satz Pate gestanden haben, im dritten Takt erweitern sich diese zur Quarte. Der Auftakt und die Punktierung sind die motivischen Elemente der Devise, die hier variiert wieder verwendet werden: Die Punktierung wird lombardisch, erst im 4. Takt taucht die Normalform auf, der Auftakt findet sich nun in der Taktmitte mit den beiden Sechzehnteln wieder.

Durch die verwendeten Rhythmen der Oberstimmen wird der 3/4 - Takt in zwei gleiche Hälften - wie bei einem 6/8 - Takt - zerlegt und erzeugt im Zusammenspiel mit der Basstimme eine anmutig schwebende Wirkung.

Die Terzen-Pendelmelodik ändert sich in den ersten drei Takten jedes Viertakters kaum, sie wechselt nur tonartbedingt ihre Lage, verharrt aber stets im mittleren bis tieferen, warm klingenden Register. Dadurch bleibt der Ausdruck der Melodik durchweg schlicht, fast „schüchtern“, aber stets innig, auf jeden Fall so, dass kein sentimentaler Kitsch entsteht.

### Kadenzierende Takte

Die einzigen Takte, in denen sich Veränderungen oder Entwicklung abspielen, sind die jeweiligen Schlusstakte jedes Viertakters. In ihnen löst sich die vornehme Spannung der ersten drei Takte durch eine gleichmäßig pulsierende Rhythmik auf.

Der bogenförmige Melodieduktus wird aufgenommen (von Takt 3 auf 4), er wird vergrößert (T. 7 und 8), in einen viertaktigen Bogen überführt (T. 13 - 16) und am Schluss mit Sechzehnteln bewegter rhythmisiert (T. 21/22). Das Modell dieser kadenzierenden Schlusstakte wird am Ende jedes Formteils in ähnlicher Form wieder verwendet werden, siehe T. 33/34, T. 53/54, T. 73/74, T. 103/104 und T. 116/117.

### Zwischensatz

Der Zwischensatz in T. 9 - 12 nimmt harmonisch (s.u.) und motivisch eine Sonderstellung ein. Der lombardische Rhythmus tritt nicht mehr auf, er wird durch „normale“ punktierte Viertel und Achtel ersetzt. Der Ausdruck wird drängender, die untere Melodiestimme füllt auf Schlag 3 mit Sechzehnteln die nun insgesamt umgedrehte Bogenform (konkav statt konvex) auf.

### b'-Teil

Der b'-Teil ist durch eine harmonische Ausweichung in T. 19 und 20 um zwei Takte verlängert (s.u.). Die Terzbindung der unteren Melodiestimme zur oberen wird in diesem Viertakter aufgehoben, sie kontrapunktiert mit eigenen Rhythmen die obere Stimme. Das Ende des 1. Themas ist in T. 23 mit As-Dur erreicht, wird aber durch die Kadenzweiterung bis T. 27 hinausgezögert.

### Nebenthema NTh

Die Takte 23 - 27 sind zunächst eine seit der Klassik bekannte Kadenzweiterung, sie bekommen aber durch die Verselbständigung eines neuen Motivs eine besondere Bedeutung.

The image shows a musical score snippet for measures 23 to 27. The bass staff (left) has a circled motif starting at measure 23, consisting of a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The treble staff (right) has a circled motif starting at measure 25, consisting of a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. A rectangular box highlights measures 25-27 in the treble staff, indicating a continuation of the motif.

Das neue Motiv (im Notenbeispiel umkreist) besteht aus drei Achteln, einem Auftaktachtel, einem Quart- und Sekundvorhalt mit Auflösung, meist in Sextparallelen harmonisiert und anschließender punktierter Viertel. Dieses Nebenthemamotiv wird zur Substanz von Thema 2 gehören und liefert auch das thematische Material für die Überleitung von T. 27 - 34 und die Coda ab T. 118

Die zweite Hälfte dieses Abschnitts ab T. 25 (rechteckiger Kasten) ist die Verlängerung der bereits bekannten Kadenzierstakte (bspw. T. 16), hier mit einer rhythmischen Aufladung durch die Achteltriole in T. 26,3, die bereits auf das Thema 2 hinweist (ein Kompositionsmerkmal von Brahms, das wir bereits im ersten Satz kennengelernt haben).

### Harmonik:

Der große Umfang des ersten Themas konstituiert sich auf der großen harmonischen Vielfalt. Zunächst stellt Siegfried Oechsle fest:

„Der langsame Satz steht in As-Dur und scheint damit die Tonart nachzuliefern, die

dem konventionellen Mollschema des Kopfsatzes zufolge von dessen Seitensatz hätte eingenommen werden müssen. Dass das *Andante, un poco Adagio* im Mittelteil mit der Tonart E-Dur auch die Durmediante der großen Unterterz (bzw. der kleinen Obersexta) aufsucht, verstärkt den Zusammenhang beider Sätze.“<sup>19</sup>

Brahms bezieht sich nicht nur in der Auswahl der Tonarten für Thema 1 und 2 auf den 1. Satz, sondern auch auf die harmonische Vielfalt des ersten Satzes. Die drei Tonartbereiche des Devisenthemas im 1. Satz (t - tG/sP - D°/D/D) sind Ausgangspunkt, auch für dieses Thema. Das gilt natürlich für die Tonika und Dominante zwangsläufig so, aber einige Kompositionsparallelen sind darüber hinaus zu finden:

- In T. 20 wird Ges<sup>7</sup> erreicht, er ist die Dominante zu Ces-Dur = tP (statt tG) von as-Moll
- Die Mollvariante der Dominante tritt nicht auf, dafür die Molltonika (T. 6,3 und T. 18,3).
- Der „Halbtonbezug“ Des-Dur/C-Dur (1. Satz) besteht in zweifacher Weise. Brahms komponiert am Ende des 3. Viertakters in G<sup>7</sup>, der wie im 3. Takt im 1. Satz terzlos ist und sich nach As Dur auflöst, er wird aber auch in T. 20 zum Ges<sup>7</sup> in Bezug gesetzt.

Der erste Viertakter verwendet die schlichte T - S - D Harmonik, jedoch verringert Brahms in den ersten beiden Takten die T - D - Spannung, da über dem Orgelpunkt Es durch den ständigen Wechsel von Es<sup>6</sup>- Es<sup>7</sup><sub>5</sub>- Es<sup>6</sup><sub>4</sub> auch permanent die Tonika As-Dur mit Quinte im Bass mitschwingt, so dass der erste Viertakter eher tonikal geprägt ist.

Der zweite Viertakter ist bevorzugt dominantisch, er endet auch auf der Dominante, weicht aber zu Beginn des dritten Viertakters in T. 9 auf die verkürzte Doppeldominante mit kleiner None und Septime aus.

T. 10 und 11 sequenzieren diesen verminderten Akkord stufenweise aufwärts und verschärfen ihn durch die tief alterierte Quinte im Bass (als Auftakt zu Schlag 2). Der G<sup>7</sup> in T. 12 löst sich in T. 13 zur „Reprise“ des Vordersatzes in a' als entlehnter Trugschluss nach As-Dur auf.

Der vierte und fünfte Viertakter entspricht harmonisch weitgehend dem ersten und zweiten, moduliert jedoch in T. 20 nach Ges<sup>7</sup>. Jenes Ges im Bass wird zu G, sodass dieser verminderte Vierklang als verkürzter Es<sup>b9</sup> als Dominante zu As-Dur umgedeutet werden kann.

#### Überleitung T. 27 - 34

Ab T. 27 kennzeichnen die nun erstmalig melodisch führenden Violinen (ab T. 29 auch Cello und T. 31 Viola) das Ende des 1. Themas. Takt 27/28 wiederholt ansonsten Takt 23/24.

Die Achtelwechselnoten werden nun weiterspinnen, verdichten sich im Satz auch durch die Chromatik. Zusätzlich zum „**espressivo**“ und „**crescendo**“ ab T. 27 ist ab T. 29 noch „**stringendo**“ vorgeschrieben. In T. 30,3 nehmen Klavier und Violine 2 abermals (siehe T. 26) den Triolenrhythmus als Merkmal des 2. Themas vorweg.

Die Steigerung erreicht in T. 31/32 ihren Höhepunkt: Der zweite Teil des Nebenthema-Motivs, die Punktierung, baut in hemiolischer Aneinanderreihung (**sostenuto**) die Spannung wieder ab. Die Chromatik im Klavierbass führt in T. 33 zu H-Dur, der künftigen Dominante des 2. Themas.

T. 33/34 führt in vertrauter Kadenzierung zum 2. Thema. Die chromatischen Terzenviertel im Klavier in T. 33 wird Brahms später in T. 105 wieder verwenden.

19 Siegfried Oechsle, Ebd.

## IV Teil B, Thema 2 T. 35 -54

T. 1 - 27	T. 27 - 34	T. 35 - 55	T. 55 - 74	T. 75 - 104	T. 105-117	T. 118-126
A		B	C	A'	B'/C'	Coda
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

## Charakter

Kontrastiv zum schlichten, zurückhaltenden und schwebenden 1. Thema bricht sich beim 2. Thema eine leidenschaftliche Emotionalität Bahn. Dabei wird in den ersten beiden Takten die Melodiestimme durch das unisono von Violine und Viola verdoppelt (nach Garcia war in der Quintettfassung statt Viola das Cello vorgesehen, was aber spieltechnisch zu schwierig gewesen wäre) und das Klavier übernimmt dann in Sexten (statt Terzen) und in höherer Lage die expressive Führung. Die Leidenschaftlichkeit wird durch die Kombination triolischer und duolischer Notenwerte ab T. 37 erhöht.

Der Kontrast zum ersten Thema und in Anlehnung an den ersten Satz wird, wie Siegfried Oechsle schon erwähnt, durch die Modulation nach E-Dur (es wäre eigentlich Fes-Dur) verstärkt.

## Formaa

Bei Thema 2 trifft man auf den schon vom ersten Satz wohl vertrauten Formablauf:

T. 35 - 42	T. 43 - 54
Thema 2 (a - b - b' - b'')	Themenwiederholung (6 T.) mit erweitertem Fortspinnungsteil

## Motivik

Bei der eröffnenden Phrase a in T. 35 m. A. und T. 36 lassen sich unschwer verwandtschaftliche Bezüge zu den ersten Themen des ersten und zweiten Satzes herstellen.

2. Satz, 1. Thema T. 1




2. Satz, 2. Thema T. 35/36



1. Satz, 1. Thema T. 1 - 4



Aber auch die Verwendung eines Orgelpunkts oder orgelpunktähnlicher Gerüsttöne haben die Sätze gemein: Das  $c^1$  und  $g^1$  im ersten Thema des ersten Satzes und das  $E^s$  im Bass des ersten Themas im zweiten Satz. Der Auftakt zu Thema 2 wurde natürlich brahmstypisch im 4. Takt des 1. Themas, 2. Satz (volltaktig) schon angelegt, ebenso die Triolik (s.o.). Die Töne  $h$  mit Vorschlag in der Violine 1 und der oberen Klavierstimme in T. 35/36  variieren das Triolenmotiv in Umkehrung.

Die Gegenphrase **b** bezieht ihre thematische Substanz vom Nebenthemamotiv aus T. 23, zunächst metrisch verschoben und mit einem Tonhöhenverlauf, der dem Triolenmotiv von T. 35 entlehnt wurde, dann aber auch in Umkehrung und ab T. 39 in größerer Ähnlichkeit zur Originalgestalt.

Nebenthemenmotiv T. 23

2. Thema T. 36 - 41

Ab dem fortspinnenden Teil T. 39 kontrapunktiert der Klavierbass mit dem oktavischen Auftakt von Thema 2 die Oberstimme und die Triolen der Violastimme. Die zupfende Cellotöne waren schon bei Thema 1 in ähnlicher Weise vorhanden.

Die Themenwiederholung ab T. 43 dramatisiert die Melodik durch die Aufwärtsoktavierungen der Violine 1. Violine 2 erhält dazu eine neue, fein ersonnene Kontrapunktstimme mit subtilem Detail wie der Ton **ais**<sup>1</sup> in T. 43, der sich wohligh-reibend gegen das **a**<sup>2</sup> der Violine 1 hält und sich dann zum **a**<sup>1</sup> auflöst.

Durch die Uminstrumentierung wird ab T. 45 die Melodik durch die Viola und das Cello verstärkt, besonders das Cello kann in diesem Register die Dynamik deutlich anheben.

Der Fortspinnungsteil ändert ab T. 47 seine Gestalt und seine Funktion: Er leitet zum Zwischenteil in T. 53 über, bekommt daher ein „**poco accelerando**“ und repetierende Triolenachtel in der Violastimme, die an das Thema 3 des ersten Satzes erinnern. Nachdem der Satz auf Klavier und Viola reduziert wurde, verdichtet er sich ab T. 49 und 50 durch das hinzutretende Cello und die nachfolgenden Violinenstimmen. Die Triolen pulsieren durch alle Stimmen, lediglich der Klavierbass hält beharrlich duolisch dagegen. Nach einer sequenzierender Aufwärtsbewegung wird der Höhepunkt in T. 53 erreicht. Die melodische Aufwärtsbewegung wird in der bekannten Kadenzierungsformel von Thema 1 (vgl. T. 16 oder 26/27) vollstimmig aufgefangen und mit einem Diminuendo noch unten zum nächsten Formteil geführt.

## Harmonik

Trotz der großen Ausdruckskontraste zum ersten Thema gelingt es Brahms im zweiten Thema einen ähnlichen Tonfall zu treffen. Durch die Repetition des Quinttones **h** des E-Dur-Dreiklangs im Klavierbass und auch in anderen Stimmen in T. 35 - 38 und T. 43 - 46, wiederholt Brahms mit dem Orgelpunkt die harmonische und satztechnische Konstruktion des ersten Themas. Durch den Wechsel von E-Dur und H-Dur entsteht gleichsam eine an Volkstümlichkeit, Naturklänge oder Hornquinten erinnernde Sphäre, die erst durch die Modulationen ab T. 39 aufgehoben wird. In T. 39 wechselt Brahms zur Großterzobermediante (tP) G-Dur, dann in stockendem Quintfall mit großen Septimen oder Nonen zu e-Moll in T. 40,3, das sich in T. 42 wieder nach E-Dur verklärt.

Mit etwas anderer harmonischer Farbnuance wiederholt Brahms diesen Effekt zwischen T. 47 und T. 49, indem er G-Dur alternierend mit h-Moll und H-Dur verwendet. In T. 50 - 54 wird das Schwanken des Tongeschlechts auf e-Moll und E-Dur übertragen, im Wechsel mit H-Dur.

### V Teil C, Zwischenteil T. 55 -74

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
A		B	C	A'	B'/C'	Coda
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

Der zweite Satz hat eine Gesamtlänge von 126 Takten und der Zwischenteil C von T. 55 - 74 liegt fast genau in der „mathematischen“ Mitte des Werkes (um einen Takt verschoben). Er besteht wiederum aus zwei Teilen, einem ersten sich immer weiter abbauenden und sich auflösenden Teil (bis T. 66) und einem sich aufbauenden, anbahnenden Teil.

Wie schon anfangs erwähnt, kombiniert dieser Abschnitt die Themen 1 und 2 und besitzt dadurch Durchführungsqualität. Noch aufschlussreicher ist die Vorstellung, dass sich in diesem Abschnitt zwei Formteile ineinander schieben: Der B-Teil klafft noch bis T. 67 nach, während der A' Teil mit dem Thema 1 sich schon ab T. 55 ankündigt.

#### Motivik

Das Klavier repetiert den von Thema 1 bekannten Klavierbassrhythmus auf dem Orgelpunkt **E**, hier als Grundton von E-Dur. Darüber wiederholen Vc, VI 1 und Va den emphatischen Oktavauftakt zu Thema 2 in Gegenbewegung und Originalgestalt (mit notiertem Crescendo). Nach vier Takten diminuiert sich die volltaktige Halbe zur Viertel, so dass die dreimalige Wiederholung des verkürzten Motivs zu einer hemiolischen Taktmetrik führt, die den Viertakter um zwei Takte verlängert. Ab T. 61 wiederholt sich der Viertakter von T. 55 - 58, aber das Oktav-Auftaktsmotiv spreizt sich zur noch ausdrucksstärkeren None, dadurch wird die folgende Halbe zu einem Spannungsvorhalt, die sich in die nun folgende Viertel auflöst. Auch diese zweite Viertaktphrase wird um zwei Takte verlängert. Das Cello, das den letzten, nachklaffenden Auftakt in T. 64 bereits kraftloser in **p** gespielt hatte, beendet in T. 66 das „Nachwehen“ von Thema 2 in einer chromatischen Umspielung des Tones **D** in Vierteln. Das Klavier unterstützt von T. 55 bis 67 den „Abbauprozess“ von Thema 2 durch eine abnehmende Dynamik, Tonhöhe, Satz- und Akkorddichte.

In Takt 67 und 68 ist der spannungsärmste Abschnitt des gesamten Satzes erreicht, die musikalische Vitalität ist am Nullpunkt angekommen. Nur die Viola spielt den vom Klavier übernommenen Synkopenrhythmus zum nun zupfenden Cello auf dem Repetitionston/Orgelpunkt **D**.

Ab T. 69 beginnt der „Aufbauteil“ oder „Hinleitungsteil“ des Zwischenteils zur Reprise von Thema 1. Violine 1 und 2 spielen den ersten Takt der Terzenmelodik von Thema 1, jedoch mit dem nun augmentierten lombardischen Rhythmus, der in T. 70 vom Klavier imitiert wird.

In T. 71 und 72 wird die Rhythmik von T. 69 vereinfacht (sie erinnert nun an das Nebenthemenmotiv), die Motive sequenzieren sich accelerierend nach oben zu T. 73 und 74, die mit der bekannten Kadenzformel, hier eine Variation von T. 53/54, zur Reprise von Teil A überleiten.

#### Harmonik

In T. 55 - 60 stagniert der harmonische Prozess und verharrt auf den Grundakkorden von E-Dur. Mit dem Nonsprung des Cellos abwärts zu T. 61 wird der Orgelpunkt von **E** auf **D** abgesenkt. T. 62,3 wird kurzzeitig bereits Es-Dur erreicht. Die Modulation funktioniert deshalb, da der verkürzte  $E^b_9$  und der verkürzte  $B^b_9$  enharmonisch umgedeutet aus den gleichen Tönen



bestehen. Durch einen weiteren Nonsprung abwärts wird in T. 63 der Basston **Cis** erreicht und die Harmonik „mitgerückt“: Die Umdeutung des  $Cis^{b9}$  zum  $A^{b9}$  führt zu D-Dur. Auf leerer **D - A** -Quinte (T. 67) und repetierendem Orgelpunkt **D** (T. 68) baut sich in T. 69 G-Dur auf (es besitzt in diesem Satz eine vergleichbare Funktion wie das Des-Dur im ersten Satz), ändert sich jedoch in T. 70 zu g-Moll, das als Tonikaparallele zu Es-Dur den  $Es^7$  in T. 71 ermöglicht, der Dominante zur Grundtonart As-Dur, die mit der Reprise von T. 75 erreicht wird.

## VI Teil A', Reprise Thema 1 T. 75 - 104

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
A		B	C	A'	B'/C'	Coda
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

Die Reprise von A enthält gegenüber der „Exposition“ wenig Änderungen:

- Die ersten acht originalgetreuen Takte von Thema 1 werden einfach zweimal gespielt. Beim zweiten Mal ab T. 83 wird die Führung von je zwei Streichinstrumenten übernommen (ebenfalls in p, *espressivo* und *sotto voce*), das Klavier bleibt bis T. 104 Begleitinstrument.
- Der gesamte Teil A wird ab T. 83 wiederholt, angereichert durch lautenartige Sechzehntelaufgänge und ebenfalls lautenartig als Arpeggien gespielte Akkorde im Klavier.
- Ab T. 91 wird mit dem Hinzutreten der Viola und ab T. 95 mit der Violine 2 der Satz durch Oktavkoppeln vollstimmiger, aber nicht mehrstimmiger gesetzt.

## VII Teil B'/C', T. 105 - 117

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
A		B	C	A'	B'/C'	Coda
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

### Charakter

Das Hauptargument, das die A - B - A Form infrage stellt, ist die Erkenntnis, dass T. 105 - 117 rein vom Stimmungsgehalt kaum zum A-Teil hinzuzurechnen ist. Zu deutlich bestimmt hier die Expressivität und die Triolenmotivik des zweiten Themas den Gesamteindruck. Das Charakteristische dieses Teils ist aber, dass Brahms besonders in den Takten 107 und 110 mit der Stärke der Emotionalität über den B-Teil hinausgeht. Das liegt an der zwingenden Melodik, der Triolenrhythmik mit dem Vorhalt auf dem Spitzenton und der hohen Lage der beteiligten Instrumente, aber auch daran, dass ausschließlich in diesem Abschnitt Brahms die Melodik vom Orgelpunkt im Bass befreit. Ansonsten ist der zweite Satz, mit Ausnahme der kadenzierenden Takte, eine weitgehend Orgelpunkt basierte Komposition! Natürlich verzichtet Brahms auch bei den Kadenzten nicht ganz auf den konstitutiven Orgelpunkt, sondern verlegt ihn von der Bassstimme in andere Stimmen, z.B. in die Violine 1 (T. 105/106), in die Viola (T. 109/110) oder die Violine 1 und Cello (T. 111 - 117).

### Form

T. 105 - 108	T. 109 - 117
Thema 2 neu	Themenwiederholung mit Fortspinnung



## Motivik

Die unten stehende Abbildung zeigt die motivischen Patchworkverhältnisse. Im Vergleich zur ersten Hälfte des Zwischenteils T. 55 - 66, der sich allmählich auflöste, verdichten sich hier die Motive. Das Auftaktmotiv von Thema 2 in Violine 1 (Oktave), Viola und Cello (None)

wird im Viertelabstand und in Gegenbewegung enggeführt. Der vier Viertel lange chromatische Terzenaufgang im Klavier in T. 55 mit den anschließenden Achteltriolen bewirkt zusammen mit den verkürzten Streicherauftakten eine latente hemiolische Metrumverschiebung. Die Steigerungstakte 106 und 107 lösen sich in zwei kadenzierenden Takten (Variation von T. 73 und 74) auf.

The image shows a musical score for Brahms' Piano Quintet, Op. 34, focusing on measures 105-108. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violine 1, Violine 2, Viola, Cello, and Klavier. Several motifs are highlighted with annotations:

- Auftaktmotiv Th. 2 T. 34:** A circled yellow motif in the Violine 1 staff, consisting of a quarter note followed by an eighth note.
- Nonaufaktmotiv T.55 in Umkehrung:** A circled yellow motif in the Viola and Cello staves, consisting of a quarter note followed by an eighth note.
- Chromatische Terzen, T. 33, hier in Umkehrung:** A circled yellow motif in the Klavier staff, showing a chromatic triad progression.
- Triolen Th. 2, T.35 in Umkehrung und in Normalform:** A circled yellow motif in the Klavier staff, showing eighth-note triplets.
- Kadenzierungsteil von Th 1, oder bspw. T.73/74:** A green box highlights the cadenzial part of the first theme in measures 108-110, featuring a melodic line in the Violine 1 and Cello staves.

Die Wiederholung des neuen, thematischen Viertaktlers von T. 105 - 108 erfolgt mit dem üblichem Stimmentausch: Violine 1 und Cello führen in T. 109/110 in ihrem volumenstarkem Register die Kantilene an, geben sie in T. 111 an die Viola ab und stagnieren währenddessen auf synkopischen *as*-Vierteln mit gelegentlichen aufwärts gerichteten Halbtonseufzern.

Aber bereits ab diesem dritten Takt in T. 111 übernimmt nach längerer solistischer Pause und auf neue Weise das Klavier die Führung: Die Oberstimme reiht das Viola/Cello-Motiv von T. 107 abwechselnd in Normalform und Umkehrung in hoher Lage aneinander, die linke Hand spielt ebenfalls in gleicher Weise das geglättete Motiv der Klavieroberstimme, entnommen vom selben Takt 107.

Das „**un poco stringendo**“ verliert durch den Abbruch der Motorik in T. 115 an Kraft und das Tempo wird ab T. 116 wieder zurückgeführt. Der Satz dünnt sich dabei aus, die Kadenzierung entspricht der von T. 33.

Raffinerterweise verkürzt Brahms in T. 116 und T. 117 die akkordischen Viertel im Klavier, trennt sie durch kleine, subtil notierte Pausen und durch die Aufhebung der Legatovorschrift, sodass sich in T. 118 nahtlos das synkopische Anfangspattern von Takt 1 und mit ihm die Coda anschließen kann.

## Harmonik

Als tragfähiges Fundament zur leidenschaftlichen Kantilene bleibt die Harmonik in T. 105 - 108 stabil in As-Dur, kreist im Fortspinnungsteil des zweiten Viertakters ab T. 111 um As<sup>7</sup>, gelegentlich gefärbt durch kleine und große „Nonen-Seufzern“ (Violine 1 und Cello). Über eine chromatische Wendung in T. 116 wird bis zum Schlussteil ab T. 118 As-Dur wieder kadenzuell befestigt.

## VIII Coda T. 118 - 126

T. 1 – 27	T. 27 – 34	T. 35 – 55	T. 55 – 74	T. 75 – 104	T. 105–117	T. 118–126
A		B	C	A'	B'/C'	Coda
Thema 1	NTh	Thema 2	Zw-Teil	Thema 1	div.	NTh

Aus den in T. 23/24 entnommenen Kadenzverlängerungstakten baut Brahms ab T. 118 die letzte Schlusssteigerung bis T. 120 mit einem Mini-Kanon (Cello - Viola + Klavier - Violine 1+2) auf, verkürzt dort die Einsatzdichte vom Taktabstand auf Viertelabstand (wobei die Viola die Kanonführung an die Violine 2 abgibt) und das Cello übernimmt den finalen Orgelpunkt in Oktavachteln zusammen mit dem Klavierbass. Jürgen Wetschky erkennt eine Verwandtschaft des „Kanonthemas“ von T. 119 - 123 mit T. 82 im ersten Satz.<sup>20</sup> Der Rückbau der Entwicklung erfolgt mit sinkender Tonhöhe, Diminuendo, poco Ritardando und der Satz verklingt mit hemiolischen, alternierenden Achteln in As-Dur und einem verkürztem Es<sup>b</sup><sub>7</sub><sup>9</sup> aus (vgl. T. 25). Den As-Dur- Schlussakkord instrumentiert Brahms subtil mit nur einer einfach gespielten Terz c im Klavier.

20 Jürgen Wetschky, *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms*. Regensburg 1967, S. 82

## F 3. Satz Scherzo. Allegro

Brahms eröffnet sein Scherzo ungewöhnlicherweise mit drei hintereinander folgenden, charakterlich sehr unterschiedlichen Themen. Die besondere rhythmische Motorik fällt allen Autoren gleichermaßen auf:

*„The immense rhythmic verve of the scherzo, its relentless insistence, from the light, deliberately paced cello pizzicati of the opening measures to the quick-fire hammer-stroke sixteenth-notes of all the strings at the end, on the duple meter, which is here used for the first time in the chamber music scherzos, may well induce us to reconsider our conclusion, [...] that Brahms [...] is never merely primitive“.*<sup>21</sup>

Daniel Mason betont dabei die metrische Zusammengehörigkeit der drei Themen, trotz ihrer (für das Auge irre führenden) unterschiedlichen Taktvorschrift: *„The [...] themes of the movement [...] are all notated in measures containing only two beats, though they are conceived in four-beat groups. The result is that the contrast between heavy and light measures is not shown the eye, however unmistakably it is perceived by the ear.“*<sup>22</sup>

Auch über den formalen Ablauf der drei Themen sind sich die Autoren Siegfried Oechsle, Siegfried Kross und Ana Garcia einig:

*„He ‚thunderous‘ Scherzo of Brahms Piano Quintet is in C minor/C major. It is based on three distinct ideas in different meters which are repeated three times, and maintains a percussive rhythmic character throughout. Although the Scherzo has two different meters, the whole movement has an overwhelming uniformity of pulse.“*<sup>23</sup>

Siegfried Kross über die dramaturgische Wirkung des Anfangs:

*„Selten ist musikalische Formbildung mit diesen drei Abschnitten so im wörtlichen Sinne inszeniert worden: ein Vorhang wird vor einer noch verdunkelten Bühne beiseite gezogen, die Akteure betreten mit kleinen, tastenden Schritten die Bühne und erst nach einem Moment gespannten Anhaltens des Atems geht das Licht an und der Tanz beginnt, ein Vorgang von solcher Bildhaftigkeit und Eindringlichkeit, dass man wider Willen und trotz sonst gegenüber solchen sprachlichen Darstellungsmitteln geübter Zurückhaltung ein Stück weit an Kalbeck'sche Metaphorik herankommt, aber hoffentlich nur ein Stück weit.“*<sup>24</sup>

21 Daniel Gregory Mason, a.a.O., S. 49

22 Daniel Gregory Mason, Ebd., S. 50

23 Ana Lucia Altino Garcia, a.a.O., S. 70

24 Siegfried Kross, a.a.O., S. 442

### I Brahms op. 34, 3. Satz Scherzo - Thementafel

#### Thema 1

Thema 1 musical notation, measures 1-11. The notation is in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a whole rest at measure 1, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. The second staff begins at measure 5 with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The third staff begins at measure 9 with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The piece ends at measure 11 with a double bar line and repeat dots. Dynamics include *pp* at measure 7.

#### Thema 2

Thema 2 musical notation, measures 13-21. The notation is in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff starts at measure 13 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff starts at measure 17 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piece ends at measure 21 with a quarter note G4. Dynamics include *pp* at measure 13.

#### Thema 3

Thema 3 musical notation, measures 23-45. The notation is in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts at measure 23 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff starts at measure 31 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff starts at measure 39 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piece ends at measure 45 with a quarter note G4. Dynamics include *ff* at measure 23 and *fz* at measures 27, 35, and 43.

### Themensynopse des 1. Themas, 1. Satz, 1., 3. Thema und Triothema des 3. Satzes

● = Töne, die in der darunter liegenden Zeile weggelassen werden

3. Satz, 1. Thema

3. Satz, 1. Thema, auf Gerüstöne reduziert (Länge von es2 verkürzt) und metrisch verschoben

3. Satz, Trio-Thema

3. Satz, 3. Thema

1. Satz, 1. Thema, in Rhythmisierung des 3. Themas, 3. Satz

### Trio-Thema

#### Vordersatz $\alpha$

194 Klavier *poco f* 198  
202 206 210

The score for Vordersatz  $\alpha$  consists of two staves. The top staff is for the piano (Klavier) and the bottom staff is for the cello (Cello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins at measure 194 with a piano dynamic of *poco f*. The melody in the top staff is marked with a slur and includes measures 194, 198, and 202. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines, marked with measures 202, 206, and 210.

#### Wiederholung Vordersatz $\alpha'$

Violine 1 214  
218 222  
Violine 2

The score for the repetition of Vordersatz  $\alpha'$  consists of two staves for Violine 1 and Violine 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins at measure 214. The first violin part (top staff) features a melodic line with slurs, marked with measures 214, 218, and 222. The second violin part (bottom staff) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with measures 218 and 222.

#### Zwischensatz $\beta$

226 Violine 2 230 Klavier  
Cello *8vb* Klavier  
234 238 *tr*

The score for Zwischensatz  $\beta$  consists of three staves: Violine 2, Cello, and Klavier. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The music begins at measure 226. The Violine 2 part (top staff) has a melodic line with slurs, marked with measures 226, 230, and 234. The Cello part (middle staff) is marked *8vb* and provides harmonic support, marked with measures 230 and 238. The Klavier part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines, marked with measures 230 and 238, and includes a trill (*tr*) in measure 238.

#### Nachsatz $\alpha''$

242 Violine 1 246  
250 254 258  
Klavier

The score for Nachsatz  $\alpha''$  consists of two staves: Violine 1 and Klavier. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins at measure 242. The Violine 1 part (top staff) features a melodic line with slurs, marked with measures 242, 246, and 250. The Klavier part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines, marked with measures 250, 254, and 258.

## II Form

Abweichend von der im Scherzo sonst häufig anzutreffenden A-B-A - Form verwendet Brahms eine dreifache Reihung von drei Themen, die über das Scherzo hinaus bis zum Trio besteht.

Der Formablauf besitzt etwas rondoartiges, aber ihm fehlt das für ein Rondo typisch Wiederkehrende, eine Unterscheidung in Ritornelle und Couplets lässt sich nicht vornehmen, alle drei Themen wären Ritornelle und Couplets zugleich.

Im Scherzo lassen sich verschiedene Verarbeitungskategorien der Themen und ihrer jeweiligen Variation erkennen. Neben der Originalgestalt, die auch im weiteren Verlauf wieder auftritt gibt es die Themen, die nur wenig verändert sind, aber durch ihre Modulationen zu anderen Formteilen überleiten und Themen, die durch eine starke motivisch-thematische Arbeit Durchführungscharakter besitzen oder durch ihre Motorik die Schlusswirkung wie bei einer Stretta annehmen (Coda). So ist zusätzlich zur Reihung der dramaturgische Ablauf einer Sonatenform erkennbar. Die Überblendung mehrerer Formen ist bei Brahms kein seltenes Phänomen.

### Formübersicht

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

### Scherzo

Exposition	<b>A</b>	Thema 1	T. 1 - 12	
	<b>B</b>	Thema 2	T. 13 - 21	
	<b>C</b>	Thema 3	T. 22 - 45	
Durchführung	<b>A'</b>	Thema 1	T. 46 - 56	
	<b>B'</b>	Thema 2	T. 57 - 67	
	<b>FUGE</b>	Thema 2	T. 67 - 99	
		Thema 2 + 3	T. 100 - 109	
Reprise	<b>C'</b>	Thema 3	T. 110 - 144	
Coda	<b>A''</b>	Thema 1	T. 144 - 157	
	<b>B''</b>	Thema 2	T. 158 - 176	Stretta
		Thema 1+2	T. 177 - 193	

### Trio

<b>C''</b>	a	Thema 3Var	T. 194 - 225	
	b	Thema 1+2	T. 226 - 241	
	a	Thema 3Var	T. 242 - 261	Scherzo da Capo sin al Fine



**III Analyse Scherzo. Allegro****1.) Teil 1 („Exposition“)**

- a) **A** Thema 1 T. 1 - 12  
 b) **B** Thema 2, T. 13 - 21  
 c) **C** Thema 3, T. 22 - 45

**2.) Teil 2 („Durchführung“) - Fuge**

- a) **A'** Thema 1, T. 46 - 56  
 b) **B'** Thema 2, T. 57 - 67  
 c) **Fuge** T. 67 - 99  
 d) Thema 2 + 3, T. 100 - 109

**3.) Teil 3 („Reprise“)**

- a) **C'** Thema 3, T. 101 - 143  
 b) **A''** Thema 1, T. 144 - 157

**4.) Teil 4 („Coda“)**

- a) **B''** Thema 2, T. 158 - 176  
 b) **Ü** Thema 1+2, T. 177 - 193 Überleitung

**IV Analyse Trio**

- a) **C<sub>a</sub>''** Thema 3Var, T. 194 - 225  
 b) **C<sub>b</sub>''** Thema 1+2, T. 226 - 241  
 c) **C<sub>a</sub>''** Thema 3Var, T. 242 - 261 Scherzo da Capo sin al Fine

**1.) Teil 1 („Exposition“)**

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>	<b>B'</b>	<b>Fuge</b>		<b>C'</b>	<b>A''</b>	<b>B''</b>		<b>C''</b>		
<b>Th 1</b>	<b>Th 2</b>	<b>Th 3</b>	<b>Th 1</b>	<b>Th 2</b>	<b>Th 2</b>	<b>Th 2+3</b>	<b>Th 3</b>	<b>Th 1</b>	<b>Th 2</b>	<b>Th 1+2</b>	<b>Th 3Var</b>	<b>Th 1+2</b>	<b>Th 3Var</b>
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

**1a) A Thema 1, T. 1 - 12**

Zur Verwandtschaft der Themen zum Devisenthema des 1. Satzes (siehe S. 44).

Die Themensynopse auf S. 44 zeigt die substantielle Verwandtschaft der drei Themen des 3. Satzes mit dem Hauptthema des ersten Satzes, dem Devisenthema. In der unterster Zeile wurde das Devisenthema rhythmisch auf eine 6/8-Metrik angepasst. Diese Umstellung greift natürlich in die Struktur der Originalgestalt ein, verändert sie, macht aber die tatsächlich vorliegende Verwandtschaft erst gut sichtbar.

Die gemeinsame motivische Substanz besteht aus:

- Dem Auftakt.
- Einem sechstönigen Motiv, welches den Auftakt weiterführt, dann aber nach drei Tönen

in ein „Drehfigur“ mit drei Achteln mündet.

- Der variierten Wiederholung dieses Sechstonmotivs.
- Der sich anschließenden Fortspinnung des Sechstonmotivs.
- Der reduzierten Intervallik mit vorwiegendem Gebrauch der Sekunde und Terz.
- Dem Pendeln der Tonhöhenverläufe in einem begrenzten Tonraum bis zum Fortspinnungsteil. Erst im Fortspinnungsteil werden neue Strukturen kreiert.

Die Verwandtschaft des 1. Themas vom 3. Satz zum Devisenthema ist verschleierter als bei den anderen vorgestellten Themen auf S. 44 durch:

- den um zwei Töne verlängerten Auftakt,
- die synkopischen Verschiebungen,
- die Dehnung des Tones  $es^2$  in T. 5/6 und
- die „Auffüllung“ durch mehrere Achtel.

Im Fortspinnungsteil wird das gestalterische Moment der Akkordspreizung des Devisenthemas nach unten durch eine nach oben gerichtete Sequenzierung interpretiert.

Der Orgelpunkt im Cello erinnert an die kompositorische Konzeption des 2. Satzes.

### Charakter des 1. Themas

Das unheilvolle Pochen der gezupften leeren C-Saite des alleine beginnenden Cellos gibt genau das preis, auf was es in diesem Satz ankommt: Den unerbittliche Puls, der wie ein Motto vorausgeschickt wird.

Der drängende und zugleich bedrängte Charakter entsteht durch die antizipierte Rhythmik des Themas. Der ruhelose Ausdruck des in Unisono geführten Themas wird durch die chromatisch verschärfte Imitation des Klavier in der Unterquinte verstärkt, die in T. 4 und 5 zunächst noch dialoghaft auftritt, sich aber dann mehr und mehr in raffinierter, versetzter Rhythmik steigert.

Trotz des unbeständigen und fliehenden Charakters des 1. Themas, der so ganz anders als das erdig-schwere Devisenthema auftritt, besitzen beide Themen auch einige Gemeinsamkeiten: Das Unisono der Devise ist nun auf zwei Stimmen, Violine 1 und Viola, reduziert und auch an die dunkle Färbung wird zumindest in den Anfangstakten durch die Verwendung der entsprechenden Tonlage wieder aufgegriffen, wenn auch der As-Dur-Aufgang als ein Nachklang des 2. Satzes zu begreifen ist. Die Offenheit des Schlusses wird hier nicht durch eine Fermate, sondern durch ein Ausweichen in einen höheren Tonraum bewirkt.

## Harmonik

Die harmonische Konstellation des Devisenthemas wird hier neu konfiguriert. Verblüffenderweise beginnt Brahms gleich mit dem Tonikagegenklang (oder Subdominantparallele) As-Dur. Zwar taucht in T. 5,1 und 7,1 kurz ein unisono - c auf, durch das **fis** im Klavier wird es aber sofort doppeldominantisch gefärbt und durch das **as** in T. 6 und 8 zurück zu As-Dur gelenkt. In der jeweils zweiten Takthälfte von T. 6 und 8 wird das As-Dur mit der Dominante G-Dur konfrontiert („Konfliktpotenzial“).

Erst ab T. 9 kann sich störungsfrei die Tonika entfalten. Zum Vergleich:

Devisenthema t - tg/sP -  $\text{D}/\text{D}$ , „Konfliktakkorde“ Des-Dur - C-Dur  
 1. Thema: tg/sP -  $\text{D}/\text{D}$  - t „Konfliktakkorde“ As-Dur - G-Dur

## Satz

Das Unisono des Devisenthemas wird hier verdoppelt: Das Unisono von Violine 1 und Viola erweitert das „Klavier-Unisono“ den Satz zur Zweistimmigkeit. Natürlich ist der Satz im Prinzip durch den Orgelpunkt im Cello dreistimmig, aber das dumpfe Pizzicato mischt sich klanglich nicht, so dass er zweistimmig klingt, angereichert durch das percussive Pizzicato.

### 1b) B Thema 2, T. 13 - 21

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

### Thema 2

## Charakter

Das zweite Thema reduziert den ohnehin schon drängenden Charakter des ersten Themas fast ausschließlich auf das Rhythmische. Die ternäre Rhythmik  $\text{♪♪♪}$  wird auf den rhythmisierten Orgelpunkt in binärer  $\text{♪♪♪}$ -Rhythmik zugespitzt, das melodische Element ausschließlich auf die wenigen Sechzehntel begrenzt und die Begleitung der weiterhin unisono spielenden ersten Violine und Viola bis T. 18 weggelassen. Ab T. 18 taucht die harmonische Begleitung der nun alleine das Thema spielenden Viola in karger Form auf: In gezupften Akkorden der anderen Streicher auf die Hauptschläge. Die geheimnisvolle Grundspannung des 1. Themas wird auch im 2. Thema durch (sempré) **pp** gehalten.

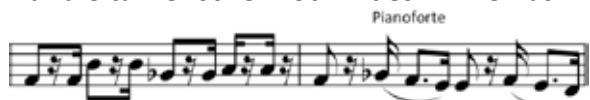
## Form

Auch das 2. Thema hat, wie das 1. und 3. Thema den Aufbau „Phrase (T. 13/14) - Phrasenwiederholung (mit Var. in T. 15/16) - Fortspinnung (T. 17 - 21)“, auch bekannt als Barform („Stollen - Stollen - Abgesang“).

### Motivik

Die Motivik dieses Themas lässt sich auf drei Quellen zurückführen:

- Auf den Orgelpunkt, der sich als thematisches Element im 2. Satz etabliert hat (und möglicherweise willentlich in der Repetition des Tones g im Devisenthema angelegt wurde).
- Auf die tänzerische Motivik des 4. Themas im 1. Satz (Epilogthema)



- Auf die Dreiklangfigur in T. 1 im Devisenthema

### Harmonik

Das Devisenthema benutzt in T. 1 - 4 die Harmonien f-Moll, Des-Dur, c-Moll, **G-D** terzlos und C-Dur. Übertragen auf c-Moll des 3. Satzes ist das: c-Moll, As-Dur, g-Moll, **D-A**, und G-Dur. Mit den zuletzt genannten Harmonien als „Ausgangsmaterial“ gestaltet Brahms die Harmonik der drei Themen von T. 1 - 45.

Hier im 2. Thema lässt Brahms die Zugehörigkeit des einstimmigen g zu einer bestimmten Tonart offen. In T. 17 wird in den Sechzehntel der Es-Dur-Dreiklang angespielt. Die Akkordfolge ab T. 18 mit c-Moll / f-Moll, g-Moll / c-Moll - f-Moll-Sextakkord / **G-D** (terzlos), klingt entweder nach einer modalen Zugehörigkeit nach c-Moll oder erinnert auffällig an die ursprüngliche Harmonik des Devisenthemas (ohne Des-Dur).

Die Harmonik des 3. Themas wird, hier als Vorgriff, aus den drei Haupttonarten C-Dur (statt c-Moll in T. 23), G-Dur (T.37) und As-Dur (ab T. 38) genau die harmonischen Stützen des 1. Themas und des Devisenthemas aufgreifen.

### 1c) C Thema 3, T. 22 - 45

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

Musical score for Thema 3, measures 22-45. The score is written for three staves: alpha (treble clef), alpha prime (treble clef), and beta (treble clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into three sections: Motiv a (measures 22-25), Motiv a' (measures 25-29), and Motiv a' Fortspinnung (measures 29-37). Motiv b is shown in measures 39-45. Dynamics include *ff* and *fz*.

3. Satz, 3. Thema

## Charakter

Die volksliedhafte, in subito **ff** fast hymnisch auftrumpfende Dur-Melodik und der vollstimmige akkordische Satz mit dem nun trommelartigen Rhythmus dreier Achtel hat diesem Thema in der Literatur den Namen „Marsch-Thema“ eingebracht. In ihm löst sich das unheilvolle Anfangspizzicato von Thema 1 in jubelartiger Freude auf.

## Form (Barform)

$\alpha$	a (m.A. T. 20/21) - a' (T. 22/23) - a' <sub>Fortspinnung</sub> (T. 24 - 29)	8 Takte
$\alpha'$	wie $\alpha$ , jedoch anderer Satz	8 Takte
$\beta$	b (T. 38 - 41) - b (T. 42 - 45)	8 Takte

## Motivik

Die Verwandtschaft des  $\alpha$ -Teiles zum Devisenthema ist auf S. 45 ersichtlich. Der  $\beta$ -Teil nimmt in den Violinstimmen den in Synkopen gehaltenen Auftakt zum 1. Thema wieder auf, während das Klavier den Rhythmus des a <sub>Fortspinnungsteils</sub> weiter führt.

## Harmonik

Wie oben schon erwähnt besteht das harmonische Gerüst aus den drei Haupttonarten C-Dur (statt c-Moll in T. 23), G-Dur (T. 37) und As-Dur (ab T. 38).

Dabei verschiebt Brahms den harmonischen Fluss gegen die Taktschwerpunkte. Der Auftakt zu T. 23 ist die Tonika C-Dur, T. 23 auf Schlag 1 F-Dur subdominantisch, was eigentlich für F-Dur als Tonika sprechen würde, aber die nächsten beiden Akkorde mit G-Dur und C-Dur in T. 25 auf Schlag 1 betonen wieder das C-Dur.

Die  $\alpha$ - und  $\alpha'$ -Teile modulieren unspektakulär, der  $\beta$ -Teil thematisiert den „Halbtonkonflikt“ As-Dur - G-Dur.

Brahms modifiziert aber den As-Dur-Dreiklang der Violinen in Takt 39/40 und T. 43/44, indem er darunter die Töne **c -fis** im Klavier legt, die so den verkürzten  $D^{b9/7}$  mit tief alterierter Quinte als Doppeldominante entstehen lassen.

## Satz

Der homophone, vollstimmige Satz im A-Teil wird im A'-Teil nicht wiederholt, sondern die Streicher spielen das Thema unisono und das Klavier imitiert die Streicher im Taktabstand auf eigenwillige Weise, nämlich nicht melodisch, sondern ausschließlich rhythmisch. Auch die beiden Klavierstimmen spielen unisono (in Oktavparallelen) und dadurch ergeben sich für die linke Hand ungewohnte Akkordstellungen. Durch die Imitation des Klavier steht in T. 37 noch ein Takt über, so dass für das Klavier dieser Abschnitt eigentlich in T. 38 endet. Diesen überstehenden Takt spinnt das Klavier im B-Teil ostinat weiter. Der Taktüberstand überträgt sich dann auch noch auf T. 46, in dem bereits das 1. Thema wieder beginnt.

## 2.) Teil 2 („Durchführung“) - Fuge

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

Die Zuteilung der Takte 46 - 67 zur Durchführung sind durch die A-B-C-Systematik der Gesamtanlage naheliegend, diese Takte sind nicht das Zentrum der Durchführung, sondern eher eine Hinleitung zum Kern der Durchführung. Ihre harmonische Variabilität ist aber durchführungstypisch.

### 2a) A' Thema 1, T. 46 - 56

Die Änderungen des A'-Teils gegenüber dem A-Teil sind marginal:

- Ab T. 53 werden die Stimmen von Violine 1 und Viola durch Violine 2 und Cello verdoppelt, um ein Crescendo zum Ende des Teils zum **ff** zu ermöglichen.
- Ab Takt 53 moduliert der Satz und erreicht den B'-Teil in D-Dur.

### 2b) B' Thema 2, T. 57 - 67

Änderungen gegenüber dem B-Teil:

- Der Abschnitt ist um 2 Takte verlängert
- **ff**
- Die vier Takte von Phrase/Phrasenwiederholung werden wiederum wiederholt und um weitere 2 Takte verlängert.
- Der Satz harmonisiert nun die vormals einstimmige Melodie aus und die schon angelegten Gerüstharmonien bestimmen das Geschehen mit einer zwischen Dur und Moll wankenden Tonika (in T. 13 war das g nicht zuordenbar) und einer mit dem Neapolitaner sich reibenden Dominante:
  - Takt 57 - 60: g-Moll, D-Dur/D-terzlos, Es-Dur (in T. 58 in „neapolitanischer Akkordstellung), das sich als Tonika zu B-Dur umdeuten lässt.
  - Takt 61 - 64: Die selben Verhältnisse wie zuvor, aber mit B-Dur/b-Moll, F-terzlos, Ges-Dur und deren neue Dominante Des-Dur. In
  - Takt 65 und 66 verdichtet sich die harmonische Fortschreitung zu und kulminiert in T. 66 mit dem „Halbtonkonflikt“ b-Moll - Ces-Dur, der sich dann überraschend in T. 67 nach B-Dur wendet.

### 2c) Thema 2, Fuge, T. 67 - 99

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

## 2c) Thema 2, Fuge, T. 67 - 99

Der Abschnitt T. 67 - 99 besteht aus der Fugenexposition T. 67 - 87 und einem Fugenfortspinnungsteil (in Anlehnung an ein Zwischenspiel).

Die Fugenexposition ist sechsstimmig, jedoch mit fünf Themeneinsätzen und fünf weitgehend gleich bleibenden Kontrapunkten.

Nicht ganz „regulär“ beginnt die Fuge gleich mit dem Thema und dem ersten Kontrapunkt, welcher die Regelmäßigkeit des anfänglichen Cellopizzicatos (T. 1) mit den signifikanten kleinen Sekunden (**ges-f, d-es, ces-b**) paart.

Der Dux von T. 67 wird in T. 71 in der oberen Klavierstimme mit dem tonalen Comes beantwortet. Der Kontrapunkt 2 in der unteren Klavierstimme greift den Auftakt von Thema 1 in umgekehrter Bewegungsrichtung auf.

Zum Dux in Violine 1 in T. 76 erklingt kein neuer Kontrapunkt, sondern Kontrapunkt 1 (Klavier oben) wird mit dessen (annähernder) Umkehrung (Klavier unten) kombiniert.

Die weiteren Themeneinsätze erfolgen in keiner Bassstimme, weil der häufige Quintton im Fugenthema keine fehlerlose Stimmführung einer thematischen Bassstimme zulässt. Daher erklingt ein abermaliger Themeneinsatz im Klavier (obere Stimme, Comes) in T. 80 mit Kontrapunkt 3 (motivische Anleihen von Kontrapunkt 1) in der Viola.

Zum fünften Themeneinsatz (Dux) in der Viola in T. 84 erklingt der 4. Kontrapunkt in der Violine 1 (Motiv aus Thema 2) und der 5. Kontrapunkt im Cello (dem 4. Kontrapunkt ähnlich).

Die Harmonik pendelt zwischen den Haupttonarten B-Dur/b-Moll und Es-Dur/es-Moll.



Musical score for measures 70 and 71. The score is written for five staves (treble and bass clefs). Measure 70 features a melodic line in the upper staves with a *p* dynamic. Measure 71 continues the melodic development with a *p* dynamic. The bottom two staves provide harmonic support.

Musical score for measures 72 and 73. Measure 72 is marked *pp sempre*. Measure 73 is marked *sempre molto pp*. The score shows a melodic line in the upper staves and harmonic accompaniment in the lower staves.

Musical score for measures 74 and 75. Measure 74 is marked *pp*. Measure 75 continues the melodic and harmonic development. The score is written for five staves.

Musical score for measures 76 and 77. Measure 76 is marked *p marcato*. Measure 77 is marked *pp sempre*. The score shows a melodic line in the upper staves and harmonic accompaniment in the lower staves.

Musical score for measures 78 and 79. Measure 78 is marked *pp*. Measure 79 continues the melodic and harmonic development. The score is written for five staves.

Musical score for measures 80 and 81. Measure 80 is marked *cresc.*. Measure 81 is marked *cresc.*. The score shows a melodic line in the upper staves and harmonic accompaniment in the lower staves.

### Abschnitt T. 88 - 100

Der Überleitungsteil verdichtet nun die Fugenstruktur. Der zweitaktige Abschnitt T. 88 /89 beginnt mit dem Themenkopf auf  $as^1$ , vergleichbar mit T. 84/85, sequenziert in T. 90/91 eine Sekunde aufwärts und reduziert die Motivik bei dichterem Satz gemäß der Grafik S. 54. Die Steigerung erfolgt dynamisch und durch eine fortwährende Aufwärtssequenzierung.

### 2d) Thema 2 + 3, T. 100 - 109

Die Steigerung des voran gegangenen Fugenteils erreicht mit maximaler Intensität T. 100. Das zweite Thema wird in einem fünfstimmigem Unisono gehämmert, nur die obere Klavierstimme füllt die Pausen komplementär mit Sechzehntel in Oktaven auf. Als weitere Steigerung intonieren zusätzlich zum „gehämmerten“ Thema 2 in akkordischen Vierteln Violine 2 (in Doppelgriffen), Viola und Cello den Themenkopf des 3. Themas in Moll als Vorbereitung auf die fulminante Wiederkehr (Reprise) des 3. Themas in Originalgestalt.

### 3.) Teil 3 („Reprise“)

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

#### 3a) C' Thema 3, T. 110 - 143

In der Reprise wird das 3. Thema nach Es-Dur transponiert (der Auftakt zu T. 110 und T. 111,1 ist in Es-Dur, siehe C-Teil oben), also alles eine kleine Terz höher. In T. 132/133 erfolgt die Rückmodulation nach c-Moll.

T. 134 - 143 entsprechen genau T. 37 - 46, lediglich die Viola und das Cello füllen die Repetitionstakte 134/135 und 138/139 mit dem Dreiklangsang als Vorverlängerung zu den Folgetakten auf.

#### 4.) Teil 4 („Coda“)

##### 4a) A'' Thema 1, T. 144 - 157

In T. 144 wird das 1. Thema wieder, wie zu Beginn über einen As-Dur-Aufgang, in der Grundtonart erreicht (c-Moll in T. 146). Nun hat dieses Thema aber seine synkopische Verschleierung abgelegt und zeigt sich im **ff** als verwandt zum Marschthema 3. Die Überhöhung des Hauptthemas am Schluss des (Schluss-) Satzes mit Eintritt der Coda ist auch bei anderen Werken von J. Brahms und anderen romantischen Komponisten aufzufinden und insofern für die Epoche typisch.

Der Fortspinnungsteil ab T. 150 wird auch mit einer Quintfallsequenz harmonisch „volkstümlicher“ und wird in einer noch weiter gespreizten Lage ab T. 154 wiederholt.

##### 4b) B'' Thema 2 und Thema 1, T. 158 - 193 - **Stretta**

Das ungemein peitschende Pattern von T. 100 - 104 ist für diesen Satz die Vorlage für die Schlussgestaltung des Satzes. Die genannten Takte werden aber nun ab T. 160 chromatisch immer weiter nach oben geführt, zwischen T. 166 und T. 175 wird der minimalmelodische Anteil des Sechzehntel-Drehfigur weiter reduziert, dafür hämmert nun der Klavierbass in Oktaven und die Sequenz wird weiterhin nach oben geführt.

In Takt 176 klinkt sich das Klavier aus dem Geschehen aus, es pausiert und das Streichquartett meistert den Komplementärrhythmus alleine.

Zwei spannende Takte lässt das Klavier auf sich warten, um dann nun in verschärfter Synkopik nicht wie in T. 105 ff. das 3. Thema, sondern sinnigerweise den Themenkopf von Thema 1 vollgriffig und wuchtig dazu zu schmettern. Nach zwei Des-Dur-Auftakten mit jäh abstürzendem C-Dur über eine kleine None (!, siehe auch 2. Satz T. 109 ff.), getrennt durch zwei Takte Pause, greift Brahms in T. 184 - 186 diesen „Absturz“ isoliert auf, um dann ab T. 187 in der Rhythmik des 2. Themas über 2 Oktaven plus einer kleinen Sekunde einen grandiosen Abgang zu inszenieren. Jedoch: Welche ungemeine Steigerung dieser Stretta gegenüber der des 1. Satzes! Durch die Diminuierung der Takte 296 - 299 vom ersten Satz und der scharfen Gegenüberstellung von Des-Dur und C-Dur hat Brahms die Essenz des 1. Satzes zur Glut gebracht.

Eine weitere Deutung des Schlusses von Siegfried Oechsle:

„Die Tonart c-Moll wird im Satzverlauf zusehends „dominantisiert“. Ihre Auflichtung nach C-Dur am Ende des Scherzo-Teils geht nämlich einher mit dem mehrfachen Wechselschritt zum „neapolitanischen“ Des-Akkords. Und der scheint gleichsam das tonale Feld des Kopfsatzes zu importieren. Dort war er VI. Stufe von f-Moll. Dieser Status deutet sich nun erneut an. Denn wenn am Ende des Scherzos der Satz sich über die Appoggiatur *des - c* zum finalen c-Moll-Klang zusammenzieht, dann deutet sich die Möglichkeit an, es könne von da aus noch der Quintfall nach f-Moll erfolgen (indem das Finale mit dem Oktavsprung *F - f* beginnt, wird genau diese Latenz über die Satzgrenze hinweg genutzt).“<sup>25</sup>

## IV Analyse Trio

T. 1-12	T. 13-21	T. 22-45	T. 46-56	T. 57-67	T. 67-99	T. 100-109	T. 110-144	T. 144-157	T. 158-176	T. 177-193	T. 194-225	T. 226-241	T. 242-261
A	B	C	A'	B'	Fuge		C'	A''	B''		C''		
Th 1	Th 2	Th 3	Th 1	Th 2	Th 2	Th 2+3	Th 3	Th 1	Th 2	Th 1+2	Th 3Var	Th 1+2	Th 3Var
Exposition			Durchführung				Reprise	Coda			Trio		

### 1.) Teil 5 Trio

#### Charakter

Die starke motivisch-thematischen Verzahnung des Scherzos mit dem ersten Satz des Werkes wird im Trio fortgesetzt, hingegen erinnern Charme und Ausdruck an den volksliedhaften zweiten Satz. Diese Assoziation verstärkt Brahms bewusst, indem er wieder dem Klavier die solistische, 16 Takte lange Exposition des nun zum „Triothema“ gewandelten 3. Scherzo-Themas überlässt.

#### Form

Vordersatz $\alpha$	Thema 3* = Triothema,	T. 194 - 210
Wh-Vordersatz $\alpha'$	Thema 3*	T. 210 - 225
Zwischensatz $\beta$	verarb. Triothema + Kp 1	T. 226 - 241
Nachsatz $\alpha''$	Thema 3*'	T. 242 - 261

Scherzo da Capo sin al Fine

25 Siegfried Oechsle, a.a.O., S. 434

1a) C<sub>a</sub> "Triotheema, T. 194 - 225, Vordersatz  $\alpha$ 

## Form des Vordersatzes

4 Takte (Auftakt) + 2 Takte Motiv a + 2 Takte Motiv a'  
 4 Takte Motiv a'+b + 4 Takte Motiv a'+b

## Motivik

Das Trio ist der C<sub>a</sub>-Teil der Gesamtform Scherzo-Trio, in dem das 3. Thema durch einen verlängerten Auftakt (wie beim 1. Thema), durch eine modifizierte Intervallik und einen „beruhigten“ und verlängerten Fortspinnungsteil variiert wurde (siehe S. 45). Der rhythmisierte Orgelpunkt im Cello ist noch eine weitere Anreicherung aus dem 1. Thema. Im Nachsatz verläuft die Fortspinnung von Motiv a' in den Mittelstimmen, überlagert von einer langsam wiegenden Oberstimme, bestehend aus einem Zweitmotiv b, das sich einmal wiederholt. Dann werden diese vier Takte um eine Sekunde nach oben sequenziert.

## Harmonik

Das Thema beginnt im volkstümlichem Pendeln zwischen Tonika und Dominante. Einzelne überraschende Wendungen verschaffen dem Thema den für Brahms typischen Reiz:

- d-Moll mit Terz im Bass T. 198,2,
- Modulation von C-Dur nach G-Dur, Rückung von C-Dur nach D-Dur mit Quartvorhalt (als neue Dominante) in T. 201/202
- Diatonische Modulation in T. 206 nach H-Dur (über e-Moll T. 205,2)
- Besonders reizvoll: e-Moll-Quint-Sextakkord in T. 207,2
- Rückmodulation nach C-Dur über G-Dur in T. 209/210

Vordersatz-Wiederholung  $\alpha'$ , T. 210 - 225

Brahms wiederholt Teil  $\alpha$ , verändert jedoch die Instrumentation und den Satz: Das akkordisch geführte Klavier-Thema übernehmen nun die Streicher, der Orgelpunkt wird aufgelöst und durch großräumige, abwärts gerichtete Akkordbrechungen im Klavier ersetzt, die an das Lautenartige des 2. Satzes erinnern. Im Nachsatz wird die Orgelpunktrhythmik vom Anfang aufgenommen und durch die halbtaktigen Imitationen der beiden Klavierstimmen verdichtet.



1b)  $C_b$  Zwischensatz  $\beta$ , verarb. Triothema + Kp 1, T. 226 - 241,

## Charakter

Im zweiten Teil des  $\alpha'$ -Teils, besonders ab T. 218 belebte sich bereits der Ausdruck durch die intensivierte Begleitrhythmik und durch die farbigere Instrumentierung der Mittelstimmen mit Violine 2 und Viola. Diese Intensivierung wird nun im Zwischensatz weiter gesteigert, sogar dramatisiert durch:

- Das Aufsuchen höhere Tonlagen.
- Die durchgehende Staccato-Achtel im Cello und der oberen Klavierstimme.
- Den Wechsel nach g-Moll und den häufigen Gebrauch verminderter Akkorde.

Der zweite Teil des Zwischensatzes ab T. 234 wirkt noch drängender, da nun der Klavierbass nun mit dem Motiv  $b$  mächtig Druck aufbaut.

## Motivik

Im  $\beta$ -Teil verwenden Violine 1 und 2 Motiv  $b$  in Umkehrung und mit einem Terzintervall statt einer Sekunde in einer Aufwärtssequenzierung. Beim dritten Mal in T. 229 wird das Motiv verkürzt und ab T. 231 auf zwei Achtel, nun abwärts verwendet.

Das Cello und die obere Klavierstimme greifen den modifizierte Kontrapunkt 1 der Fuge wieder auf und spielen in Gegenbewegung (siehe Scherzo T. 76 - 79).

Die untere Klavierstimme spielt den Orgelpunkt von T. 194.

Ab T. 234 wird der vorangegangene Teil wiederholt aber mit Stimmentausch.

1 c)  $C_a$  Nachsatz  $\alpha''$  Thema 3\*<sup>'</sup> T. 242 - 261,

Teil  $\alpha''$  übernimmt Teil  $\alpha'$ , glättet aber die Begleitrhythmik im Klavier weitgehend und vermeidet nun Sprünge. In einem langen Abstieg über den gesamten Abschnitt steigt der Klavierbass vom  $b$  zum  $C$  teilweise chromatisch in bekannter Rhythmik ab.

Auch harmonisch lässt sich Brahms Neues einfallen:

- Gleich in T. 242 beginnt Brahms mit einer „clausula fuggita“, indem er die Dominante G-Dur zu  $C^7$  führt, also der Tonika „entflieht“ und damit die gefühlte „Reprise“ von Teil  $\alpha$  bzw.  $\alpha'$  verhindert, da dieser Teil von da an mit seinem chromatischen Bassabgang (mit einer Ausnahme) bis T. 252 zur Subdominante zu einer großen Schlusskadenz umfunktioniert wird.
- Der Zielakkord der Basslinie im Klavier von T. 242 - 252 ist der  $f \frac{6}{5}$ , der dem Thema eine überraschend neue, dunkle Farbe gibt. Zur Erinnerung: Brahms pendelte im  $\alpha$ -Teil in T. 206/208 zwischen  $Fis^7$  und H-Dur.
- Über diesen f-Moll-Quint-Sextakkord wird in T. 254 die plagale Kadenz zur Tonika geführt, diese Wendung wird auf dem Orgelpunkt  $c$  in T. 255 und T. 257 noch zwei Mal wiederholt.

In den Takten T. 259 bis 261 wird der Schlussakkord nach Pausen noch drei Mal wiederholt, raffiniertweise in T. 259 und 260 bereits wieder in der synkopischen Rhythmik von T. 3, die ein nahtloses **Scherzo da Capo** vorbereitet.

## G 4. Satz, Finale. Poco sostenuto

Beim ersten Kennenlernen des vierten Satzes erlebt man einige Besonderheiten dieses Schlusssatzes: Eine polyphone, schmerzliche langsame Einleitung, dann eine immer wieder überraschende Abfolge von gänzlich neuen, aber auch bekannten Teilen, die zunächst kein Ganzes ergeben möchten und den Verdacht, hier auf Schritt und Tritt Elementen aus den ersten drei Sätzen wieder zu begegnen. Brahms komponiert eine rhapsodenhafte Anlage, die man in Ansätzen im Seitensatz des ersten Satzes und im dritten Satz bereits angetroffen hat, aber der vierte Satz übertrifft jedoch alle anderen Sätze in dieser Hinsicht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Autoren gerade beim vierten Satz zu besonders verschiedenartigen Analyseergebnissen kommen.

Die Analyse verfolgt den Ansatz, dass Brahms den vierten Satz aus den vorangegangenen Sätzen heraus gebildet hat, dass also Themen und Formmodelle nicht zufällig, sondern in einer gewissen Folgerichtigkeit entstehen.

Da durch das Prinzip der „entwickelnden Variation“, das sich durch alle vier Sätze zieht, eine große Vielfalt von Zusammenhängen und Deutungsmöglichkeiten ergibt, ist eine „eindeutige“ und eine erschöpfende Analyse unmöglich. Die Analyse versucht die Mosaiksteinchen bestehender Analysen zusammenzutragen und in ein Ganzes zu integrieren. Die dargebotene Lösung ist nur eine von mehreren möglichen Lösungen.

Alle Autoren sind sich darüber einig, dass dieser Schlusssatz nicht nur wegen der langsamen Einleitung eine besondere Wertschätzung in Brahms Œuvre verdient.

Friedrich Brand beurteilt diesen Satz so: „[...] der hinsichtlich seiner dramatisch gespannten Größe nicht nur unter den sämtlich rasch beginnenden Schlußsätzen, sondern innerhalb der gesamten Kammermusik von Brahms einzigartig ist“<sup>26</sup>. Die Moll-Vorhaltmelodik spiegle „fast den übermenschlichen Schmerz des Wagnerschen Tristanvorspiels“<sup>27</sup>

## II Form

Drei Kompositionsformen durchziehen alle vier Sätze des Klavierquintetts: Die Barform (die Barform findet sich bei etlichen Themen, die als „Thema - Themenwiederholung und Fortspinnung“ aufgebaut sind), die Variation (das variative Prinzip ist bei Brahms ohnehin konstitutiv) und den Sonatensatz.

Das eigentlich Sensationelle an diesem Satz ist die Überblendung dieser drei Prinzipien in ein gemeinsames Formmodell.

Siegfried Oechsle ahnt diese Zusammenhänge: „Es wäre sogar zu behaupten, dass seine unkonventionelle Form, die auf Sonatenform, Rondoelemente und Variationsprinzip rekurriert, mit dieser 40-taktigen Einleitung zusammenhängt“, er führt sie aber leider nicht aus.

Marie-Agnes Dittrich ordnet den Formablauf als Sonatenrondo, liefert aber keine schlüssige Lösung zur Durchführung (siehe Formübersicht in Kapitel J).

26 Friedrich Brand, *Das Wesen der Kammermusik*. Berlin 1937, S. 138

27 Friedrich Brand, Ebd.

Werner Czesla weist als Einziger dem Werk den nahe liegenden Formaufbau der Barform zu<sup>28</sup> und erkennt dabei das strikte Abwechseln der beiden Themenblöcke - erinnernd an das Scherzo- im gesamten Satzverlauf bis zum Schluss.

**Formaler Aufbau des Finales:**

Langsame Einleitung T. 1-41

A: a-Teil: T. 42-94

b-Teil: T. 95-183

A: a'-Teil: T. 184-252

b'-Teil: T. 253-342

B: c(a)-Teil: T. 343-393

d(b+a)-Teil: T. 394-493

Werner Czesla, S. 125

Beim Scherzo richtete sich der dramaturgische Fahrplan in erster Linie nach der Sonatenform, das Variative bestand hauptsächlich in der Konstellation der drei Themen zueinander.

Hier im Finalsatz kombiniert Brahms aber zwei Variationssätze miteinander. Man könnte Thema 1 und 2 trennen und jedes Thema zusammen mit seinen Variationen spielen, der dramaturgische Verlauf wäre jeweils schlüssig. Nun lässt Brahms diese beiden Variationsstränge

sich abwechselnd entwickeln und wendet noch zwei Modifikationen an:

- 1) Die Variationstechnik ist im a-Teil „konventionell“, aber im b-Teil „durchführungsartig“. Mit diesen durchführungsartigen Variationen installiert Brahms das Prozesshafte der Sonatenform. Der „durchführungsartige“ Variationsteil veranlasste hingegen etliche Autoren, hier von einem 3. Thema zu sprechen. Dieser Ansatz ist zunächst berechtigt, aber man wird feststellen, dass dieses 3. Thema keine eigenständige formbildende Kraft ausüben wird, so dass die Einordnung als „Variation“ hier sinnvoller erscheint.
- 2) Durch schlichte Wiederholung der a- und b-Teile, mit geringfügigen Änderungen, wird der in Gang gesetzte Sonatenablauf weiter befestigt, mit der einzigen Besonderheit, dass es in diesem Satz zwei Durchführungen gibt - oder: Brahms verschiebt die noch in der Klassik üblichen Wiederholungszeichen vor der Durchführung an deren Ende!

Die Coda setzt sich von den beiden A- und A'-Teilen durch die neue Taktbezeichnung 6/8, durch das schnellere Tempo „Presto non troppo“ und durch die absichtsvoll gewählte Tonart cis-Moll ab. Brahms schafft mit der Coda nicht nur den Raum für einen atemberaubenden Schlusspurt, sondern vollendet hier sein Klavierquintett, indem er in der letzten Stretta die Motive aus diesem Satz mit Substraten des Devisenthemas kombiniert. Welch ein Meisterwerk!

Der nicht zu übersehende Bezug zwischen dem ersten und vierten Satz besteht in mehrfacher Weise. Das vorwiegend diatonische Devisenthema des ersten Satzes trug den schon viel erwähnten „Halbtonkonflikt“ in sich. Der „Halbtonkonflikt“ wurde ausgearbeitet in der Gestalt vom Tonwechsel **des-c**, als Chromatik allgemein, im Akkordwechsel von Des-Dur nach C-Dur (oder in deren Transposition) oder in der Verwendung des „Neapolitaners“.

Diese beiden Elemente „Diatonik“ und „Halbtonkonflikt“ sind nicht wie im ersten Satz in einem Thema, dem Devisenthema vereint, sondern bilden jetzt im vierten Satz zunächst separate thematische Bereiche aus, die dann im Verlauf des Werkes wieder miteinander in vielfältiger Weise in Beziehung treten. So erscheint die Devise in neuem, eher diatonische Gewand als Thema 1. Ihr chromatisches Potenzial wirkt in der Einleitung und in dem von ihr abgeleiteten 2. Thema weiter.



### Formübersicht Brahms op. 34, 4. Satz

BARFORM	SONATENFORM	VARIATIONENSATZ		
A	Einleitung	T. 1 - 41	Thema E	
	<b>EXPOSITION</b>	T. 42 - 125		
	Hauptsatz			
	a-Teil	T. 42 - 58	Thema 1 Exposition	
		T. 59 - 81	Thema 1 Wh	
		T. 82 - 93	Thema 1 Var. 1	
	b-Teil	Seitensatz	T. 94 - 125	Thema 2 Exposition
		<b>DURCHFÜHRUNG</b> (Binnendurchführung)	T. 126 - 184	
			T. 126 - 137	Thema 2 Var. 1
			T. 138 - 161	Thema 2 Var. 2
		T. 162 - 184	Thema 1 Var 2	
A'	<b>REPRISE</b>	T. 185 - 342		
	Hauptsatz			
	a'-Teil	T. 185 - 212	Thema 1 Reprise	
		T. 213 - 239	Thema 1 Var. 3	
		T. 240 - 251	Thema 1 Var. 1 Reprise	
	b'-Teil	Seitensatz	T. 252 - 283	Thema 2 Reprise
		Durchführung (Binnendurchführung)	T. 284 - 324	
			T. 284- 299	Thema 2 Var. 1
			T. 300 - 321	Thema 2 Var. 2
			T. 322 - 342	Thema 1 Var 4
B (A'')	<b>CODA</b>			
	a''-Teil	T. 343 - 396	Thema 1 Var. 5	
	b''-Teil	T. 397 - 440	Thema 2 Var. 3	
		T. 441 - 468	Thema 1 Thema 2	
		T. 468 - 493	Thema E Thema 2	
	<b>STRETTA</b>			

Barform A										B								
T. 1-41	T. 42-58	T. 59-81	T. 82-93	T. 94-125	T. 126-137	T. 138-161	T. 162-184	T. 185-212	T. 213-239	T. 240-251	T. 252-283	T. 284-299	T. 300-321	T. 322-342	T. 343-396	T. 397-440	T. 441-468	T. 468-493
Einleitung	a-Teil	Exposition	b-Teil	Durchführung	a'-Teil	Reprise	b'-Teil	a'-Teil	Reprise der Durchführung	b'-Teil	a''-Teil	b''-Teil	a+b	Coda	Stretta	Stretta	Var Einl	Var Einl
Einl.																		

# I Thementafeln

## Die Hauptthemen

Thema E1

1 Violine 1

Thema E2

T. 13

Thema 1

T. 43  
Violoncello

Thema 2

94 Violine I  
Cello  
97  
100  
103  
106

Stretta-Thema

469  
472  
475  
478

### Thema 1 und seine Variationen

Thema 1 T. 43

Violoncello

Detailed description: This block shows the beginning of the first theme in the cello part. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with a descending line.

### Variation 1

Violine 1, T. 81

84 87

Detailed description: This block shows the first variation in the first violin part. It consists of a single staff of music in the same key signature and time signature as the theme. The melody is more rhythmic and features sixteenth-note patterns.

### Variation 2

T. 126

Detailed description: This block shows the second variation, spanning two staves. The upper staff features a melody with eighth-note patterns, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

### Variation 3

Violine 1 und 2, T. 212

Detailed description: This block shows the third variation, spanning three staves. The first two staves (Violin 1 and 2) play a melody with eighth-note patterns, while the third staff provides a rhythmic accompaniment.

### Variation 4

322 tranquillo pp

Detailed description: This block shows the fourth variation, a single staff of music. It is marked 'triquillo' and 'pp' (pianissimo). The melody is slow and features a series of quarter notes.

### Variation 5

Violine 1, T. 343 non legato

Detailed description: This block shows the fifth variation in the first violin part. It consists of a single staff of music in a key signature of three sharps (F# major/C# minor) and a 6/8 time signature. The melody is marked 'non legato' and features a series of eighth notes.

### Thema 2 und seine Variationen

Violine I  
Cello

94 97 100

103 106

The image shows the first two variations of the main theme. The first system (measures 94-100) features a Violin I part with a melodic line and a Cello part with a supporting bass line. The second system (measures 103-106) continues the theme with similar instrumentation.

### Variation 1

Variation 1 consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the variation with similar parts. The music features triplet rhythms and a key signature of three flats.

### Variation 2

T. 138

Variation 2 consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the variation with similar parts. The music features triplet rhythms and a key signature of three flats.

### Variation 3

Variation 3 consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the variation with similar parts. The music features triplet rhythms and a key signature of three flats.

### Stretta-Variation

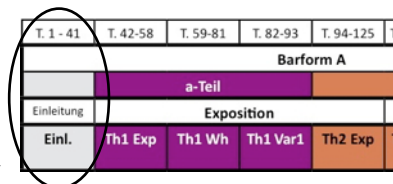
T. 479

The Stretta-Variation consists of a single system of music with a treble clef staff. The music features a melodic line with a key signature of three flats.

### III Finale. Poco sostenuto

#### 1.) Langsame Einleitung T. 1 - 41

Die Besonderheit der langsamen Einleitung benennt auch Siegfried Oechsle: „Nicht nur unterstreicht der Vorgang, der in Brahms' Klavierkammermusik einzigartig ist, das Gewicht des Schluss-Satzes“<sup>29</sup> und nennt als „Parallelfälle seine erste Sinfonie und die Klaviersonate fis-Moll. Marie-Agnes Dittrich nennt als Vorbild für Brahms das Oktett (D 803) von Franz Schubert.“<sup>30</sup>



#### Motivverwandtschaft

Marie-Agnes Dittrich erkennt einige Bezüge der Ecksätze untereinander: „In beiden Ecksätzen werden die chromatischen Passagen mit dem Material des jeweiligen Hauptthemas konfrontiert, das sich fast auf brutale Weise durchsetzt.“<sup>31</sup> Sie bezieht den Gestus der langsamen Einleitung des vierten Satzes auf das neue Thema der Coda im ersten Satz (T. 271).

Aufgrund des besonderen Ausdrucks der Einleitung erwägt sie einen Zusammenhang mit Brahms' Beziehung zu Clara Schumann. Jedoch sehen andere Autoren diesen Zusammenhang aufgrund der vorliegenden Transposition der Töne **G-F-Es-D-Es** (von **C-H-A-G#-A**) in T. 25 und 26 sehr skeptisch.

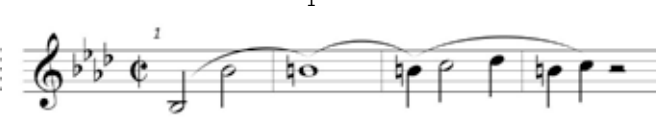
Meines Erachtens scheint Siegfried Oechsles Vermutung zur Herkunft des Themas sinnvoller: „Die Kombination von Oktavsprung und Sekunde stammt aus dem Mittelteil des langsamen Satzes und wird hier kanonisch exponiert“.<sup>32</sup> Auf welche Stelle er genau Bezug nimmt, bleibt offen, aber die dramatisch so wirksam exponierte Cellostelle in T. 65 - 67, die in diesem zweiten Satz als Besonderheit auftritt, scheint hier als Bezugspunkt prädestiniert zu sein. Verwendet man den Non-Auftakt in Umkehrung und elimiert den drittletzten Ton **D**, dann erhält man um einen Ton erhöht das Tonmaterial des ersten Themas  $E_1$  der langsamen Einleitung.

#### 2. Satz Andante un poco adagio, T. 65

2. Satz Cello T. 65



#### 4. Satz Finale, Thema $E_1$



Das zweite Thema der langsamen Einleitung  $E_2$  von T. 13 - 17 lässt sich nun schwerer einem verwandten Thema zuordnen, da die leicht umspielte harmonische f-Moll-Tonleiter (eigentlich zum verkürzten  $C^{b9}_7$  gehörend) thematisch weniger prägnant ist und viele „Väter“ haben könnte. Der expressive Duktus und die rhythmische Konstellation von Duolen gegen Triolen könnte vom zweiten Thema des 2. Satzes, bspw. T. 43 (Violine 1) oder T. 107 (Klavier) übernommen worden sein, die auch noch im ersten Beispiel zufällig(?) die gleiche Anzahl der Töne haben.

29 Oechsle, a.a.O., S. 434

30 Marie-Agnes a.a.O., S. 179

31 Ebd. S. 182

32 Oechsle, a.a.O., S. 434

Thema E.



2. Satz T. 43



Form

Die Einleitung ist dreiteilig :

Teil E1 (T. 1)	Teil E2 (T. 13) -	Teil E1 (T. 29).	
4/4/4	4/4/4/4	4/4/4	Taktanzahl
<b>pp</b>	<b>f espress.</b>	<b>p espress.</b>	Dynamik

Teil E1, T. 1 -12

Thema E1 existiert in zwei ähnlichen Versionen, die kontrapunktisch zusammenspielen. Es beginnt das Cello mit der etwas einfacheren Variante, die nach dem „Oktavauftakt“ (=> Devise) zwei aufsteigende chromatische Schritte aufweist.



In Engführung im Taktabstand spielt die Violine 1 das etwas ausgearbeitete Thema mit drei chromatischen Schritten aufwärts und der charakteristischen synkopischen und chromatischen Umspielung des Finaltons.



Der dreimalige Celloeinsatz, beim dritten Mal in der charakteristischeren Variante, strukturiert den Satz, der sich durch den sukzessiven Einsatz von Viola in T. 3, Violine 2 in T. 7 und Klavier in T. 11 (nur Themenkopf) zur Vollstimmigkeit verdichtet.

Neben dem besonderen schmerzvoll-melancholischen Ausdruck hat Brahms hier sein Augenmerk auf die Verdichtung der harmonischen Konstellation der Devise gelenkt. Das harmonische „Konfliktpotenzial“ Des-Dur zu C-Dur bestimmt hier durchweg das harmonische Geschehen,

Hier exemplarisch T. 1 -4 für den gesamten Teil bis T. 12:

T. 1 f(-Moll), T. 2: Ges-Dur (!) oder es-Moll, T. 3: H-Dur (enharmonisch), T. 4,1 e-Moll,

T. 4,2: C-Dur (mit Terz im Bass), das ist der Neapolitaner zu H-Dur von T. 3!

Der Des-Dur/C-Dur-Konflikt wird hier mit f-Moll/Ges-Dur und es-Moll/e-Moll ausgeweitet.

Teil E2, T. 13 - 28



Trotz der stark unterschiedlichen Gestalt von E<sub>1</sub> und E<sub>2</sub> besitzen sie die selbe motivische Substanz, die sich auf das Rahmenintervall der große None plus chromatischer Umspielung des Endtones c reduzieren lässt.

Bei E<sub>2</sub> wird die große None (verminderte Dezime) abwärts diatonisch zunächst stufenmelodisch, dann mit Vorhaltsbildungen aufgefüllt und endet mit den gleichnamigen drei Tönen wie E<sub>1</sub>. Genau mit diesen drei Tönen **des-h-c** beginnt auch E<sub>2</sub> auftaktig zu T. 13, aber in der Reihenfolge **h-c-des**. Während E<sub>1</sub> eher durch die Harmonik geprägt wird, überwiegt bei E<sub>2</sub> die kantilenhaft-melodische Gestalt.



Diese  $E_2$ -Violin- und Cellokantilene in Oktavparallelen begleitet das Klavier mit dem verkürzten  $C^b_7$ -Akkord in synkopisch gruppierten Vierteltriolen und in enger, tieferer Lage mit Orgelpunkt C im Bass.

Noch drei weitere Male wird dieser Viertakter auf ähnliche Weise wiederholt:

- Jeweils in anderen Tonarten, T. 17 ff. als verkürzten  $F^b_7$ , ab T. 21 und 26 modulierend.
- Ab T. 21 auch verdichtet durch eine Engführung der nun verkürzten Kantilene im Zweitaktabstand (Violine 1 und Klavier), mit Krebsumkehr des 3. Thementaktes.
- Ab T. 26 mit weiterer Steigerung durch eine vollstimmige Instrumentierung und crescendoer Dynamik ab T. 27.

#### Teil E1' T. 29 -41

Der Abschnitt  $E_1$  ab T. 29 unterscheidet sich grundlegend von den vorangegangenen, durch ihre durchführungsartige, motivisch-thematische Arbeit. Es ist also nicht der A-B-A', Aufbau, bei dem A' in leichter Wiederholung den A-Teil wiedergibt, sondern Brahms bereitet hier Charakteristisches für das 2. Thema (ab T. 94) vor.

Thema  $E_1$  wird in zwei Abschnitte zerlegt (siehe Abbildung). Die Schlusstöne von  $E_1$  beginnen nun in anderer Rhythmisierung in der Umkehrung des Krebses und die Anfangsoktave mit Halbton bildet in der Umkehrung die zweite Hälfte. Der besondere, solistische Ausdruck von  $E_1$  zu Beginn des Satzes nimmt hier in der vollstimmigen Setzung eine neue Färbung ein.

Ganz entscheidend zum Verständnis des späteren 2. Themas ist die Tatsache, dass Brahms nun nicht nur horizontal das Thema neu konfiguriert, sondern auch vertikal das Thema gegen sich verschränkt. Zu jedem chromatischen Motiv (Rechteck) spielen auch immer eine oder zwei Stimmen das Oktaven-Motiv (Ellipse), jeweils mit anderer, nicht synkopischer Rhythmisierung und in Originalgestalt. Da gleichzeitig ab T. 33 auch noch in der Violine 2 das synkopierte Vierteltriolen-Pattern von  $E_2$  (siehe Klavier T. 17 ff.) als drittes Kompositionselement hinzutritt, gibt diesem Teil eine durchführungsartige Qualität. Diese satztechnische Qualität wird sich von Anfang an bei Thema 2 wiederfinden lassen.

Harmonisch entspricht dieser Abschnitt  $E1'$ , T. 29 - 41 dem Anfangsabschnitt. Ab T. 36 löst sich der Satz allmählich auf und endet auf der Dominante C-Dur. Der eingefügte Pausentakt T. 41 lässt die Wirkung der pathetischen Einleitung verbindlich nachklingen.

#### 2.) Abschnitt A - a-Teil - Exposition und Variation 1 von Thema 1, T. 42 - 93

Das Hauptthema des vierten Satzes ist ein typisch romantisches Thema, Garcia weist dem Thema ein „ungarisches Idiom“<sup>33</sup> zu, Ludwig Finscher attestiert ihm einen „romantischen Balladentonfall“<sup>34</sup> und Leon Botstein nennt es ein „Slavic-colored dance movement“<sup>35</sup>. Mit seinem Erscheinen tritt die besondere Konstruktion des Satzes zutage: „The dialectic of this Finale involves the confrontation

between a chromatically ambiguous slow introduction and a folk-style rondo theme. The discre-

T. 1 - 41	T. 42-58	T. 59-81	T. 82-94	T. 94-125	T. 126-137	T. 13
Barform A						
	a-Teil			b-Teil		
Einleitung	Exposition				Durchf.	
Einl.	Th1 Exp	Th1 Wh	Th1 Var1	Th2 Exp	Th2 Var1	Th2

33 Garcia, a.a.O., S. 75,

34 Ludwig Finscher, Johannes Brahms, in: Reclams *Kammermusikführer*, Stuttgart 1997, S. 676

35 Leon Botstein (Ed), a.a.O., S. 133



pancey between the tragic intensity of the introduction and the low-key consolation of a Slavic-colored dance movement ist maintained throughout the movement."<sup>36</sup> Daniel Mason erinnert das Thema sogar besonders an die Mollversion des bekannten Kanons „Frère Jacques, Frère Jacques, Dormez-vous? Dormez-vous?“<sup>37</sup>

### Form

Der „Hauptsatzabschnitt“ besteht aus drei Teilen:

- a) T. 42 - 58, Exposition Thema 1
- b) T. 59 - 81, Wiederholung und Fortspinnung Thema 1
- c) T. 82 - 93, Variation von Thema 1

#### a) Exposition Thema 1

Wie im Kapitel der langsamen Einleitung schon teilweise angedeutet sind für die Gestalt des ersten Themas folgende Kriterien maßgeblich:

- Die Anfangsphase ist gebildet aus dem Kopfmotiv der Devise
- Brahms entwirft ein umfangreiches, 16-taktiges Hauptthema im Kontrast zum viertaktigen Devisenthema des ersten Satzes
- Das Thema lebt von der diatonischen Gestaltungskraft. Chromatische Töne in der Begleitung oder das *des*<sup>2</sup> in T. 54 haben keine gestalterische Funktion. Dieses ebenfalls in der Devise vorhandene Potenzial wurde in die langsame Einleitung, bzw. in das 2. Thema „ausgelagert“.

#### Motivverwandtschaft



Ob Brahms je das vierte Thema genau so aus dem oben stehenden Devisenkopf des ersten Satzes konstruiert hat, oder ob diese Motivverwandtschaft intuitiv entstanden ist, können wir nicht nachweisen, aber sie ist da. Und das Frappierende dabei ist, dass sich aus dem bereits vom ersten Satz bekannten „Dreitonmotiv“ systematisch das gesamte sechzehntaktige Thema aufbaut. Man könnte wie auf der nebenstehenden Abbildung einen „Dreitonkringel“ neben den anderen in allen 16 Takten eintragen, lediglich in T. 51 -53 müsste in das Dreitonmotiv ein vierter eingeflickt werden.

### Form

36 Leon Botstein, Ebd.

37 Daniel Mason, a.a.O., S. 54

Das in klassischer Periodik gebaute Thema unterscheidet sich lediglich durch die gespiegelte Phrasenanordnung im Nachsatz. Die hier als b1 bezeichnete Motivgruppe wäre zunächst als a' naheliegender zu bezeichnen, da es ja sich ja um die verkürzte Motivgruppe a handelt, aber der gespiegelte Aufbau wäre sonst nicht erkennbar gewesen. Der Bezug von Phrase b zu Phrase b' wird auch durch die dreiteilige Substruktur der Phrase ersichtlich. Phrase a' ist durch Umkehrung aus Phrase a hervorgegangen.

#### Satz und Harmonik

Der slawische „Anstrich“ des Themas wird durch die nachschlagenden Achtel des Klavierbasses, durch die Vorschläge, die pochenden Auftakte, aber auch durch die in Terzenparallelen geführten Begleitstimmen bewirkt.

Die obere, einstimmige Klavierstimme begleitet in latenter Zweistimmigkeit. Sie repetiert orgelpunkthaft die Kadenzgrundtöne und begleitet aber auch das Thema in Terzen. Die obere Klavierstimme ist bereits eine „Figuralvariation“ desselben Themas.

Die Phrase b' bricht das Volkstümliche auf und bildet den kontrastiven Mittelteil. Der streng homophone vierstimmige Satz mit größerer dynamischer Amplitude erweitert auch die sonst eher einfachere Harmonik (t, tP mit Zwischendominante, Ausnahme: Doppeldominante in T. 49). Natürlich wäre Brahms nicht Brahms, wenn er nicht wenigstens einen Neapolitaner verstecken würde: In T. 53,3 steht in korrekter Stellung der f-Moll mit kleiner Sexte statt Quinte als neapolitanischer Sextakkord zu c-Moll oder C-Dur.

Die Phrase a' intensiviert den Satz durch Imitationen der Klavieroberstimme in Umkehrung (= Originalgestalt) zur Violine 1 und zur Viola.

#### b) Wiederholung Thema 1, T. 59 - 81

Die Wiederholung des 1. Themas ist nicht ganz identisch:

- Der Satz ist insgesamt vollstimmiger, meist durch Verdopplung von Stimmen in Oktaven.
- Ob die Angabe **p tranquillo** sich auf den Ausdruck oder auf das Tempo bezieht, ist offen, es folgt aber kein „**A tempo**“.
- Der Klavierbass spielt nun in der Rhythmik des Motivs b1.
- Phrase b1 ist nun ab T. 66 weiter ausgreifend harmonisiert und der zweitaktige Abschluss der Streicher wird durch die Imitation des Klaviers in T. 71/72 um zwei Takte verlängert.
- In diesem insgesamt sehr düsteren und durch Moll dominierten Satz schafft die Dur-Ausweichung der Phrase a' eine unverhoffte Innigkeit, die sofort an den zweiten Satz erinnert.
- Das „friedliche“ Auslaufen dieser verlängerten Phrase a' mit auskomponiertem Ritardando im Klavierbass in T. 78/79 bereitet den Kontrast zu der nun folgenden Variation 1 in T. 81 vor.

#### c) Variation 1 von Thema 1, T. 81 - 93

Diesen Abschnitt als Variation und nicht als Verarbeitungssatz zu deklarieren, begründet sich ,hier stellvertretend für die noch folgenden Variationen, mit dem blockhafte Auftauchen einer neuen Struktur, die sich eindeutig aus dem zugrunde liegenden Thema ableiten lässt. Diesen Variationen fehlt, im Gegensatz zu einem Verarbeitungssatz, die prozesshafte Fortschreitung der Veränderung. Die Veränderung/Variation tritt spontan ein und bleibt in ihrem Abschnitt weitgehend stabil.

Ein neues Thema könnte es sein, da es aber im weiteren Verlauf keine motivisch-thematische oder formbildende Funktion ausübt, steht diesem Abschnitt dieser Rang nicht zu.


Die Art und Weise, wie die Variation aus dem thematischen Material gebildet wird, ist „durchführungsartig“ und ermöglicht es Brahms, aus dem Satz eine sonatenähnliche Anlage zu formen.

Die Variation von Thema 1 besteht darin, dass zum motivischen Material des dreitönigen Auftakts **f-g-as**, nun sich ein von diesem Auftakt abgeleitetes neues Sechzehntel-Viertonmotiv gesellt, das

den Krebs des Auftakts mit dem Ton **c** verlängert: **as-g-f-c** Liest man dieses Viertonmotiv wiederum im Krebs, so hat man genau die Anfangstöne des Devisenthemas.



Die Reste der Originalgestalt des Themas lassen sich in den Bassstimmen gut verfolgen, sie spielen jeweils die Auftakte der zweitaktigen Motivgruppen, die Führung übernimmt dann in T. 86,2 die Violine 1. Zwischen den skelettartig erscheinenden Dreitonmotiven wird das „neue“ Vierteltonmotiv auf die anderen Stimmen im Original und gleichzeitig in Umkehrung verteilt.

In T. 83,1 erscheint in der Violine noch ein kleiner Motivsplitter des Originalthemas, aber hier auf schwerer Zeit:  Ab T. 83 verdichtet sich der Satz, da nun die Auftakte des Dreitonmotivs nun im Taktabstand enggeführt werden. In den letzten beiden Takten des variierten Vordersatzes (T. 88 und 89) spinnt das nun zu Sekundschritten veränderte Vierteltonmotiv sich abwärts sequenzierend fort.

Versteckt, aber bedeutsam durchschreitet die Violine 2 chromatisch die Quarte als Vorwegnahme der Chromatik des darauf folgenden 2. Themas. Diese Chromatik übernimmt die Violine 1 in den vier kadenzverlängernden und überleitenden Takten 90 - 93. Die Chromatik beginnt in der Violine 1 in T. 89 mit dem c.

### 3.) Abschnitt A - b-Teil - Exposition und Variation 1 und 2 von Thema 2, T. 94 - 184

Der b-Teil erhält seine Geschlossenheit nicht nur durch seine motivische Verwandtschaft, sondern auch durch das etwas schnellere Grundtempo, das Brahms mit **un pochettino più animato** vorschreibt und mit einem separaten Eröffnungstakt T. 94, der zu keinem Thema passen möchte, eröffnet. Das 2. Thema entfaltet kaum lyrische Momente, die im gesamten vierten Satz ohnehin sehr rar sind, es ist sogar gemessen an dem eher „bodenständigen“ ersten Thema dasjenige mit einem dramatischem Potenzial.

T. 1 - 41	T. 42-58	T. 59-81	T. 82-93	T. 94-125	T. 126-137	T. 138-161	T. 162-184	T. 185-212	T. 213	
Barform A										
				a-Teil				b-Teil		a'
Exposition										
Durchführung										
Einl.	Th1 Exp	Th1 Wh	Th1 Var1	Th2 Exp	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var2	Th1 Rep	Th1	

#### a) Exposition von Thema 2, T. 94 - 125

##### Motivverwandtschaft

Wie auch das Einleitungsthema als ein Doppelthema in Violine 1 und Cello aufgebaut ist, so wiederholt sich auch hier dieses Konstrukt, jedoch erhält die Violine 1 eine Variante von Thema E<sub>1</sub> und das Cello von Thema E<sub>2</sub>, jeweils basierend auf der Umkehrung derselben.



Thema 2<sub>1</sub> bildet sich aus dem Themenkopf von E<sub>1</sub>, fügt nach dem ersten chromatischen Schritt eine Quarte ein (**neues Dreitonmotiv**) und verbindet die Sequenzierung dieses Motivs wieder mit einem chromatischen Schritt und mit einem **lombardischem Terzauftakt** ( => 2. Satz). Der Oktavauftakt fehlt nun gegenüber E<sub>1</sub>, taucht aber in T. 114 in Violine 1 wieder auf, aber nach zweimaliger Sequenz Eröffnungssphrase von T. 95 - 101 ist die Oktave von g<sup>1</sup> zu g<sup>2</sup> durchschritten.

4. Satz, Exp. Thema 2

Das Thema 2<sub>2</sub> kehrt die diatonische Oktavdurchschreitung in seiner Bewegungsrichtung gegenüber E<sub>2</sub> um, es erweitert den Tonraum um eine Sexte, glättet die Vorhaltsbildung und spaltet dann ein Dreitonmotiv (Tonschritte wie das Dreitonmotiv von Thema 1) mit einer „neuen“ Punktierung ab, das sich anschließend verselbständigt.

### Form des 2. Themas

Vordersatz T. 95	Nachsatz T. 108 (T. 113)
------------------	--------------------------

Der Vordersatz gliedert sich in zwei sechstaktige Phrasen T: 96 - 101 und T. 102 -107. Der oben beschriebene Abschnitt von T. 69 - 101 von Thema 2<sub>1</sub> spinnt sich nun weiter, reduziert sich in T. 105 auf chromatische Schritte und durchschreitet dabei bis T. 107 eine kleine None (es<sup>2</sup> -d<sup>1</sup>). Thema 2<sub>2</sub> verhält sich entsprechend und reduziert sich gemäß der hier angelegten Dialektik „Chromatik versus Diatonik“ ab T. 105 wieder ausschließlich auf diatonische Abwärtsschritte.

Brahms beginnt in T. 108 mit einem „Schein-Nachsatz“ mit vertauschter Tonlage von Thema 2<sub>1</sub> und 2<sub>2</sub>, der aber in T. 113 nicht weiter führt, sondern der Modulation nach H-Dur dient (wird in T. 119 erreicht).

In T. 113 beginnt mit ostentativem Oktavauftakt zum Thema 2<sub>1</sub> in der Violine 1 der eigentliche 12-taktige Nachsatz mit geringfügigen Änderung, wie bspw. der Verlagerung des Orgelpunkts der Viola ins Klavier.

### Harmonik

Die ersten vier Takte des Themas sind in G-Dur und C-Dur, die dann in den nächsten vier Takten als Moll wieder auftauchen, T. 104/105 weicht nach B-Dur aus und der Vordersatz kadenziert wieder zurück nach G-Dur in T. 108. Der Zwischensatz T. 108 - 113 endet in e-Moll, der eigentliche Nachsatz übernimmt die Harmonik des Vordersatzes, aber um eine große Terz nach oben transponiert in Analogie zu f-Moll/Des-Dur.

### b) Variation 1 von Thema 2 (Beginn der Durchführung), T. 126 - 137

Wie schon oben erwähnt, hat die Intensität der motivisch-thematischen Arbeit hier Durchführungsqualität. Die Platzierung dieses durchführungsartigen Teils muss aber ganz bestimmt im Zusammenhang mit dem ersten Satz gesehen werden: Brahms installiert hier ein Pendant zur Binnendurchführung in der Exposition des 1. Satzes, als architektonisches Gegenstück.

So könnte der Formaufbau auch gelesen werden: Statt einer eigentliche Durchführung komponiert Brahms eine Exposition mit Binnendurchführung, die, wie im ersten Satz, in der Reprise wiederholt wird.

### Motivverwandtschaft

The image displays a musical score illustrating the relationship between Thema 2<sub>1</sub> and Variation 1 of Thema 2. The top staff shows Thema 2<sub>1</sub> in treble clef, and the bottom staff shows Variation 1 of Thema 2 in treble clef. Circles and boxes highlight specific motifs and their transposition. Labels 'Krebs' and '3' are used to identify specific rhythmic and melodic elements.



Der erste Viertakter beinhaltet das neue, motivische Material von Variation 1. Die Abbildung oben sieht sehr nach Schönberg'scher Reihentechnik aus und ist im Detail wahrscheinlich von Brahms so nicht gedacht worden, sie soll aber veranschaulichen, dass die Motive der Variation 1 collageartig aus Thema 2<sub>1</sub> und 2<sub>2</sub> durch Krebsbildung und mit neuer Rhythmik zu einem „Dreiton-Tritonus-Motiv“ und einem „Achteltriolenmotiv“ gebildet wurden.

### Charakter

Mit dem Beginn der ersten Variation wird der ohnehin nicht so große lyrische Anteil von Thema 2, der sich durch die langen *espressivo*- und *legato*-Linien ausgezeichnet hatte, schlagartig ausgemerzt. Der wilde, durchgewühlte und von Tritonus-Sprüngen, chromatischen Vorhalten, *f*-Akzenten und *Staccati* geprägte „*marcato*“-Satz lässt keinen Zweifel daran, dass Brahms in der Coda noch mehr *Furore* plant und sie hier schon einmal ankündigen möchte. Der Gestus geht sogar über das Übliche einer Durchführung hinaus und hat bereits etwas *Stretta*-ähnliches.

### Satz

Die unten stehende Grafik verdeutlicht, wie dicht Brahms den imitatorischen Satz mit Umkehrungen und Diminutionen anlegt.

## Harmonik

T. 126 - 129 C-Dur, G-Dur und c-Moll, T. 130 - 136 kreisen um die Grundakkorde von Es-Dur, die Variation 1 kadenziert dann nach G-Dur ab. Im größeren Teil dieser Variation dominieren jedoch Vorhalts- und Durchgangsdissononanzen.

### c) Variation 2 von Thema 2, T. 138 - 161

Die zweite Variation von Thema 2 dramatisiert Variation 1. Die bis auf wenige Stellen durchpulsierenden Triolen und Triolensynkopen geben der Variation enormen Druck und Vitalität, die Brahms in der Coda wieder aufnimmt, sie aber dann, vermutlich der einfacheren Notation wegen, im 6/8-Takt notiert. Unübersehbar flechtet Brahms die drei verschiedenen Themencharaktere des 3. Satzes mit ihrer unterschiedlichen Metrik wieder ein. Außerdem durchdringen diese Variation allmählich Motive des ersten Themas, ein Vorgriff auf die Coda, in der sich die Variationen der beiden Themen mehr und mehr annähern.

## Motivverwandtschaft

Brahms verlängert in Variation 2 das Triolenmotiv von Variation 1 (siehe T. 128)

T. 138



und generiert aus der Chromatik von Variation 1 eine chromatische Kette, die den Rhythmus der synkopischen Vierteltriolen der langsamen Einleitung in T. 13 zu synkopischen Achteltriolen steigert.



Aufbau: Die Variation hat zwei Teile mit je drei Viertakttern.

Takt 138 - 141:

Das Triolenachtelmotiv der 1. Violine wird je in der zweiten Takthälfte durch Violine 2 in Terzen- oder Sextenparallelen aufgenommen, das Cello führt die aufsteigende Linien des gleichen Motivs im Klavierbass in T. 139 weiter, die obere Klavierstimme verstärkt in Oktaven die Violine 1 in T. 141. Die zwei Takte der synkopischen, chromatischen Achteltriolen in der oberen Klavierstimme in T. 138/139 werden um weitere zwei Takte in der unteren Klavierstimme weitergeführt.

Takt 142 - 145:

Die repetierenden, synkopischen Achteltriolen der unteren Klavierstimme von T. 139 werden für den nächsten Viertakter (Streicher) übernommen und erweitern sukzessiv die Auftaktintervalle zur Septime. Das Triolenachtelmotiv wird gleichzeitig im Klavier im Original und in der Umkehrung gespielt.

T. 146 - 149:

Im Viertelabstand wird das Triolenachtelmotiv, je in Original und Umkehrung, eingeführt, zuerst Violine 1/Viola, dann Violine 2/Cello, dann das Klavier. Die Bewegungsrichtung wird nun freier variiert und in T. 147 werden Achteltriolen, Triolenviertel und Triolenachtel in den oberen drei Streicherstimmen kombiniert.

T. 150 - 162:

In den letzten drei Viertaktern herrschen wieder „geordnetere“ Verhältnisse: Die Bässe repetieren die Achteltriolenmotive, die Diskantstimmen die Synkopen, welche nun eine fallende Dreiklangsintervallik angenommen haben. Im letzten Takt jedes der drei Viertakter dringt mit den „duolischen“ Achteln, die den Fluss bremsen, das Auftaktmotiv aus dem ersten Thema 1 ein. In T. 156 - 157 wird nach aufsteigender Linie ein letzter Höhepunkt erreicht, der danach vorwiegend in normalen, duolischen Achteln abgebaut wird und zum Tempo 1 von T. 162 zurückführt.

d) Variation 2 von Thema 1, T. 162 - 184

Variation 2 von Thema 1 bildet den Abschluss des Durchführungsteil und leitet zur Reprise über, daher dominiert auch der Anteil von Thema 1 in dieser Variation. Dennoch hinterlässt Thema 2, zumindest anfangs, noch einen motivischen Fingerabdruck in der unteren Klavierstimme. Ob dies auch noch für die Takte 165 ff. gilt, ist fraglich.

Der Vordersatz T. 162 - 170 wird in T. 170 wiederholt, aber statt der melodischen Schlussformel wird das Auftaktmotiv bei **diminuendo** immer weiter nach unten sequenziert, bis es die Tonlage der Anfangstöne des originalen Themas **f-g-as** erreicht hat, dann übernimmt in T. 182 das Cello alleine dieses Kopfmotiv. Pfiffigerweise dehnt Brahms die Pausen zwischen den beiden Auftaktachteln in T. 183/184, sodass in T. 185 das Thema 1 ganz unerwartet einen Tick zu früh kommt.



## Harmonik

Sowohl Variation 2 von Th 2 als auch von Th 1 sind in c-Moll und weichen immer wieder nach As-Dur/Des-Dur aus (T. 140 - 144, 156 - 158, 176), besonders der dann folgende Wechsel nach G-Dur ist markant (z.B. T. 145)

### 4) Abschnitt A' - a'-Teil - Reprise Thema 1 und Variation 1 und 3 von Th 1, T. 185 - 251

In der Klassik wird bei einem Sonatensatz in Moll das Seitenthema auf der Dominante, also in einer Dur-Tonart konzipiert,

T. 1 - 41	T. 42-58	T. 59-81	T. 82-93	T. 94-125	T. 126-137	T. 138-161	T. 162-184	T. 185-212	T. 213-239	T. 240-251	T. 252-283	T. 284-299
Barform A											A'	
a-Teil			b-Teil				a'-Teil			b'		
Einleitung	Exposition				Durchführung			Reprise			Reprise	
Einl.	Th1 Exp	Th1 Wh	Th1 Var1	Th2 Exp	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var2	Th1 Rep	Th1 Var3	Th1 Var1	Th2 Rep	Th2 Var1

welches in der Reprise ebenfalls das Moll der Tonika annimmt.

Brahms hat in der Exposition, das architektonisch wichtige Dur sich kaum entfalten lassen, da das 2. Thema durch seine Chromatik das „Dur-Gefühl“ sofort bricht. Daher war bisher auch noch kaum Raum für lyrische und freundliche Momente.

Brahms verschiebt wahrscheinlich bewusst aus architektonischen Gründen das so wichtige lyrische Dur-Gegengewicht dieses eher schroffen Satzes in dessen Mitte. Aus der Reprise des ersten Themas gewinnt Brahms etwa zwischen T. 200 - 240, also knapp in der Mitte des 493 Takte langen Satzes, für ein Großteil des Werkes die einzige lyrische „Dur-Insel“. Erst unmittelbar vor der Stretta positioniert Brahms ihr kürzeres „Gegenstück“.

#### a) Reprise Thema 1

Die ersten 12 Takte des Themas werden ohne Veränderungen wiederholt, dann spinnt Brahms die lyrische Phrase b' in dreimaligem Wechsel zwischen Streichquartett und Klavier weiter. Ab T. 208 verdichtet sich der Satz, die Motivgruppe wird zur Überleitung zur Variation 2 verlängert.

## Harmonik

In T. 196 wechselt Brahms von G-Dur zum entlehnten Trugschluss As-Dur über. As-Dur bleibt stabil bis T. 204, der auf T. 205 kurz nach b-Moll ausweicht. Ab T. 207 bleibt der Satz in Des-Dur, wie auch der Anfang der folgenden Variation.

#### b) Variation 3 von Thema 1, T. 213 - 239



Variation 3 erinnert stark an die Terzen- und Sextenmelodik des ersten Themas im zweiten Satz. Brahms inszeniert Variation 3 durch das vor-

angegangene Crescendo mit dem überraschenden (subito) piano dolce.

Der in Sexten geführte Viertakter der Violinen, gewonnen aus der Phrase a des 1. Themas, wird stets um einen Takt versetzt von Klavier und Viola imitiert, begleitet durch den synkopischen Halbe-Orgelpunkt des Cellos. Dadurch entsteht ein nahezu „liebliches“ Rankwerk, das dann ab T. 217 bedeutungsvoll von Des-Dur nach C-Dur wechselt. Dieser sonst eher spannungsvolle Tonartenwechsel bewirkt hier durch eine weitere Zurücknahme der Dynamik eher eine „gänsehäutige Entrückung“. Drei Mal hintereinander lässt Brahms diesen Viertakter unverändert (ab T. 217 - 224 in C-Dur) aufwärts sequenzieren, der dadurch immer hellere Klangfarben annimmt.

Von T. 225 - 239 leitet Brahms zur Reprise von Variation 1 (Th 1) über. Die ersten fünf Takte imitieren nun auch mit Hilfe des Cellos nur noch die ersten beiden Takte des Variationsthemas. Durch

das **Crescendo** und die taktweise aufwärts gerückten Harmonien (F-Dur, G-Dur, A-Dur, H-Dur, C-Dur) baut sich Spannung auf, die sich in T. 231 mit dem **fp** und dem vertauschten Anfangs-Auftaktmotiv zur volltaktigen Viertel + 2 Achtel und einer achttaktigen Abwärtsequenz wieder abbaut.

#### c) Reprise Variation 1 von Thema 1, T. 240 - 251

Ab dem 2. Thema in T. 253 belässt Brahms die Tonart auf der sonatentypischen Grundtonart Tonika im Formteil der Reprise. Daher beginnt diese Variation in b-Moll (statt f-Moll) und endet in f-Moll/F-Dur (statt c-Moll/C-Dur). Ansonsten sind bis auf wenige Instrumentationsdetails kaum nennenswerte Veränderungen vorhanden.

#### 5) Abschnitt A'- b'-Teil - Reprise des b-Teils, T. 252 - 342

T. 1 - 41	T. 42-58	T. 59-81	T. 82-93	T. 94-125	T. 126-137	T. 138-161	T. 162-184	T. 185-212	T. 213-239	T. 240-251	T. 252-283	T. 284-299	T. 300-321	T. 322-342	T. 343-396	T. 397-	
Barform A								A'									
a-Teil				b-Teil				a'-Teil				b'-Teil				a''-Teil	b''-Teil
Einleitung	Exposition				Durchführung				Reprise				Reprise der Durchführung				Cod
Einl.	Th1 Exp	Th1 Wh	Th1 Var1	Th2 Exp	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var2	Th1 Rep	Th1 Var3	Th1 Var1	Th2 Rep	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var4	Th1 Var5	Th2 V	

Die Reprise des b-Teils bringt bis auf den Tonartenwechsel kaum nennenswerte Veränderung, bis auf den Schluss, die Variation 4 von Thema 1.

#### 4. Variation des 1. Themas, T. 322 - 342



Variation 4 als überleitender Formabschnitt am Ende des b'-Teils variiert ihr Pendant Variation 2 (T. 162 - 184) weiter. Diese „tranquillo“-Variation glättet den Auftakt durch ein generelles Legato und die Auslassung des zweiten Auftakttones, die komplementär imitierende Begleitung (in Gegenbewegung) von Var. 2 wird hier zu Terzenparallelen verändert.

Nahezu plakativ erinnert Brahms durch das Pendeln zwischen f-Moll und Des-Dur mit gelegentlichem c-Moll an das Devisenthema, das an dieser Stelle so greifbar nahe zu sein scheint.

Das achttaktige Thema wird in T. 331 wiederholt, moduliert aber dann in der zweiten Hälfte über Fes-Dur und Eses-Dur (!) nach des-Moll, auf dessen Dreiklang das Kopfmotiv ausklingt.

Mit der bevorzugten Verwendung von Chromatik und der Wiederaufnahme der Tonart des-Moll, bzw. cis-Moll verklammert Brahms ostentativ die beide Ecksätze miteinander.

### 6) Abschnitt B (A''), Coda, T. 343 - 468

42-58	T. 59-81	T. 82-93	T. 94-125	T. 126-137	T. 138-161	T. 162-184	T. 185-212	T. 213-239	T. 240-251	T. 252-283	T. 284-299	T. 300-321	T. 322-342	T. 343-396	T. 397-440	T. 441-468	T. 468-493
Barform A										A'				B			
a-Teil			b-Teil				a'-Teil			b'-Teil			a''-Teil	b''-Teil	a+b	Stretta	
Exposition				Durchführung			Reprise			Reprise der Durchführung			Coda				Stretta
1 Exp	Th1 Wh	Th1 Var1	Th2 Exp	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var2	Th1 Rep	Th1 Var3	Th1 Var1	Th2 Rep	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var4	Th1 Var5	Th2 Var3	Th1+Th2	Var Einl

Der Abschnitt B müsste nach inhaltlichen Kriterien eigentlich A'' heißen, er variiert wie die vorangegangenen Formteile im Wechsel das erste und zweite Thema. Formal setzt aber Brahms diesen Teil von den vorangegangenen Teilen durch eine neue Tempoüberschrift, **Presto, non troppo**, durch die Tonart cis-Moll, die mit Sicherheit an den Kopfsatz anknüpfen möchte, und den 6/8-Takt ab. Der 6/8-Takt weist auf den Scherzo-Satz hin, führt aber auch die Durchführung, die ab T. 126 mit Triolen sich markant abgesetzt hatte, eben mit diesen Triolen weiter, die nun zur notations-technische Vereinfachung im 6/8-Takt notiert werden.

Brahms dimensioniert die Coda auf fast ein Drittel des Satzumfangs (gemessen an der Taktanzahl) und gibt damit diesem fast vierzigminütigen Kammermusikwerk einen angemessenen Abschluss. In dieser Coda kombiniert Brahms sukzessiv die beiden so gegensätzlichen Themen 1 und 2. Dennoch gibt er jedem der beiden Themen einen gleich großen Abschnitt mit der jeweiligen Führungsrolle und erst danach wirken beide Themen ausgewogen in ihrer „gemeinsamen“ Variation.

#### Form

##### Thema 1, Variation 5

T. 343	T. 351	T. 359	T. 369	T. 373	T. 385
Var 5,1	Var 5,2	Var 5,3	Überleitung	Var 5,4	Var 5,5
8 Takte	8 Takte	8 + 2 Takte	4 Takte	8 + 4 Takte	8 + 4 Takte
3-stimmig	4-stimmig	5-stimmig	6-stimmig		
cis-Moll	h-Moll	a-Moll g-Moll	f-Moll		

##### Thema 2, Variation 3

T. 397	T. 405	T. 413	T. 421	T. 425	T. 405
Var 3,1	Var 3,2	Var 3,3	Überleitung	Var 3,4	Var 3,5
8 Takte	8 Takte	8 Takte	4 Takte	8 Takte	8 Takte
nur Th 2	Th1 in Va/Vc	Th1 in Va/Vc		Th1 in Va/Kl.b	Th1 in Va/Kl.b

##### Variation von Thema 1 /2 und Stretta

T. 441	T. 447	T. 457	T. 468	T. 441	T. 441
Variation von Thema 1 und 2			Stretta		
6 Takte	10 Takte	12 Takte	10 Takte	8 Takte	7 Takte
<b>p</b>	<b>cresc</b>	<b>dim. und rit</b>	<b>a tempo, p, cresc..... f agitato</b>		

## a) a“-Teil - Variation 5 von Thema 1, T. 343 - 396

## Themenverwandtschaft

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Thema 1, transponiert nach cis-Moll' and is in 3/4 time. The bottom staff is labeled 'Thema 1, Var. 5' and is in 6/8 time. Both staves are in the key of C major (transposed to cis-Moll). The notation shows a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.

Der erste Höreindruck vermittelt spontan ein ganz neues Thema und vermittelt keinesfalls, wie geringfügig die Veränderungen von Thema 1 zu dieser Variation 5 sind: Es wurde gerade einmal in eine Viertelnote eine Wechselnote eingefügt und zwei Sechzehntel und eine Viertelnote als Achtel umgeschrieben und - das vielleicht besonders verfremdend - mitten hinein in die Phrase eine Achtelpause gesetzt.

Diese Metamorphose hat Brahms auch noch dadurch verstärkt, dass er die beiden charakteristischen Auftaktsachtel in T. 343 in der Hinleitung versteckt hat und zunächst ein volltaktiges Thema hier vermittelt. Da Brahms im Vergleich zu Thema 1 auch eine zweite Rhythmussebene in der Begleitung weglässt und alle drei Stimmen homorhythmisch diese etwas widerborstige Phrasierung „nageln“ lässt, hat diese Variation wahrlich jeden volkstönhaften Charme abgestreift.

## Dramaturgie

In den ersten vier (von fünf und mit Ausnahme des überleitenden Zwischenteils) Achttaktern wiederholt Brahms jeweils das achttaktige Variationsthema.

In den ersten drei Achttaktern, erhöht Brahms sukzessive die Anzahl der beteiligten Stimmen (Notensystemen). **Crescendo** schreibt Brahms erst ab dem dritten Achttakter vor.

Die **Harmonie** rückt von Achttakter zu Achttakter eine große Sekunde abwärts (siehe Tabelle). Am Ende von Var. 5,3 in T. 366 wird g-Moll erreicht. In diesen folgenden drei Takten sinken die Basstöne weiter über **f-e-(f-e)-des** zu **c** (Dominante  $C^7$ ) und die Rückmodulation zu f-Moll ist in T. 369 abgeschlossen.

Gleichzeitig lässt Brahms aber den Streichersatz von **cis<sup>1</sup>** bis **cis<sup>4</sup>** um drei Oktaven nach oben sequenzieren. Genau diese drei Oktaven stürzt dann das Ensemble unisono in den vier Überleitungstakten 369 - 372 wieder hinunter zum wuchtigen Streicher-Unisono (Klavier begleitet mit alternierendem Grund- und Quintton), dem scheinbaren Höhepunkt dieser Variation!

Es kommt aber noch eindrucksvoller: In dem vierten, um vier Takte verlängerten Achttakter steigen die Violinen abermals zwei Oktaven zu **f<sup>3</sup>** auf, um dann in acht Takten (T. 385 - 393) über fünf Oktaven (!) die harmonische f-Molltonleiter nach unten sausen zu lassen. In T. 389 übergibt die Violine die Skala dem Cello, worauf die Violine wieder die gleiche Distanz nach oben steigt. Schluss- und Höhepunkt der Variation sind die über sechs Oktaven gespreizten, dreifachen f-Moll-Akkorde, die beim vierten Anschlagen ausweichen und damit signalisieren: Das Stück ist hier nicht aus, sondern es geht noch weiter (zur nächsten Variation)! Vorneweg: Brahms wusste bestimmt, dass er hier die maximale Energie freigesetzt wird, diese Takte hätten ein fulminantes Ende sein können! Aber der Satz dauert noch weitere 100 Takte an!

## b) b“-Teil - Variation 3 Thema 2, T. 397 - 440

Die **Gemeinsamkeit** zwischen dem Einleitungsthema und dem 2. Thema ist die Dialektik von Chromatik und Diatonik, hier sukzessiv, dort simultan und der Gestus der länger gezogenen Noten. Der Hauptunterschied liegt in den charakteristischen Intervallen Quarte (Thema 2) und Oktave (Einleitung), genau diejenigen Intervalle, die das Devisenthema mit ihrem Auf-

takt und ihrem Ende in T. 4 umgrenzt.

Mit der Durchschreitung der Quarte kündigt sich im Klavier am Ende des ersten Achttaktters in T. 349 zur Kadenzierung erstmals eine Variante des Themenkopfs von Thema 2 an. Dieser Quartenzug erscheint in vier verschiedenen Oktaven kombiniert mit einem e-h - Orgelpunkt (gelb).

An gleicher Stelle des 2. Achttaktters erscheint abermals dieser Themenkopf, reiht sich aber nun fünfmalig hintereinander zur gesamten Var. 5,3. In T. 359 tritt eine neue Variante der Basslinie (türkisblau) zu einer „Quartensequenz“ (=> Mittelteil von Var. 3 des 2. Th) auf. Eine weitere Variante entsteht in T. 365 mit der Chromatisierung (=> Stretta T. 479), die bereits in Variation 2 von Thema 2 (T. 138) thematisiert wurde (violett).

## Form

Variation 3 von Thema 2 ist in dreiteiliger A-B-A-Form aufgebaut (siehe Tabelle oben)

## Var. 3.1 (siehe Thementafel)

Die Takte 397 (m. A.) bis 404 stellen das „Variationsthema 3“ vor, eine viermaliges Erklängen des ausharmonisierten Themenkopfes von Thema 2 (vgl. T. 95) in einer Abwärtssequenz mit den jeweiligen Anfangstönen **f - es - des - des**. In Gegenbewegung dazu variiert der Klavierbass, zuerst mit dem Oktavsprung aufwärts (=> Einleitung), dann mit dem Quartenaufgang (T.

349 in Umkehrung). Harmonisch bleibt dieser Achttakter in f-Moll, er durchschreitet G-Dur, e-Moll, B-Dur, d-moll und zurück zu f-Moll, meist über die jeweiligen Zwischendominanten erreicht.

## Var. 3,2, 3,3 und Überleitungstakte

Der Mittelteil thematisiert in der Violine 1 die jetzt dreimalige Quartensequenz von T. 359 mit der signifikanten kleinen Sekunde am Ende statt am Anfang.

Diese Variation beginnt in T. 405 mit es und endet eine Sepime tiefer in T. 408 mit f. Brahms

setzt nun diese vier Takte noch weitere vier Mal hintereinander, dadurch entsteht eine Aufwärtssequenz mit den Anfangstönen **es - f** (T. 409) - **fis** (T. 413) - **g** (T. 417) - **as** (T. 421). In 3,3 T. 413 - 420 durchbricht Brahms das Quartentintervallmuster, hier alternieren Quartan mit Sexten, ohne abwärts zu sequenzieren.

Aus einer Dreitonfigur aus Var. 5, Th 1 spinnt Brahms in Viola und Cello eine kontrapunktische Thema 1-Gegenstimme mit einer Abwärtsequenz im Tonraum einer Oktave. Dieser Oktavabgang wird zusammen mit den Achttaktern von Th. 2 in T. 408 aufwärts sequenziert. Da die Violinen und die Klavieroberstimme in mächtigen Akkorden die Variation 3 von Thema 2 in *ff* spielen, bleibt der Gesamteindruck dem Thema 2 zugehörig.

Die vier Überleitungstakte T. 421 - 424 basieren auf dem beschriebenen Viertakter von T. 405 - 408 wirken aber herausgehoben, da die Kontrapunktstimmen fehlen. Das gesamte Quintett hämmert homorhythmisch diese sieben Akkorde. Der letzte Akkord ist in C-Dur als Dominante zum folgenden f-Moll.

#### Var. 3,4 und 3,5

Die Takte 425 - 440 nehmen in Var. 3,1 die Originalgestalt des Variationsthemas 3 wieder auf. Der Achttakter mit viermaliger Sequenz wird nun zwei Mal gespielt (beim zweiten Mal mit **più f** statt **ff**). Durch den Nonsprung nach vier Takten steigt die sechzehntaktige Sequenz nach oben.

Vom Mittelteil übernommen und als Unterschied zum Variationsanfang, bleibt die Kontrapunktstimme von Th 1 in Viola (ab T. 433 im Vc) und Klavierbass erhalten, nun aber als Aufwärtssequenz und bekommt sogar ab T. 437 paritätisches Gewicht als Vorbereitung für die „gemeinsame Variation“ ab T. 441.

#### Dramaturgie

Wie geht Brahms mit dem Abschnitt nach den „Schlussakkorden“ von T. 393 um, wie kann er weitere hundert Takte komponieren, ohne dass diese anschließend einen großen Spannungsabfall bewirken und sie wie ein „unnötiger Anhang“ wirken? Brahms lässt sich viel Zeit um diesem „Energiepotenzial“ Raum zu geben, es sich ausleben zu lassen um dann kontrolliert über einen längeren Zeitraum herunterzufahren. Zunächst, bis T. 421 „massiert“ er die Zuhörer weiter im Fortissimo, lässt sie im Rausche baden. Ab T. 424 führt den Klang in tiefere, dunklere Gefilde, reduziert behutsam die Dynamik (T. 433), um wieder eine kleine Steigerung anzuführen.

Die Überraschung kommt in T. 441 mit der Synthese von Thema 1 und 2, die hier, als besonderer dramaturgischer Moment, in anmutig-lyrischem Gewande als gelungenes Gegengewicht zu den massiven Schlussakkorden wirken.

Die Stretta gelingt als gelungener Abschluss des großen Werkes durch ihren Witz, durch ihre Kürze und die schalkhafte Schlussfloskel.

#### c) b“-Teil - gemeinsame Variation von Thema 1 und 2, T. 441 - 468

Diese „Finalvariation“ ist hauptsächlich eine Durvariation, die hier nach dem viel vorangegangenen Moll und Fortissimo in ihrem **piano** und **dolce** den klugen Dramaturg Brahms offenbart.

Der Sechstakter von T. 441 - 446, der den Themenkopf von Thema 2 aus der 3. Variation (siehe T. 397) im Klavier dreimalig aneinander reiht (mit den Harmonien G-Dur mit Dominante D-Dur und Mollsubdominante c-Moll) und die Achtelkette von Var.5/Th 1 in aufsteigender Form kombiniert, wird in T. 447 wiederholt (in C-Dur mit Dominante G-Dur und Mollsubdominante f-Moll).



Dieser sequenziert sich ab T. 453 in ständigem Dur crescendierend aufwärts und baut sich mit einem seufzerartigen, verkürztem Themenkopf ab T. 457 abwärts sequenzierend und decrescendierend auf einem langen Orgelpunkt c ab. Langsam läuft der Sechstakter auf einem C<sup>7</sup> (mit Terz im Bass) aus und kommt in T. 468 als Fermate zum Stillstand, dem musikalischen Doppelpunkt, der die Stretta verheißt.

7) Stretta - Variation des Einleitungsthemas und Variation 3 des 2. Themas, T. 468 - 493

Die Stretta ist auf das Thema E<sub>1</sub> und dem Mittelteil der Variation 3 von Thema 2 aufgebaut.

3	T. 284-299	T. 300-321	T. 322-342	T. 343-396	T. 397-440	T. 441-468	T. 468-493
	b'-Teil			a"-Teil	b"-Teil	b+b	Stretta
	Reprise der Durchführung				Coda		Stretta
	Th2 Var1	Th2 Var2	Th1 Var4	Th1 Var5	Th2 Var3	Th1 Th2	Var Einl

a) Strettathema

Das Strettathema besitzt die Rhythmik des ersten Themas aus dem Scherzo und die satztechnische Anlage einer zweistimmigen Imitation im Taktabstand aus der langsamen Einleitung.

Stretta-Thema



Langsame Einleitung dieses Satzes



Rhythmisch vereinfacht sieht das Stretta-Thema so aus:







## H Literaturverzeichnis mit Kommentar

- Botstein, Leon (Hrsg.): The Complete Brahms, New York 1999, S. 131 – 134  
*Dreiseitiger Überblick über das Klavierquintett, englische Sprache, einige Querverbindungen zu Beethoven und Schubert.*
- Brand, Friedrich: Das Wesen der Kammermusik von Brahms, Berlin 1937  
*Brand analysiert die Satztypen, „Die Themen des ersten Satzes“, „Die Themen des zweiten Satzes“ usw. sehr systematisch durch das gesamte Kammermusikwerk durch und zieht daraus empirische Schlüsse. Sehr mühsam zu lesen, da unendlich kleine Fetzeln aus vielen Werken miteinander verglichen werden, daher kaum ergiebig, aber ein Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte von Johannes Brahms, der oft zitiert wird.*
- Colles, Henry Cope: Brahms, Reprint 1933, London S. 21-24  
*Englischsprachiger Überblick auf drei winzigen Seiten, wenig ergiebig.*
- Czesla, Werner: Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms, Dissertation Bonn 1968  
*In sehr wissenschaftlicher Genauigkeit untersucht Czesla strukturelle Beschaffenheiten im Finalsatz auf 12 DinA 5 Seiten. Die vorwiegend motivischen Untersuchungen der Einleitung und erstem Thema verlieren sich zu sehr in motivischer Kleinarbeit. Die Erkenntnisse sind bestimmt richtig, aber sie stehen isoliert da, weil ja Czesla nur die Finalsätze untersucht. Die notwendigen Zusammenhänge zu den ersten drei Sätzen fehlen, daher kann seine Analyse oft kaum weiterhelfen. Ab dem zweiten Thema wird die Analyse griffiger und liefert auch mehr formale und harmonische Zusammenhänge. Satztechnische und harmonische Untersuchungen sind nur sehr sporadisch anzutreffen. Trotzdem ist diese Schrift mit Abstand am ergiebigsten.*
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Brahms und die Tradition der Kammermusik, in: Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6 S. 210 ff  
*Interessant, aber nicht werkspezifisch.*
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 8, Schott 1988  
*Interessant, aber nicht werkspezifisch.*
- Dittrich, Marie-Agnes, in: Gruber, Gernot (Hg.): „Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Aufsatz: „Tradition und Innovation im Klavierquintett in f-Moll op. 34“, 2001, Laaber-Verlag;  
*Marie-Agnes Dittrich gibt als Einzige einen sehr hilfreichen (bis auf vierter Satz) Formablauf über alle Sätze. Ihre Untersuchungen auf acht Seiten folgen aber eher den Traditionszusammenhängen (meist Beethoven oder Schubert) und den Innovationen, wie der Titel auch verspricht, als einer tieferen Werkanalyse. Dennoch liefert sie immer wieder erhellende Details und einen guten Überblick. Gelegentlich sind darunter auch kritische zu betrachtende Äußerungen, vorwiegend zum vierten Satz.*
- Finscher, Ludwig: Johannes Brahms, in: Reclams Kammermusikführer, Stuttgart 1997, S.676  
*Sehr knapp.*
- Gärtner, Heinz: Johannes Brahms, München 2003  
*Wie diese Biographie gibt es noch etwa sehr viel weitere. Diejenigen, die ich untersucht haben, dringen kaum tiefer ein, sondern zitieren meist Autoren wie Gruber, Mason, Kross.*
- Garcia, Ana Lucia Altino: Brahms's Opus 34 and the 19th-century piano quintet  
*Dissertation, entleihbar über Fernleihe. Englisch. Ihre Untersuchungen fokussieren nicht primär dieses Werk, sondern seine Vernetzung in der Gattungsgeschichte. Dennoch erhält man genauere Hinweise zum ersten Satz (die meisten Autoren konzentrieren sich auf den Kopfsatz und vermitteln die anderen Sätze eher überblickshaft), die anderen Sätze sind kürzer untersucht, aber häufig mit sehr interessanten Querverbindungen zum Schubertschen Werk. Interessanterweise versucht Fr. Garcia immer wieder Brücken zum verloren gegangenen Streichquintett herzustellen und druckt einen Rekonstruktionsversuch ab. Das wäre vielleicht einmal eine Aufführung wert. Im Anhang findet man eine lange*

*chronologische Liste aller Klavierquintette des 19. Jahrhunderts von Johann Hummel 1802 bis Vítěslav Novák 1904.*

- Max Kalbeck: Johannes Brahms, Bd. 11, 1. Halbbd..... (1862-1868), Berlin 21908, S. 52.  
*Kalbeck wird wie Brand sehr häufig in allgemeinen Zusammenhängen zitiert, die Betrachtungen zu op. 34 sind sehr knapp.*
- Kempfski-Racoszyna-Gander, Irina von: Johannes Brahms' Kammermusik – Untersuchungen zum historischen Kontext von Früh- und Spätwerk, Dissertation Freiburg 1986  
*Interessant, aber wie der Titel sagt, nicht für op. 34 dienlich.*
- Kross, Siegfried: Johannes Brahms, Bonn 1997  
*Kross beschreibt feinfühlig und gut im Stil eines Kammermusikführers auf sieben Seiten Werk und Werkgeschichte mit wenig analytischem Tiefgang, aber ermöglicht eine sehr gute Annäherung an das Werk.*
- Mason, Daniel Gregory: Brahms, New York 1970  
*Mason gibt auf 11 Seiten wahrscheinlich die beste und scharfsinnigste Kurz-Analyse, die nicht ausführlich ist aber auf dieser kurzen Strecke Wesentliches benennt und gute Denkanstöße vermittelt. Auch sein Englisch verrät belesenen Stil.*
- Oechsle, Siegfried, in: Brahms Handbuch, Metzler/Bärenreiter, Herausgeber Wolfgang Sandberg (viele weiter führende Literaturangaben); Aufsatz „Klaviertrios, Klavierquartette und Klavierquintette“ S. 431 - 435  
*Ergiebigste Kurz-Analyse auf Deutsch. Wichtigste und beste Zusammenfassung auf drei Seiten, aber ohne Notenbeispiele, Formübersicht etc.*
- Reiter, Elisabeth: Sonatensatz in der Kammermusik von Brahms, Hans Schneider, Tutzing 2000  
*Wer seinen Wissenstand über Formprinzipien des Sonatensatzes wieder auf den wissenschaftlichen Stand der Zeit bringen möchte, ist mit dem sehr anspruchsvollen Vorwort gut bedient. Für Fachleute sehr gut. Op. 34 ist aber nicht Gegenstand des Werkes.*
- Schmidt, Christian Martin: Reclams Musikführer Johannes Brahms, Stuttgart 1994  
*Sehr knapp.*
- Wetschky, Jürgen: Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms, Regensburg 1967  
*„Suchet, so werdet ihr finden“! Unter diesem Motto wird Wetschky zu oft fündig. Viel zu kleine imitative Partikel werden auf ihre Kanontechnik untersucht. Unbrauchbar.*
- Wiese, Walter: Kammermusik der Romantik, Amadeus Verlag 2008  
*Nicht ergiebig für op. 34.*

## J Marie-Agnes Dittrich, Formüberblick über op. 34

Tradition und Innovation im Klavierquintett in f-Moll op. 34

Brahms, Klavierquintett f-moll op. 34

1. Satz: Sonatensatz; f-moll

Exposition

1-23	Hauptsatz
23-33	Überleitung
33-74	Seitensatz (cis + →)
74-95	Schlußgruppe (Des + →)
96-159	Durchführung

Reprise

160-184	Hauptsatz → (f)
184-194	Überleitung
194-235	Seitensatz (fis + f + F)
235-250	Schlußgruppe (F)
251-261	Überleitung
261-283	Coda (F)
283-299	Stretta (f)

2. Satz: erweiterte dreilige Form; As-Dur

1-33	A (As)
33-61	B (E)
61-74	Überleitung
75-126	A' (As)

3. Satz: Scherzo, c-moll

Scherzo

1-13	6/8	I (c)
13-22	2/4	II, Marsch (c)
23-57	6/8	III + I (C - c)
57-109	2/4	II (g → es), Fugato
110-158	6/8	III + I (Es - c)
158-193	2/4	II (c)

Schlußwendung des-c

Trio

194-224	6/8	aus III (C - e)
225-241	2/4	aus II (→)
242-261	6/8	aus III (→ C/c)

4. Satz: „Sonatensatz ohne Durchführung“, „Sonatenrondo“

1-41	♩, Poco sostenuto	Einleitung, → f	
42-81	2/4, All. non troppo	A (f)	chromatisch
81-93		Überleitung	
94-125		B (c + →)	chromatisch
126-162		C (c)	
163-184		Überleitung	
185-238		Durchführung von A (f → F + →)	
238-251		Überleitung	
252-283		B (f + →)	
284-322		C (f)	
322-342		Überleitung	
343-394	6/8, Presto, non troppo	Variante von A [+ C'] (cis → f)	chromatisch
395-424		Variante von B (f)	
424-493		Variante von A [+ C'] +	chromatisch
		Variante von B (f)	chromatisch