

2. Erster Satz „Allegro non troppo“ aus Johannes Brahms – Symphonie Nr.2 D-Dur op.73 (1877)

2.1 Hauptakzente der Analyse

Hört man den ersten Satz der 2. Symphonie von Johannes Brahms, überwiegt zunächst der Eindruck von Lyrik und Waldhornromantik, der von gelegentlichen dramatischen Entwicklungen unterbrochen wird. Brahms wird als Symphoniker häufig in Abhängigkeit von Beethoven gesehen. Nach der Uraufführung der 1. Symphonie 1876 geisterte ein Aperçu durch die Musikwelt, das der Dirigent Felix Weingartner in einem Vortrag von 1898 wiedergibt: „Als Brahms mit seiner ersten Symphonie hervortrat, erscholl im Lager seiner Freunde der Ruf: Das ist die zehnte Symphonie!“¹. Dem folgend erhielt die Zweite bisweilen den Beinamen „Pastorale“, was bezogen auf den Charakter nicht ganz unpassend erscheint. Formal und in der rhythmischen Konstruktion jedoch steht sie auch einer anderen Beethoven-Symphonie recht nahe, der 3. „Eroica“. Mit dieser teilt sie den für klassisch-romantische Symphonien recht seltenen $\frac{3}{4}$ -Takt und einige Eigentümlichkeiten des tonalen Plans, auf die im weiteren Verlauf der Analyse eingegangen werden soll.

Die rhythmische und metrische Konstruktion weist einige Besonderheiten auf, die eng mit dem Dreiertakt zusammenhängen. Schon Beethoven nutzt diese Taktart ausgiebig zu Hemiolienbildung, also die Unterteilung von zwei Dreiertakten in drei Zweiergruppen. Brahms geht rhythmisch einige Schritte weiter, zusätzlich zu anderen Unterteilungen des Metrums finden sich bei ihm zahlreiche Synkopenbildungen, die selbst nach mehrmaligem Hören des Stückes das Schwerpunktgefühl empfindlich stören können. Man versuche nur einmal ohne Partitur bei den Stellen T.118-126 oder 136-156 die Einsen zu klopfen – wie leicht kann man sich hier vertun und bei bewusstem Hören kann schon mal der Atem kurz stocken, wenn man T.126 als ein Viertel zu lang oder 155 als eines zu kurz empfindet.

Umgekehrt sind die Einzelstimmen durch die konsequente Benutzung von synkopierten Punktierungen und Sechzehnteln gar nicht so einfach. Man kann die hohen Streicher T.118ff nicht unbedingt fehlerfrei vom Blatt klopfen oder die Klarinetten, Hörner und Bratschen T.136ff ohne im Tempo unsicher zu werden durchhalten.

(quasi *ritenente*)

VI. I *f* *sf ben marc.* *sf marc.*

VI. I *f*

Notenbeispiel 1: Violine 1 T.118-127 I

Vla. *ff* *poco f ben marc.*

Notenbeispiel 2: Viola T.134-137 (rhythmisches Modell bleibt unverändert bis T.151!)

¹ zitiert nach Giselher Schubert, Johannes Brahms, Sinfonie Nr.1, Einführung und Analyse, Goldmann-Schott Mainz 1981, S.205

Aber die Besonderheit der Brahms'schen Rhythmik erklärt sich natürlich nicht durch einzelne schwierige Rhythmen oder durch die Verwendung verschiedener Hemiolenbildungen¹, sondern erreicht ihre Komplexität durch das Wechselspiel von Rhythmus und Metrum. Kaum ein Komponist nach Mozart hat so bewusst mit Perioden- und Satzbildungen experimentiert wie Brahms. Leider existiert im Gegensatz etwa zu Harmonik und Kontrapunkt keine allgemein gültige und bekannte Theorie der Metrik. Der bekannteste Ansatz ist der Hugo Riemanns (1849-1919)², der übersichtlich und praktikabel ist, aber unter diversen formalistischen Setzungen leidet, wie z.B. der, dass jede Periode auftaktig beginne und dass jeder Vordersatz mit Halbschluss enden müsse. Dennoch verdanken wir seinen Untersuchungen ein tieferes Verständnis der musikalischen Phrasierung, wenn auch teilweise in kritischer Auseinandersetzung mit seinen Theorien. So sind seine praktischen Ausgaben der Werke z.B. Schuberts oft ärgerlich, da sie Schuberts Dynamik und Phrasierung ändern, da sie der Riemannschen Theorie unterworfen werden. So macht man sich aber zumindest einmal Gedanken über Phrasenbau und dynamische Abstufung innerhalb eines Satzes...

So wird also ein Hauptakzent der Analyse auf der rhythmisch-metrischen Konstruktion liegen, ein weiterer auf dem ungewöhnlichen Tonartenplan und dessen Auswirkungen auf melodische, motivische und harmonische Details.

Die traditionelle harmonische und motivische Analyse soll punktuell überall dort stattfinden, wo sie der Verdeutlichung der Hauptpunkte dient.

2.2 Entstehungsgeschichte, Besetzung

Die Entstehungsgeschichte der 2. Symphonie ist im Gegensatz zur Ersten, die über viele Jahre entstand und dabei diverse Stadien der Entwicklung, Verwerfung und Verdichtung erfuhr, unproblematisch und kurz. Sie entstand während der Sommermonate 1877 am Wörthersee, wo Brahms in der Folge viele Werke komponierte. Da Brahms wie üblich keine Skizzen hinterließ, spielt die Entstehungsgeschichte im Weiteren keine Rolle für die Analyse. Die mittelgroße romantische Orchesterbesetzung entspricht der 1. Symphonie mit doppeltem Holz, diesmal aber ohne Kontrafagott, also ohne sämtliche Nebeninstrumente. Die Klarinetten stehen in A, einerseits wegen der leichteren Transposition (B-Klarinetten müssten in E-Dur spielen, hier ist es also F-Dur), andererseits ist dies sicherlich eine Verbindung zur großen Klarinettenliteratur, die fast immer die A-Klarinette einsetzt.

Die vierfachen Hörner stehen paarweise in D und in E (im weiteren Verlauf der Symphonie kommen auch die Stimmungen C und H vor). Obwohl schon zu Lebzeiten wohl kaum so aufgeführt, hat Brahms wie immer die Hornstimmen als für Naturhörner ausführbar gesetzt. Dies setzt eine virtuose und klanglich problematische Ausführung mit zahlreichen gestopften und halbgestopften Tönen voraus. Die Partien werden aber regulär von Ventilhörnern ausgeführt.

Weiters: doppelte Trompeten (in D), drei Posaunen, dazu (selten bei Brahms) Basstuba und Streicher.

¹ Ab hier wird der Begriff Hemiolen auf verschiedene rhythmisch-metrische Konstellationen angewendet. Damit wird seine ursprüngliche Bedeutung als drei Zweiergruppen in zwei Dreiertakten erweitert (griechisch hemiolios = anderthalb).

² *Katechismus der Phrasierung* (Leipzig, 1890) mit C. Fuchs, ab der 2. Auflage 1900 als *Vademecum der Phrasierung*, in der 8. Auflage als *Handbuch der Phrasierung*

2.3 Formübersicht des 1. Satzes

Die Taktzählung folgt der Taschenpartitur-Ausgabe von Heugel & Compagnie. Dort werden die 8 Takte unter der Klammer 1 zur Rückführung in die Wiederholung der Exposition nicht mitgezählt. Der erste Takt unter Klammer 2 erhält irrtümlich die Nummer 180, richtig wäre der zweite.

1-178 (186a) Exposition	1-80 1. Themengruppe D-Dur 1-23 Hauptsatzthema bestehend aus Wechselnotenmotiv a (Streicherbässe), Dreiklangsmotiv b (Horn"quartett" mit Fagotten), Skalenmotiv c (Holzbläser), zwei periodische Sätze in aufsteigender Sequenz: A→D→h →e→A. In der zweiten Periode treten einzelne Elemente der Motive in Umkehrung auf. 24-42 erste Überleitung mit Hemiole 3x4 und Fächermotiv d (Posaunen), A→D 43-65 gesangliches Thema (Variante des Hauptsatzes), sequenzartige Fortspinnung (gleiche Fortschreitung wie Hauptsatz!), Motivabspaltungen von a+b →fis 66-80 zweite Überleitung mit 6/8-Version von a , Abschluss chromatischer, aufgehender Fächer d (Teufelsmühle)
	81-117 2. Thema (Seitensatz) fis-Moll gesangliches Thema in tiefen Streichern, in hohen Str. KP aus Abspaltung von b , →E (als Dominante)
	118-155 3. Themengruppe A-Dur 118-134 synkopisches Thema mit großem Ambitus e , T.127ff Terzfallmotiv f 135-155 imitatorisches Spiel der Außenstimmen mit komplex-synkopischer Begleitung 156-178 Schlussgruppe und Rückführung/Überleitung A-Dur 156-172 Gesangsthema des Seitensatzes in A 173-186a Verwandlung des Motivs c in a als Rückführung zu T.2, 179b-182b als Überleitung zur Durchführung
183-301 Durchführung	183-203 vorbereitender Abschnitt, beginnt quasi trugschlüssig in F→B, dann Terzfallsequenz nach c-Moll Motive c und a 204-223 Fugato mit Skalenmotiv c und neuem KP g , Quintanstiegssequenz bis e-Moll 282-289 Höhepunkt: „Terzenmühle“ f-a, fis-a
	224-245 Gelenkabschnitt mit Posaunensatz (Motiv a in Engführung), 6/8-Version von a , zentraler Akkord Fis7 246-281 Hauptabschnitt der Durchführung (große Sequenz). Elemente: Abspaltung steigende Terz aus b , 6/8-Version von a , Gesangsvariante des Hauptsatzthemas. Harmonische Stationen: G→g→B, d→F→fis→A→F
	290-301 Rückführung zur Reprise als parenthetischer Einschub mit a und Gesangsvariante über antiklimaktischer Kadenz, absteigende Skala c (nach und nach spannungärmere Akkorde Doppeldominante - Dur-sixte-ajoutée - Moll-sixte-ajoutée als II°7)
302-446 Reprise	302-324 Reprise des Hauptsatzes in geänderter Instrumentation (eher Mischklänge statt durchbrochenem Satz in Registern). Die Gesangsvariante entfällt als Formteil, sie taucht nur als KP zum Hauptsatzthema auf. 325-339 neue Überleitung als Fortspinnung der letzten 6 Takte mit chromatischer Aufstiegssequenz A→a→F→B→Fis→H 340-349 diminuierte Version der Hemiole 3x4 von T.26ff, Posaunenfächer nur einmal als Modulation nach h-Moll.

	350-385 fast wörtliche Reprise des Seitensatzes, nur KP ist neu (fallende Arpeggien aus Überleitung gebildet) in h-Moll
	386-446 wörtliche Reprise der 3.Themengruppe und der Schlussgruppe in D-Dur
447-523	447-476 Gelenkstelle, ähnlicher parenthetischer Einschub wie zuvor T.290ff (wieder über DD), Motiv a als aufsteigende Sequenz (mit Elementen der Teufelsmühle) A7→Fis7→E7→C7→F→Cis7→Fis→D7, →F→D→A7, Melodie des Horns schraubt sich hoch von <i>fis/f</i> bis <i>b</i>
Coda	477-496 neue gesangliche Version der Hauptsatzmotive (über ähnlicher Anstiegssequenz wie anfangs). T.493ff Harmoniefolge Moll-sixte-ajoutée, DD
	497-523 6/8-Version von a , KP aus b , zweimalige chromatische Anstiegssequenz von <i>a-c</i> , immer weitere Beruhigung, Abspaltung des Motives a in nachschlagenden Achteln. Schluss plagale Kadenz mit Moll-s.