

Johannes Gutenberg-Universität Mainz  
Musikwissenschaftliches Institut  
Hauptseminar: Die Kammermusik von Johannes Brahms  
Leitung: PD Dr. U. Kramer  
Wintersemester 2001/2002

## Die Klarinettensonate Es-Dur op. 120/2

Name: Matthias Mader  
Adresse: Lotharstr. 5  
55116 Mainz  
Telefon: 06131 – 268916  
E-Mail: matthias.mader@web.de  
Fächer: Dt. Philologie (HF, 5. Semester)  
Musikwissenschaft (NF, 5. Semester)  
Publizistik (NF, 5. Semester)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>Entstehung und Überlieferung</b>	<b>2</b>
2.1	Entstehung . . . . .	2
2.2	Bearbeitungen . . . . .	4
<b>3</b>	<b>Form und Motivik</b>	<b>6</b>
3.1	Gesamtanlage . . . . .	6
3.2	Der erste Satz: Allegro amabile . . . . .	6
3.2.1	Allgemeines . . . . .	6
3.2.2	Exposition . . . . .	7
	Form . . . . .	7
	Motivik . . . . .	9
	Hauptsatz . . . . .	9
	Zwischenthema . . . . .	15
	Seitensatz . . . . .	16
	Schlussgruppe . . . . .	18
3.2.3	Durchführung . . . . .	18
	Form . . . . .	18
	Motivik . . . . .	19
3.2.4	Reprise und Coda . . . . .	26
3.2.5	Zusammenfassung . . . . .	29
3.3	Der zweite Satz: Allegro appassionato . . . . .	30
3.3.1	Menuett . . . . .	30
	Form . . . . .	31
	Motivik . . . . .	31
3.3.2	Trio . . . . .	34
	Form . . . . .	34
	Motivik . . . . .	35
3.4	Der dritte Satz: Andante con moto . . . . .	38
<b>4</b>	<b>Fazit</b>	<b>42</b>
<b>5</b>	<b>Quellen und Literatur</b>	<b>43</b>
	Quellen . . . . .	43
	Literatur . . . . .	43

# 1 Einleitung

Diese Arbeit versucht eine Analyse der Klarinettensonate Es-Dur op. 120/2 von Johannes Brahms,<sup>1</sup> die wie die anderen Klarinettenwerke von Brahms „in eigentümlicher Weise den Spätstil des Meisters“<sup>2</sup> repräsentiert. Dabei wird vorwiegend der motivisch-thematische Aspekt untersucht. Diese Sonate wurde gewählt, da für op. 120/1 schon eine sehr ausführliche, methodisch nicht unumstrittene Arbeit<sup>3</sup> vorliegt, deren Vorgehensweise hier aber weder diskutiert noch angewandt werden soll.

Der Fokus liegt klar auf dem ersten Satz, dem Sonatenhauptsatz, aber auch die anderen beiden Sätze werden kurz betrachtet. Die Analyse wurde dabei – obwohl Reiter ähnlich vorging – noch einmal selbständig durchgeführt und danach auch nur cursorisch mit den Ergebnissen der vorliegenden Literatur verglichen. Überhaupt liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit eindeutig auf der eigenständigen Analyse mit einer traditionellen Methode ohne Darstellung oder gar eigene Erarbeitung eines methodisch-theoretischen Hintergrundes. Auch die vorhanden Brahms-Literatur wurde nur in geringem Maße ausgewertet, da der Rahmen dieser Untersuchung keine detaillierte Literaturstudie zuließ. Zunächst wird jeweils kurz die Form der einzelnen Sätze bzw. ihrer Teile im Überblick dargestellt, bevor in einem anschließenden Teil die Motivik näher betrachtet wird. Diese getrennte Darstellung dieser beiden wesentlichen Merkmale schien ratsam, da die Fülle des Materials sonst kaum zu ordnen gewesen wäre – auch wenn beides sich eigentlich bedingt.

## 2 Entstehung und Überlieferung

### 2.1 Entstehung

1894 hatte Brahms mit den Volksliedern (WoO 33) den Abschluß seines kompositorischen Schaffens geplant: „Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?!“ (Brahms-Simrock 151). Vorbereitet hatte er dieses Ende seiner Laufbahn

---

<sup>1</sup>Zitiert nach der Ausgabe: Johannes Brahms: Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 No. 2. Wien: Wiener Urtext Edition 1973, (UT 50016).

<sup>2</sup>Imogen Fellingner: Johannes Brahms und Richard Mühlfeld. In: Johannes Brahms Gesellschaft (Hrsg.): Brahms-Studien. Band 4. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung 1981, S. 77; auf die Problematik der Stile bzw. Phasen innerhalb Brahms' Werk und überhaupt auf Vergleiche soll hier aber nicht besonders eingegangen werden.

<sup>3</sup>Vgl. Christian Martin Schmidt: Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate f-moll op. 120,1. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1971 (zugl. Diss., Berlin 1971), (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 2).

als Komponist bereits seit 1890 mit der Herausgabe der Kanons (op. 113) und den 51 Übungen für Klavier (WoO 6, Anh. IV/2). Nun schreibt er auch an Simrock, dass er – wenn überhaupt – nur noch zum Vergnügen komponieren wolle und die Ergebnisse nicht mehr der Öffentlichkeit übergeben will: „Wenn ich nun auch für meinen Spaß einmal was schreibe – überhaupt nicht verschwöre – so werde ich bestens dafür sorgen, daß die Verleger nicht verführt werden.“<sup>4</sup> Wirklich entstand in den Jahren bis zu seinem Tod auch nur noch wenig: Die beiden Klarinettensonaten op. 120, die „Vier ernsten Lieder“ op. 121 und schließlich die „Elf Choralvorspiele“ op. 122.

Die Klarinettensonaten entstanden bereits im Jahr des verkündeten Abschlusses der kompositorischen Arbeit. Im Juli 1894 stellt er diese bei seinem Sommeraufenthalt in Ischl fertig.<sup>5</sup> Die erste Privataufführungen der „anspruchlosen Stücke“<sup>6</sup> mit Mühlfeld und Brahms fanden am 23. September in Berchtesgarden und vom 10.–12. November bei Clara Schumann in Frankfurt statt. Auch den Meininger Herrschaften wurden die neuen Werke vorgetragen. Im Laufe dieser Aufführungen unternahm Brahms noch zahlreiche Änderungen im Manuskript.<sup>7</sup>

Vor der ersten öffentlichen Aufführung stellte Brahms die beiden Sonaten auch im Tonkünstlerverein in Wien vor.<sup>8</sup> Die Uraufführung fand dann am 8. und 11. Januar 1895 in Wien im Rahmen der Konzerte des Rosé-Quartetts mit Brahms und Mühlfeld statt. Dabei standen die beiden Sonaten noch in einer anderen Reihenfolge: Zuerst wurde die Es-Dur-, drei Tage später die f-moll-Sonate gespielt. Der genaue Grund für die Umstellung vor der Drucklegung ist nicht bekannt, man kann aber vermuten, dass Brahms gerne eine Variationenfolge als allerletzten Satz seiner Kammermusik einsetzen wollte, da solche Sätze in seiner Biographie eine wichtige Rolle spielen (vgl. Haydn-Variationen und die IV. Symphonie, in der das symphonische Schaffen auch mit einem solchen Satz abgeschlossen wird) Sicher ist, dass die beiden Sonaten spätestens am 15. März 1895 in der heutigen Reihenfolge standen.<sup>9</sup> Der Uraufführungen folgen innerhalb kurzer Zeit

---

<sup>4</sup>Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock. Herausgegeben von Max Kalbeck. Vierter Band. Nachdruck der Ausgabe der Brahms-Gesellschaft von 1919. Tutzing: Schneider 1974, (Brahms-Briefwechsel 12), S. 151, vgl. auch Siegfried Kross: Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokument-Biographie. Bonn: Bouvier 1997, S. 1025f.

<sup>5</sup>Vgl. Margit L. McCorkle: Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. München: Henle 1984, S. 479.

<sup>6</sup>Johannes Brahms: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. Herausgegeben von Andreas Moser. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Nachdruck der Ausgabe der Brahms-Gesellschaft von 1912. Tutzing: Schneider 1974, (Brahms-Briefwechsel 6), S. 293.

<sup>7</sup>Vgl. McCorkle: Werkverzeichnis, S. 479.

<sup>8</sup>Am 7. Januar 1895; vgl. Fellingner: Brahms und Mühlfeld, S. 88

<sup>9</sup>Vgl. Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 166.

viele Aufführungen in Deutschland mit Brahms und Mühlfeld.<sup>10</sup>

Obwohl er in seinen Briefen andeutet, dass Simrock nicht gerade sehr dringend danach verlangt, zwei Klarinettensonaten zu drucken, (vgl. Brahms-Simrock 165) bietet er sie dennoch seinem Stamm-Verleger an. Als Honorar erhält der geschäftstüchtige Brahms 3000 Mark pro Sonate – bei seinen anderen Sonaten für Soloinstrument und Klavier (opp. 38, 99, 100 und 108) waren es lediglich 1000 Mark. Als besonderes Zeichen seiner Wertschätzung erhält Mühlfeld durch Brahms „einen exemplarmäßigen Abzug (mit Stimmen)“ von Simrock und für ungefähr ein halbes Jahr das alleinige Aufführungsrecht, da die Druckausgabe ihm zuliebe so lange verzögert wird.<sup>11</sup>

Die besondere Leistung Brahms' mit diesen Sonaten ist es, die Klarinette in den Bereich der Duo-Sonate einzuführen. Zwar gab es im 19. Jahrhundert bereits eine zunehmend wachsende Literatur für Klarinette und Klavier, doch war diese überwiegend auf dem Gebiet der „freieren“ Formen wie „Grand Duo“ (z.B. Carl Maria von Weber), „Fantasiestücke“ (z.B. Robert Schumann) etc. angesiedelt, die alle als nicht ganz vollwertig – im Vergleich mit der üblichen Form der Kammermusik, der Sonate – galten.<sup>12</sup> Durch op. 120 wird die Klarinette als Blasinstrument aber erstmals mit den traditionellen Instrumenten der Duo-Sonaten, Violine und Cello, gleichgestellt. Diese Emanzipation der Klarinette ist Brahms' Verdienst, auch wenn die „neue“ Form natürlich nicht so weite Verbreitung fand wie die Besetzung mit den gewohnten Instrumenten. Dies hängt aber sicher auch mit der geringeren Verbreitung der Klarinette in der Hausmusik (s.u., Kapitel 2.2) zusammen. Die „Förderung der Kammermusik-Literatur für Blasinstrumente“ durch Brahms kommt weder überraschend noch bleibt sie auf op. 120 beschränkt – er setzte sich, u.a. im Tonkünstlerverein, dauerhaft dafür ein.<sup>13</sup>

## 2.2 Bearbeitungen

Brahms hat selbst verschieden Fassungen von op. 120 ausgearbeitet: Zum einen erschien zusammen mit der Klarinettenstimmen auch eine Bratschenstimme, die bis auf einige

---

<sup>10</sup>Vgl. Kross: Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokument-Biographie, S. 1063f.: „... war er zur Durchsetzung der Klarinettensonaten in der zweiten Hälfte der Konzertsaison 1895/95 [sic!] so aktiv wie seit Jahren nicht mehr“, vgl. auch Fellinger: Brahms und Mühlfeld, S. 88, McCorkle: Werkverzeichnis, S. 479

<sup>11</sup>Vgl. Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 164; vgl. auch McCorkle: Werkverzeichnis, S. 479

<sup>12</sup>Vgl. Michael Musgrave: The Music of Brahms. London etc.: Routledge and Kegan Paul 1985, S. 251: „In bringing the clarinet into the world of the duo-sonata Brahms effectively created a new chamber form, for there are no comparable works before them but many in the tradition he establishes“ sowie Oskar Kroll: Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister. Bearbeitet von Diethard Riehm. Kassel u.a.: Bärenreiter 1965, S. 52f.

<sup>13</sup>Vgl. Fellinger: Brahms und Mühlfeld, S. 78.

Oktavierungen mit der Klarinettenstimme identisch ist. Auf die variable Besetzung weist Brahms ausdrücklich schon im Titel hin: „2 Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) mit Pianoforte“.<sup>14</sup> Etwas nach dieser Ausgabe erschien im Juli 1895 eine Fassung für Violine und Klavier. Die Einrichtung übernahm auch hier Brahms selbst. Offenbar hat er dabei vor allem im Klavierpart größere Änderungen vorgenommen.<sup>15</sup> Die Gründe für diese Bearbeitung sind nicht genau festzustellen, dürften aber dahingehend zu vermuten sein, dass Brahms (und sein Verleger Simrock) hofften, so zu einer größeren Verbreitung des Werkes beizutragen.<sup>16</sup> Darüber hinaus erschien noch im selben Jahr die am Ende des 19. Jahrhunderts schon fast obligatorische vierhändige Fassung – allerdings nicht von Brahms selbst, sondern von Paul Klengel.<sup>17</sup>

Auch die Erstellung einer alternativen Bratschen–Stimme ist sicher mit diesem Grund hinreichend zu erklären. Eher unwahrscheinlich scheint dagegen, dass Brahms aus einer Vorliebe für dieses Instrument schon bei der Komposition die Bratsche berücksichtigte, wie es Musgrave vermutet: „In composing the work for viola as well<sup>18</sup>, Brahms took the opportunity to express his love for this instrument.“<sup>19</sup> Dagegen sprechen vor allem einige Äußerung in seinen Briefen.<sup>20</sup> Wirklicher Grund ist sicherlich die eingeschränkte Verbreitung der Klarinette als Instrument der Hausmusik. Für die Bratsche dagegen darf eine weitgehend flächendeckende Verbreitung vermutet werden, da sie – im Gegensatz zur Klarinette – in jedem Streichquartett benötigt wird. Allein aus diesem Grund war für die Bratsche schon wesentlich mehr als Hausmusik – und gerade hier wurde ja die Kammermusik gespielt – geeignete Literatur vorhanden. Für die Klarinette dagegen war kaum entsprechende Musik vorhanden – wenn man von den Klarinettenquintetten vor Brahms absieht, die aber auch nur in äußerst geringer Anzahl vorhanden waren.

Zu bezweifeln ist auch, dass Brahms mit den Sonaten op. 120 wirklich zu dem Bratschen–Repertoire einen wichtigeren Beitrag leistete als zum Klarinetten–Repertoire, wie Musgrave behauptet.<sup>21</sup> Denn die Viola wurde vielleicht als Soloinstrument nur wenig

---

<sup>14</sup>Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 166, vgl. McCorkle: Werkverzeichnis, S. 480.

<sup>15</sup>Vgl. z.B. Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 165, sowie McCorkle: Werkverzeichnis, S. 480, 483. Die Bearbeitung für Violine und Klavier ist aber nicht in die Gesamtaufnahme aufgenommen worden und auch als Einzeldruck mir nicht zugänglich gewesen.

<sup>16</sup>Vgl. Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 167.

<sup>17</sup>Vgl. McCorkle: Werkverzeichnis, S. 482.

<sup>18</sup>Das stimmt eigentlich nicht, da – wie aus den Briefen hervorgeht – die Viola–Stimme erst nachträglich als Bearbeitung der Klarinettenstimme ausgearbeitet wurde.

<sup>19</sup>Musgrave: *The Music of Brahms*, S. 252.

<sup>20</sup>Vgl. Brahms: Briefwechsel mit Joseph Joachim, S. 293, wo ein Bratschist nur als Ersatz für den eventuell verhinderten Mühlfeld in Erwägung gezogen wird.

<sup>21</sup>Vgl. Musgrave: *The Music of Brahms*, S. 251: „His contribution to the viola repertory was therefore even more significant historically than to the clarinet, for the instrument was even less used.“

eingesetzt, aber in Ensembles, auch in kleinen, kommt sie eigentlich sehr häufig vor. Bei Brahms wird dies auch durch die eher ungewöhnliche Doppelbesetzung der Bratsche in den Streichquintetten opp. 88 und 111. Wie realistisch (bzw. eigentlich pessimistisch) Brahms die Verbreitung der Klarinette (und auch der Bratsche) sah, beweist eine Briefstelle: „Kommt das [Violinarrangement] zugleich heraus, so wird wohl das Original gar nicht bestellt.“<sup>22</sup> Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Bratsche hier nur als „Ersatzinstrument“ genutzt wird, ist der Umstand, dass Brahms sie auch in anderen Werken als Alternative für eher ungewöhnliche Blasinstrumente einsetzt – etwa in den opp. 40 und 114 als Ersatz für das Horn.

## 3 Form und Motivik

### 3.1 Gesamtanlage

Auf den ersten Blick scheint die Sonate op. 120/2 überhaupt und im besonderen der erste, der Sonatenhauptsatz, relativ einfach und konventionell – d.h. ohne die bei Brahms üblichen Abweichungen von der strengen Norm – gestaltet. Allerdings beweist bereits der zweite Blick, dass typische Brahms'sche Verfahren der Formbehandlung und der motivisch-thematischen Arbeit auch hier nachweisen lassen – vielleicht nicht in der in anderen Werken (etwa im Streichquartett op. 51/1) erreichten Dichte und Strenge. Dennoch gilt, dass beide Sonaten auf ihrer Weise typische Repräsentanten Brahms'scher Kompositionstechnik sind. Darauf weist schon der Aufbau der Sonate op. 120/2 mit seinen drei Sätzen, von denen der erste ein Sonatenhauptsatz, der zweite ein Menuett mit Trio und der dritte ein Variationen-Satz ist, hin. Die dreisätzig Anlage einer Duo-Sonate ist bei Brahms nichts ungewöhnliches, sie findet sich etwa auch in der ersten Violinsonate (op. 78) sowie der ersten Violoncello-Sonate (op. 38).

### 3.2 Der erste Satz: Allegro amabile

#### 3.2.1 Allgemeines

Der kreative Umgang mit dem Modell der Sonatensatzform ist eines der wesentlichen Stil-Elemente bei Brahms.<sup>23</sup> Besonders auffallend ist „die Ausbreitung der motivisch-

---

<sup>22</sup>Brahms: Briefe an Fritz Simrock, S. 167.

<sup>23</sup>Zur Form des ersten Satzes vgl. Elisabeth Reiter: Der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms. Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren. Tutzing: Schneider 2000 (zugl. Diss., Würzburg 1999), (Würzburger musikhistorische Beiträge 22), S. 336f. Die Untersuchung von Reiter,

thematischen Arbeit auf alle Formteile.“<sup>24</sup> Dass dies auch auf die Sonate op. 120/2 zutrifft, soll hier gezeigt werden. Eher untypisch für Brahms ist die fast taktgenaue Symmetrie des ersten Satzes: Die Exposition umfasst 51 Takte, die Durchführung 52 Takte, die Reprise 47 und die Coda schließlich 24 Takte – minimal gerundet ergibt sich also ein Verhältnis von 50:50:50:25. Um die Analyse dieses Satzes übersichtlich zu halten, wurde sie in die Untersuchung der einzelnen Formteile aufgeteilt – zunächst jeweils eine formale Betrachtung, der sich dann die Darstellung der motivisch–thematischen Arbeit anschließt.<sup>25</sup>

### 3.2.2 Exposition

**Form** Die Exposition beginnt ohne Einleitung direkt mit dem Einsatz des Themas des Hauptsatzes.<sup>26</sup> Das Thema wird zunächst (Takte 1-10 bzw. 11/erste Viertel) in der Klarinette vorgestellt. Die Klavierbegleitung erscheint zunächst noch stark zurückgenommen und besteht – nicht nur, aber hauptsächlich – aus Akkordbrechungen. Das Thema kann untergliedert werden in einen Vordersatz von 4 Takten, einen Nachsatz von ebenfalls 4 Takten und zwei weitere, quasi kadenzierende Takte.<sup>27</sup> Die Untergliederung der nächsten 11 Takte bis zum Einsatz des Zwischenthemas in Takt 22 ist nicht ganz so deutlich. Deutlich zu trennen sind die Takte 11-17 von den folgenden vier Takten. Eine mögliche Betrachtung der ersten sieben Takte könnte eine Unterteilung in 2 + 2 + 3 Takte zum Ergebnis haben. Ist die Aufteilung der Takte 11-14 noch weitgehend unproblematisch, lassen sich die folgenden drei Takte nur noch schwer fassen. Dies liegt an der rhythmischen Verschiebung der Motive zwischen rechter und linker Hand. Die folgenden vier Takte bilden wiederum eine klar zu erkennende Einheit, die harmonisch und melodisch (vor allem durch die über mehr als zwei Oktaven absteigende Klarinettenstimme) offen

---

die hinsichtlich Form und motivischer Arbeit zu den selben oder zumindest ähnlichen Ergebnissen wie diese Arbeit kommt, wurde im Detail nicht berücksichtigt, da diese Arbeit die Möglichkeit einer eigenständigen Analyse zeigen soll. Deshalb wird im folgenden auch nicht auf die entsprechenden Stellen ihrer Veröffentlichung hingewiesen.

<sup>24</sup>Christian Martin Schmidt: Brahms und seine Zeit. Laaber: Laaber 1983, (Große Komponisten und ihre Zeit), S. 122.

<sup>25</sup>Vgl. Kapitel 1.

<sup>26</sup>Die Termini Haupt- und Seitensatz werden hier benutzt, obwohl das sich darin niederschlagende Prinzip der Gewichtung der beiden Themen hier eigentlich nicht mehr zutrifft: Zwar beansprucht der Hauptsatz rein quantitativ fast doppelt so viel Raum wie der Seitensatz (Verhältnis = 21 : 12 Takte), doch enthält auch der Seitensatz wichtige motivische Merkmale.

<sup>27</sup>Auch hier ist die verwandte Terminologie – Vorder- und Nachsatz – problematisch (zu den Begriffen: vgl. Günter Altmann: Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Überarbeitete Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 41), soll zunächst aber einmal benutzt werden. Zur weiteren Analyse des Themas und der Termini s.u.



endet und so das in Takt 22 einsetzende Zwischenthema vorbereitet.

Dieses Thema erscheint zunächst als Beginn des Seitensatzes: Es beginnt in der Dominante (B-Dur), präsentiert neues motivisches Material, das Thema ist in gewisser Weise gegensätzlich zum ersten. Als Thema des Seitensatzes kommt es allerdings dennoch nicht in Frage, da es zum einen in der Durchführung nur wiederholt (auf einer anderen Stufe, eine kleine Terz tiefer), nicht aber verarbeitet wird und zum anderen – das ist der gewichtigere Grund – in der Reprise nicht, wie es das Modell vorsieht, in der Tonika erklingt, sondern in der auffallend ungewöhnlichen tiefalterierten sechsten Stufe (Ces-Dur). Dies alles allein betrachtet, legt noch nicht zwingend den Schluss nahe, es handle sich hier nicht um den Seitensatz, sondern um ein Zwischenthema. Von entscheidender Bedeutung wird dies erst dann, wenn festgestellt werden kann, dass es ein Thema gibt, welches die Anforderungen des Modells wesentlich besser erfüllt. Dies ist auch der Fall, wie noch zu sehen sein wird. Die Takte 22-34 werden hier zur besseren Identifizierung also als Zwischenthema (d.h. zwischen Haupt- und Seitensatz) bezeichnet, da die Benennung als Überleitung<sup>28</sup> zu Missverständnissen und zu Verwechslungen mit den anderen vorhandenen Überleitungen innerhalb dieses Satzes führen kann.

Das Zwischenthema ist unregelmäßig gebaut: Es kann in  $4 + 1 + 4 + 4$  Takte unterteilt werden. Dabei ist zu beachten – wie schon die ungewöhnlich asymmetrische Aufteilung und die ebenfalls ungewöhnlich Länge des Themas von 13 Takten nahelegen – dass in Takt 34 keineswegs ein deutlicher Schluss des Themas auszumachen ist. Melodisch – wenn man die Klarinettenstimme isoliert betrachtet – ist eine Grenze durchaus zu erkennen. Harmonisch endet das Thema auf der Dominante (es steht in B-Dur, also F-Dur als Dominante) bzw. deren Septakkord. Die Klavierstimme lässt fast keinen Einschnitt erkennen: Der in Takt 28 begonnene Rhythmus wird über das Ende des Themas hinaus bis Takt 36 fortgesetzt. Auch der in Takt 28 begonnene Orgelpunkt auf F setzt sich über diese Grenze hinaus, sogar bis Takt 38, fort. Allerdings tritt mit dem Ende des Themas (der Klarinette) in Takt 34 eine merkbare Veränderung ein: Der vom Klavier genutzte Rhythmus bekommt nun über seine Begleitfunktion hinaus eine melodische Dimension. Dies alles zusammen ergibt durchaus genügend Evidenz für das Ende des Themas in Takt 34.

Wichtig wird das Zwischenthema – neben seiner überleitenden bzw. trennenden Funktion in Exposition, Durchführung und Reprise – erst in den letzten Takten des Satzes: Die zweite Hälfte der Coda verarbeitet Motive aus diesem Thema.<sup>29</sup> Um die Bedeu-

---

<sup>28</sup>Wie sie Reiter vorschlägt, vgl. Reiter: Sonatensatz, S. 130f.

<sup>29</sup>Die Bezeichnung des Themas als Coda-Thema ist aber insofern nicht zutreffend, als die Verarbeitung, wie noch zu sehen sein wird, nicht auf die Coda beschränkt ist (wie dies bei Brahms durchaus

tung dieses Themas für die Gliederung sowohl der Exposition und Reprise als auch der Durchführung hervorzuheben, wird der Begriff Zwischenthema gewählt.) Die verbleibenden fünf Takte bis zum Beginn des Seitensatzes können wiederum schwer unterteilt werden: Die Klavierstimme legt eine Aufteilung in  $2 + 2 + 1$  Takte nahe. Die Klarinettenstimme lässt diese Gliederung aber kaum sichtbar werden: Sie besteht aus drei Takten, die um den mittleren Takt angeordnet sind und in sich keine weitere Aufteilung zulassen. Sie unterstützt also nur die Abspaltung des letzten Taktes (Takt 39).

In Takt 40 beginnt nun – ohne dass weitere Zweifel möglich wären – der eigentliche Seitensatz. Das achttaktige Thema (also bis Takt 47) beginnt in der Dominante, moduliert in der zweiten Hälfte allerdings zur neuen Dominante ( $A^7$ ) der Tonart der folgenden Überleitung zum Beginn der Durchführung (Takt 48-51 beginnen in D-Dur). Bei diesem Thema fällt die Binnengliederung leicht:  $4 + 4$ . Die zweite Hälfte beginnt mit einer Wiederholung des ersten Teils, wird aber nach zwei Takten anders fortgesetzt, so dass eine detailliertere Gliederung entsprechend  $(2 + 2) + (2 + 2)$  lauten müsste. Denn auch in der ersten Hälfte unterscheiden sich die beiden ersten Takte deutlich von den nächsten zwei. Diese Unterteilung beruht hauptsächlich auf der Melodik, kann sich aber auch auf die Harmonik stützen: In der ersten Hälfte stehen die ersten zwei Takte in B-Dur (bzw.  $B^7$ , mit kurzen Anklängen von F), ab Takt 42 kommen andere Klänge hinzu. In der zweiten Hälfte ist der Befund nicht ganz so eindeutig: Die ersten beiden Takte wechseln bereits häufiger (zwischen B-Dur, F-Dur, aber auch g-moll). Allerdings wird deutlich, dass ab Takt 46 moduliert wird, so dass auch diese beiden Takte (abgesehen von der Melodik) durchaus abtrennbar sind.

Zusammengefasst ergibt sich folgende Aufteilung der Exposition:

Takt		Untergliederung	
1-10	Hauptsatz: Thema	$4 + 4 + 2$	21
11-21	Überleitung	$2 + 2 + 3 + 4$	
22-34	Zwischenthema	$4 + 1 + 4 + 4$	18
35-39	Überleitung	$2 + 2 + 1 / 4 + 1$	
40-47	Seitensatz: Thema	$(2 + 2) + (2 + 2)$	12
48-51	Schlussgruppe	4	

## Motivik

---

vorkommen kann).

**Hauptsatz** Das erste Thema bzw. das Thema des Hauptsatzes (wie es der präziser heißen muss) ist allgemein im Sonatensatz von entscheidender Bedeutung.<sup>30</sup> Der Satz beginnt direkt mit dem ersten Thema. Dies ist deshalb erwähnenswert, weil es bei Brahms nicht wenige Abweichungen von diesem Schema gibt (vgl. z.B. das Klarinettenquintett op. 115 u.a.). Beim Thema selbst ist es wiederum auch der Anfang, der von besonderer Bedeutung ist. Der erste Takt enthält als motivische Keimzelle wichtiges Material für den ganzen Satz (und darüber hinaus auch für die Sonate). Besonders wichtig sind die Motive **a** und **b**:<sup>31</sup> **a** – die abwärts gerichtete kleine Sekunde – ist das charakteristische Intervall dieses Satzes. Das Motiv **b** kann als Kopfmotiv bezeichnet werden, dass in sich auch das Urmotiv – die Sekunde – in minimal veränderter Form enthält. Diese Ambivalenz von kleiner und großer Sekunde wird noch öfters auftreten. Außerdem können im ersten Takt noch die beiden Motive **c** und **d** ausgemacht werden, die eigentlich keine eigenständigen Motive sind: Sie sind lediglich zur Verdeutlichung der Analyse eingeführt worden. Das Motiv **d** ist die Fortführung des Motivs **a** um einen Ton, den ersten des Motivs **b**. Das Motiv **c** umfasst die Nahtstelle zwischen den Motiven **a** und **b** mit der letzten Note aus **a** und den ersten beiden aus **b**.

[Notenbeispiel Takt 1]

Typisch für das erste Thema ist auch die in **b** auftretende kleine Sexte *es-a*, die etwa in Takt 2 auch zur Quint verkleinert auftreten kann. Es handelt sich hier um ein Entwicklungsmotiv, da sich der Rest des Themas fast ausschließlich aus den Motiven dieses ersten Taktes speist.<sup>32</sup>

Auch die rhythmische Keimzelle ist in diesem ersten Takt enthalten. Wichtig und charakteristisch ist vor allem die Punktierung. Sie kann in zwei verschiedenen Arten eine Rolle spielen: Entweder in der Normalform mit z.B. einer punktierten Viertel, gefolgt von einer Achte; oder in der Form einer punktierten Viertel, der quasi als Auftakt zur nächsten Phrase eine Achtel folgt. Es versteht sich von selbst, dass die Punktierung auch in der Form einer Viertel mit nachfolgender Achtel auftreten kann und trotzdem als solche erkannt werden kann.

Die Takte 3-5 beginnen jeweils mit einem Auftakt von einer Achtel, hervorgerufen

---

<sup>30</sup>Vgl. Arno Mitschka: Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms. Gütersloh 1961 (zugl. Diss., Mainz 1959), S. 8.

<sup>31</sup>Motiv bezieht sich hier und im folgenden ausschließlich auf die Intervallverhältnisse – ist der Rhythmus (alleine oder zusammen mit diesen) gemeint, wird dies gesondert erwähnt. Motiv-Kennbuchstaben sind durch Fettdruck ausgezeichnet, Kursivdruck dagegen bezeichnet Tonnamen.

<sup>32</sup>Vgl. zum Terminus Entwicklungsmotiv Altmann: Musikalische Formenlehre, S. 25. Bei Mitschka werden Themen, die aus einem solchen Motiv entstehen, Entwicklungsthema genannt; vgl. Mitschka: Sonatensatz, S. 38-42.

durch die Verwendung des rhythmischen Motivs der Punktierung. Diese dominiert auch die Takte 3 und 4. Bei Takt 4 handelt es sich um eine sequenzierte Wiederholung des Takt 3 – sowohl in der Klarinettenstimme als auch im Klavier erscheint die selbe Tonfolge eine kleine Sekunde (die uns noch öfters begegnen wird) höher. Takt 5 beginnt zunächst – abgesehen vom Auftakt – genau wie Takt 1, nur eine Quarte höher: Das Motiv **a** ist in diastematischer und rhythmischer Hinsicht unverändert. Der zweite Teil dieses Taktes (also ab 5/3)<sup>33</sup> ist allerdings hier nun anders: Zwar ist die Herkunft von Motiv **b** nicht zu übersehen – also eine Fortführung ähnlich wie in Takt 1 –, aufgrund der charakteristischen Prägung, die dieses Motiv hier durch kleine Veränderungen erhält, wird es als Motiv **b'** bezeichnet.

[Notenbeispiel Motiv b' ]

Dieses Motiv besteht – deutlicher als bei **b** sichtbar – aus der zweifachen Verknüpfung des Motivs **a** auf verschiedenen Tonstufen. Diese Häufung der in diesem Takt vorkommenden Sekunden – bei allen drei handelt es sich um kleine Sekunden – wird durch plötzlich geänderte bzw. aussetzende Klavierbegleitung noch zusätzlich hervorgehoben. Gleiches gilt für Takt 6, da dieser Takt 5 eine Quarte tiefer – also wieder auf der selben Stufe wie der Beginn in Takt 1 – wiederholt. Aus diesem Grund stimmen die Intervalle der beiden Takte auch nicht genau überein: Zwar sind die drei aufeinander folgenden kleinen Sekunden erhalten geblieben, doch der Sprung zwischen der zweiten und der dritten hat sich etwas verkleinert (statt einer Septime ist es hier eine Quinte).

In Takt 7 scheint erneut die Punktierung auf – allerdings um eine Sechzehntel verkürzt. Nach dem Aufstieg in B-Dur folgt das Motiv **a** noch zweimal in Achteln. Diese Reihung setzt sich auch in Takt 8/1 noch fort. 8/1,5+2 ist zugleich aber auch eine Variante von **b'**: Das erste Intervall ist wirklich eine kleine Sekunde, das zweite, für die Gestalt von **b'** nicht konstituierende Intervall eine kleine Terz (abwärts wie bisher stets bei **b'**), das dritte Intervall schließlich in der Umkehrung (kleine Sekunde nach unten statt nach oben). Eine andere Deutung würde die erste Hälfte dieses Taktes als Variante von **b** ansehen. Verändert ist dann lediglich der dritte Ton: Statt eine Sext abwärts, geht es vom zweiten zum dritten eine kleine Sekunde zurück, das folgende Intervall ist dann ebenfalls anders: Statt einer Quarte aufwärts muss es – da das Rahmenintervall zwischen Anfangs- und Schlussnoten korrekt ist – eine kleine Terz abwärts sein. Die erste Deutung hat allerdings den Vorteil, dass die 8/3 auch noch mit einbezieht – dies ist bei der zweiten Sichtweise nicht mehr schlüssig möglich. Diese Zweideutigkeit dieser Notengruppe zeigt zweierlei:

---

<sup>33</sup>Die Zählzeit eines Taktes wird mit einem Schrägstrich von der vorausgehenden Takt Nummer getrennt.

Zum einen wird daran noch einmal die Verwandtschaft zwischen **b** und **b'** deutlich, zum anderen zeigt es die ungeheure Dichte der thematischen Arbeit, die eine eindeutige Zuweisung unter Umständen erschweren kann.

Auch Takt 9, der nach kurzem Innehalten (8/4) auf der Dominante – das Thema erscheint einen Moment als hier beendet, durch die folgenden zwei Takte wird es aber zu einem auch harmonisch geschlossenem Ende geführt - mit einem Auftakt beginnt (bis auf die Oktavlage entspricht dieser Auftakt genau dem von Takt 5), ist auf Kernmotive zurückzuführen. Der identische Auftakt deutete es bereits an: Zwischen Takt 5-6 und 9 besteht eine enge Verwandtschaft. Denn letzterer ist prinzipiell nichts anderes als eine rhythmische Verkürzung der beiden genannten Takte – wenn man von der Oktavlage absieht. Bei dieser Verkürzung auf Achtel-Triolen geht allerdings auch die Punktierung verloren: In Takt 9 sind die gleichen Tonhöhen durchgehend in Triolen verwandelt worden. Durch diesen Rückgriff wird die zweite Hälfte des Themas (Takt 5-10) in sich geschlossen. Denn in Takt 10 folgt einmal etwas anderes: In einer „Mini-Kadenz“ über  $B^7$  (der Dominante) der Klarinette führt dieser Takt zum Abschluss des Themas. Hier ist zudem auch der Spitzenton des Themas zu finden: Nach dem kurzen Auftreten des *c*“ endet die Melodie auf *b*“. Das Klavier setzt zu diesem „Höhenflug“ der Klarinette – wie es in einer Kadenz üblich ist – aus. Das letzte Intervall des Themas schlägt noch einmal den Bogen zurück zum Anfang: Wie dort ist hier eine Sekunde (am Ende groß, am Anfang klein) zu finden, die das Thema zum Schlussston auf der V. Stufe führt und damit das Thema auch harmonisch abschließt. Bei der Analyse des ersten Themas zeigt sich somit eine enge Verwandtschaft der verschiedenen Teile im Thema selbst.

Die Klavierbegleitung der ersten Takte ist zunächst ganz auf ihre Funktion als harmonisch füllende Begleitung mit Akkordbrechungen beschränkt. Ab Takt 3 setzt sie zusätzliche Impulse durch den zweiten Basston auf der Zählzeit 3. Die Begleitung der folgenden Takte 5-6 mit den vollen Akkorden ist nicht so einfach, wie es scheint: Die Bassstimme zielt mit ihrem Sekundgang von *Es* bis *B* vom ersten Takt an auf das Ende von Takt 5. Takt 6 beginnt bereits wieder mit der Rückführung zum Grundton, die allerdings nur angedeutet wird. In Takt 7 mit den beginnenden Akkordbrechungen wird sie noch – zwar durch zusätzliche Oktaven verdeckt – fortgeführt, endet aber bereits in Takt 8/1 beim *g*. Der folgende Ton, ein *ges*, weist deutlich auf das Ende dieser Linie hin: Nicht in der Tonleiter vorhandene Halbtonschritte sind bisher nicht zu hören gewesen. Vorweggenommen wird diese Rückkehr schon im Diskant in Takt 5 und damit mit der Endphase des aufsteigenden Sekundgangs vereint: Die tiefsten Töne des Diskants ( $d^2$ - $es^2$ - $f^2$ ) sind eine Terzparallele des Basses und zugleich Gegenbewegung zur obersten Stimme. In Takt

6 ist dieses Verhältnis wegen der geänderten Bewegungsrichtung des Basses folgerichtig ausgetauscht: Nun ist die oberste Stimme des Diskants eine Parallele zu diesem und die unterste Stimme die Gegenbewegung. In der linken Hand ist in diesen beiden Takten zwar keine Gegenbewegung, aber eine Verengung bzw. Weitung zu beobachten: Da die oberste Stimme hier stets auf dem selben Ton bleibt (*g* bzw. *es*) nähern sich diese und die Bassstimme einander an (Takt 5) bzw. entfernen sich von einander (Takt 6). Auch die Begleitstimme weist also noch einmal deutlich auf die große Bedeutung der Sekunde – egal, ob groß oder klein – für diesen Satz hin.

In Takt 9 taucht erstmals in der Begleitung motivische Arbeit auf: Die Oberstimme ist eine Ableitung von **b**, bei der die Sexte umgekehrt (also nach oben weisend) und die folgende Terz (aus harmonischen Gründen - für die „Kadenz“ muss  $D^7$  erreicht werden) zu einer Quarte erweitert wurde. Zugleich weist die Bassstimme eine Verwandtschaft mit Takt 5 auf: Die zweifache kleine Sekunde (hier insofern geändert, als beide aufwärts schreiten), die von einer Terz getrennt werden. An der Stelle der Terz stand in Takt 5 eine Septime, in Takt 6 aber eine Sexte, das Komplementärintervall der Terz.

Die Fortsetzung in Takt 11 (nach der Kadenz der Klarinette) geschieht – auch nach dem Ende des eigentlichen Themas – erneut mit thematischem Material. Am auffallendsten ist die Bassstimme mit der charakteristischen Punktierung – die in diesen Takten (11-12) so angelegt ist, dass der Krebs den selben Rhythmus aufweist. Motivisch greift dieser Takt auf das Motiv **d**, also die ersten vier Töne des Themas, zurück. Der Diskant des Klaviers führt in der ersten Takthälfte das Ende des Themas in der Klarinette, ihren Aufstieg auf  $B^7$  in *Es* weiter, bzw., nun nach unten gewendet, zurück. Takt 12 ist eine Sequenzierung von Takt 11 um eine Sekunde nach oben. Auch Takt 13 fängt so an, führt allerdings das Motiv weiter und schließt an das Motiv **a** ein geändertes Motiv **b** an. Änderung heißt hier eine nicht ganz korrekte Umkehrung: Statt der ersten Sekunde findet sich eine Terz, die beiden Intervalle Sexte und Quarte werden in ihrer Reihenfolge ausgetauscht, so dass die Verbindung zur originalen Gestalt von **b** – in Anbetracht dessen, dass dieser Takt Teil der Exposition ist – relativ locker ist. In Takt 14 wird diese Ableitung der zweiten Takthälfte vom Motiv **b** noch lockerer: Durch den sich wiederholenden Rhythmus der Punktierung bleibt das *As* zunächst liegen, außerdem ist das letzte Achte ein *A* – eigentlich wäre (motivisch) ein *As* zu erwarten. Eine sehr deutliche Korrespondenz dieser Takte zum Anfang findet sich aber (wieder einmal) im Bass: Auch hier ist der Stufengang von *Es* nach *B* zu beobachten – jeweils auf der ersten Zählzeit des Taktes.

Zu dieser Begleitung des Klaviers entwickelt die Klarinette ein Motiv **e**. Das Motiv

tritt erstmals am Übergang Takt 13-14 in voller Gestalt auf: Der Oktavsprung nach oben, gefolgt von einer Quart, die mit zwei aufeinander folgenden Sekunden wieder teilweise zurückgenommen wird. Der Oktavsprung wird aus einer Quinte (Takt 11/4) entwickelt, die folgenden Sekunden sind noch zu einer Terz zusammengefasst. In Takt 12 verzichtet Brahms aus harmonischen Gründen auf die Ausweitung der Quinte in Richtung Oktave (dann würde die Terz des Akkordes in der zweiten Takthälfte ganz fehlen) und dehnt statt dessen das zweite Intervall, die Quart, zu einer Septime. Die abschließende Terz wurde hier bereits zu einer Sekunde zusammengezogen. Die rhythmisch Gestalt wird erst in Takt 13 mit der Dehnung des Spitzentons (*es*) zur Synkope erreicht. Das nun erreichte Motiv **e** weist zwar Ähnlichkeiten zum Beginn des zweiten Teils des Themas, also zu Motiv **b'** auf, soll aber als eigenständiges Motiv angesehen werden, da es später noch von größerer Bedeutung sein wird. Wichtig bleibt aber die Tatsache der Ähnlichkeit bzw. Verwandtschaft dieser beiden Motive, die endlich dazu führt, dass auch Motiv **e** aus dem ersten Takt des Themas – eben über die Zwischenstation **b'** – abgeleitet werden kann. Bei dieser Ableitung scheint mir allerdings eine Grenze erreicht: Es werden zu viele charakteristische Merkmale geändert, als dass die Motive **b** und **e** als miteinander verwandt erkannt werden könnten. Dies gilt zumindest für das hörende Nachvollziehen, kann aber durchaus auch für die analytische Betrachtung angenommen werden.

In den Takten 15-17 schweigt die Klarinette. Der thematisch/motivische Bezug der Klavierstimme bleibt – ähnlich der gerade beschriebenen Takte der Klarinette – etwas lockerer, ist aber durchaus zu erkennen. Takt 15 greift ein weiteres Mal auf Takt 5 zurück: Nun eine Sekunde tiefer, erscheint dessen Gestalt hier rhythmisch geändert, und zwar (unregelmäßig) diminuiert. Die dadurch entstehende Lücke im Takt wird aufgefüllt. Dabei handelt es sich, am Übergang von Takt 15-16, um das Motiv **c** mit zusätzlichen Oktaven, die die Herkunft dieser Töne etwas unklar erscheinen lassen. An diese Motiv schließt sich, einen halben Takt „zu spät“ – also nicht mit einem Auftakt auf die Zählzeit 1, sondern auf die 16/3 – eine analoge Verarbeitung des Takt 6 an, die ebenfalls analog (bzw. nur ähnlich), d.h. mit Bezug zum Motiv **c**, fortgeführt wird. Die Rückung um eine Sekunde aufwärts (in den beiden Außenstimmen) bzw. eine Sekunde abwärts (harmonisch von  $F^7$  nach  $es$  bzw.  $es^7$ ) am Übergang von Takt 17-18 leitet die Modulation der nächsten Takt nach Ges-Dur ein. Der Einsatz der Klarinette auf 18/1 scheint das Thema auf der fünften Stufe zu sein, ab Takt 19 aber ändert sich die motivische Gestalt, um mit Takt 21 schließlich den Hauptsatz abschließen zu können. Auch diese verbleibenden drei Takte sind durchgehend motivisch gebaut: Die Sechzehntel auf 19/2 + 4 gehen auf das Motiv **b** zurück (mit großer statt kleiner Sexte – *as'* bzw. *des'*).

Die Triolen mit ihrer doppelten Sekunde (erst groß, dann klein) verweisen dagegen auf das Motiv **a** und bauen – rhythmisch und diastematisch – auf den in den Takten 13-14 geschehenen Entwicklungen eines neuen Motivs auf. Zugleich erinnern sie aber auch (vage) auf den **b'** – dies vor allem wegen des Rhythmus, der bei **a** ja die Punktierung enthält. Dieses Triolenmotiv wechselt sich zunächst zwei Mal mit den Sechzehnteln ab, bleibt dann alleine (mit einer Wiederholung in Takt 20), bevor es noch ein weiteres Mal transformiert wird (am Übergang Takt 20-21): Durch Verlängerung der zweiten, aber auch der dritten Note erhält es einen synkopischen Rhythmus (der ein weiteres Mal an das bis Takt 13 entwickelte Motiv **e** erinnert). Auch diastematisch weist dieses Motiv bei genauer Betrachtung Ähnlichkeiten mit dem Motiv **e** auf: Die zweite Sekunde wurde zu einer kleinen Terz erweitert, der außerdem ein Tritonus folgt. Dieser Tritonus ist sehr bedeutsam: (vgl. auch Reiter 126 u.ö.) Zum einen ermöglicht er den harmonisch offenen Schluß des Hauptsatzes auf Ges-Dur mit hochalterierter Sexte bzw. kleiner Septe, das die verminderte und verkürzte Doppeldominate mit tiefalterierter Terz des folgenden B-Durs darstellt, zum anderen ist er hier – an einer Stelle, an der Hörer den Einsatz des Seitensatzes erwartet – eine Vorausdeutung auf diesen, die (wenn überhaupt) allerdings erst viel später, nämlich mit dem tatsächlich einsetzenden Seitensatz in Takt 40 erkennbar wird.

**Zwischenthema** Mit Takt 22 beginnt das Zwischenthema zunächst in der Dominante, d.h. in B-Dur. Schon in diesem ersten Takt des neuen Themas wird die Bedeutung der Sekunde evident: Abgesehen von der Oktave, d.h. dem Einklang, ist es das einzige horizontale Intervall, das hier auftaucht. Auch im weiteren Verlauf spielt die Sekunde eine große Rolle, etwa in den Sekundgängen der Takte 25-27. Aus dem Hauptsatz wird auch dessen charakteristischer Rhythmus, die Punktierung übernommen: In Takt 22 noch (mit einer Pause) angedeutet, in den Takten 24, 27-29 dann aber in auffälliger Häufung ausgeführt. Insgesamt sind die motivischen Bezüge zum Hauptsatz–Thema – sieht man von der Bedeutung der Sekunde ab – weniger deutlich. Dies ist nicht weiter verwunderlich, da das Zwischenthema ja sonst kaum seine trennende, den Satz unterteilende Funktion behaupten könnte. Eine Ausnahme sind die deutlichen Bezüge in Takt 30 bzw. 32: Hier taucht eine rhythmisch leicht verkürzte Umkehrung des Motivs **d** auf. Innerhalb des Themas gibt es Entsprechungen bzw. Sequenzierungen: Der Takt 26 wiederholt den vorhergehenden eine Dezime höher, die Takte 32-33 entsprechen, eine kleine Terz höher, den Takten 30-31.

Das besondere des Zwischenthemas ist die Verbindung von Klarinette und Klavier,



bzw. dessen Bassstimme: Diese beiden äußeren Stimmen sind ein Kanon in der Unterquint mit einem Einsatzabstand von einer Viertel. Die kanonische Führung endet in Takt 27/3 bzw. 4. Durch diese kontrapunktische Stimmführungstechnik werden die vielen (kleinen) Pausen des Themas quasi „überspielt“: Da die jeweils andere Stimme nicht zur selben Zeit pausiert, werden sie nicht so deutlich wahrgenommen.

Außer diesem Kanon findet sich an der selben Stelle in nicht ganz durchgehend getreuer Kanon der Umkehrung, ebenfalls in der Unterquint, zwischen der Klarinette und der Mittel- bzw. Oberstimme des Klavierdiskantes. Dieser dauert allerdings nicht sehr lange und ist nicht ganz genau, mehrere Intervalle stimmen nicht, z.B. 23/1 (Terz statt Sekunde), 23/4 (Terz statt Prime) usw. Er könnte somit auch ein „zufälliges“ Produkt der Stimmführung in Gegenbewegung sein, was aber bei der Raffinesse hinsichtlich der Gestaltung dieses Satzes eher unwahrscheinlich ist (siehe das Notenbeispiel auf der nächsten Seite).

[Notenbeispiel Takt 22]

Die Takte 28-29/2 entsprechen – mit geändertem Rhythmus – den Takten 22-23/2. Gleiches gilt für 29/2-30, die als Variation von 23/2-24 gesehen werden muss. Bei dieser variierenden Wiederholung wird die Klavierbegleitung geändert: Der Kanon fällt nun weg, statt dessen sind Akkordschläge in gleichbleibendem Rhythmus (Achtel + Viertel, mit einer Achtelpause zu Beginn) zu beobachten. Dies ändert sich am Ende des Themas (Takt 34): Der Rhythmus bleibt in der rechten Hand erhalten, bekommt aber jetzt eine zusätzliche melodische Qualität (für zwei Takte). Zusätzlich werden die Zählzeiten bzw. der Takt durch die Basstöne stärker markiert. Dadurch wird eine enge Verzahnung zwischen Thema und den nachfolgenden Takten der Überleitung zum Seitensatz erreicht. Eine weitere Verbindung des Themas mit der Überleitung ist der in Takt 29/4 einsetzende Orgelpunkt auf *F* (bzw. *f*), der bis Takt 38/3 andauert und dann in einen Sekundengang (*F-c*) übergeht. Die melodische Qualität, die die Klavierstimme in den Takten 34-35 erhält, wird vor allem durch die Verwendung des Motivs **a**, der Sekunde, erreicht. Sie kommt hier durchweg als kleine Sekunde vor. Einzige Ausnahme ist der Tritonus in Takt 35/2, der hier an deutlich betonter Stelle auftritt. Auch in den Takten 32/4-33/1 und 35/1+2 taucht ein Tritonus auf. Dieser spielte bereits am Ende des Hauptsatzes eine wichtige Rolle und wird auch im Seitensatz noch von Bedeutung sein. Weitere Bezugnahmen der Überleitung auf das vorangehende Zwischenthema sind in Takt 36 mit Auftakt zu finden, der auf Takt 30 zurück greift (nur der Bass stimmt nicht überein). Gleiches gilt für 37/1+2, wobei hier nur die diastematische Verbindung exakt geschieht, der Rhythmus wird – wie es schon öfter geschah – verkürzt. In 37/3+4 erklingt das ganze

noch ein weiteres Mal, jetzt um eine kleine Sekunde sequenziert.

Der Takt 38 in der Klarinette scheint ähnlich wiederum eine Sekunde höher zu beginnen, allerdings mit stärker Diminution. Hier wird die bisher genutzte Motivik aber verlassen, um im Akkord zum Quintton aus F-Dur (d.h. die Dominante des Zwischenthemas, das in B-Dur steht) aufzusteigen und von diesem Spitzenton (der wiederum nicht zufällig eine punktierte Viertel dauert!) auf die Terz der Dominante zurückzukehren. Dieser Aufstieg wird vom Klavier eine große Sekunde höher ab Takt 38/3 aufgegriffen, allerdings in Takt 39 – in gleichzeitiger Anlehnung an Takt 30 – weitergeführt. Dabei wird das Motiv aus Takt 30 hier augmentiert eingesetzt. Mit dem Ende dieses Taktes bricht diese Bezugnahme aber bereits wieder ab: Der Seitensatz beginnt.

**Seitensatz** Das kantable Thema (vgl. Mitschka, S. 115–117 sowie Reiter 132) des Seitensatzes beginnt sofort im ersten Takt (= Takt 40) mit zwei markanten Merkmalen: Die Pause auf der Zählzeit 1 und der Tritonus. Letzterer ist in dem neuen Motiv des Seitensatzes das bestimmende Element. Das Motiv **f** wurde ohne die hier durchaus charakteristische Pause bestimmt, da diese im weiteren Verlauf des Satzes eine weniger wichtige Rolle spielt und entsprechende Bezüge ansonsten mühsamer herzustellen wären.

[Notenbeispiel Takt 40]

Takt 41/1+2 dagegen ist eindeutig aus dem Motiv **b** abgeleitet: Das zweite Intervall ist eine Quarte statt der Sexte, die Rückkehr zum zweiten Ton am Ende des Motivs unterscheidet diesen Takt dann aber doch von **b**. Deshalb soll dieses veränderte Motiv **b'** genannt werden. Es beginnt mit einer Sekunde und häuft im Fortgang das für den Seitensatz besonders wichtige Intervall der Quarte (nicht nur als Tritonus) in starken Maße (41/3, 42/2+3 [Tritonus], 43/1 [Tritonus mit zusätzlicher Oktave], auch das vorletzte Intervall des Themas, 47/3, ist ein Tritonus). Die Abkunft des Taktes 42/1+2 von einem vorhandenen Motiv nachzuweisen, gelingt nur mit Mühe. Es handelt sich hier um eine Umkehrung eines Teils des Takt 13, die hier vor allem zwei wichtige Intervalle, die Sekunde und die Quarte, miteinander verbindet ohne sonstige weitere motivische Qualitäten zu besitzen. Einzig die Pause gibt einen Hinweis auf die Abkunft von **f**: Das erste Intervall wäre dann in Umkehrung vorhanden, der Tritonus durch eine einfache Quarte ersetzt.

Takt 42/3 dagegen ist eindeutig als **b'** aus Takt 41 zu identifizieren, dass hier in diminuerter Form und eine Quinte tiefer erscheint. 42/4 enthält kein motivisches Material, sondern ist lediglich ein Aufstieg auf dem Akkord B-Dur (wie bereits in 7, 10 u.ö.). Ab Takt 44 übernimmt das Klavier, das in den vorhergehenden vier Takten nur Akkordbre-

chungen (in den Takten 40-42 auf dem Orgelpunkt *B*) ausführte, von der Klarinette die Melodie. Die Klavierbegleitung dazu greift zunächst in 44/3 die Klarinettenstimme auf – da das aber lediglich Akkordbrechungen sind, ist dies kaum ein relevanter motivischer Bezug, zumal das Klavier diese Begleitung auch anders fortführt. Es ist aber trotzdem ein weiterer Hinweis auf die enge Verzahnung der einzelnen kleinen Abschnitte und somit die formale Geschlossenheit dieses Satzes. Bis zur ersten Hälfte des Taktes 46 folgt die Klavierstimme dem Vorbild der Klarinette, ab dann wird die Melodie allerdings anders fortgesponnen: Mit dem Verbindungston *es*“ wird sie noch einmal wiederholt. Dieser ganze Takt 46 wird dann – inklusive Begleitung, aber mit Ausnahme der zweiten Hälfte – ein weiteres Mal einen Halbton tiefer wiederholt. Zur Modulation nach D-Dur, einer terzverwandten Tonart, bzw. zu dessen Dominante werden die letzten beiden Töne der Melodie und ein Teil der Begleitung entsprechend harmonisch angepasst. Takt 46 weist aber – in der Bassstimme – noch einen weiteren motivischen Bezug auf: Hier wird ein weiteres Mal Motiv **b** aufgegriffen, mit dem Komplementärintervall Terz aufwärts statt Sexte abwärts. Außerdem fällt der chromatische Abwärtsgang der oberen Stimme der linken Hand auf.

**Schlussgruppe** Die mit Takt 48 einsetzende Schlussgruppe besteht aus vier mehr oder weniger identischen Takten. Identisch meint hier vor allem: keine motivischen Änderungen. Dies muss als eindeutiger Hinweis auf das nahende Ende der Exposition aufgefasst werden.<sup>34</sup>

Die Klarinette nimmt hier das Anfangsmotiv des Zwischenthemas wieder auf: Die aufwärts steigende Oktave. Auch im Klavier ist dieser Verweis zu finden: Der Bass beginnt jeden Takt mit der Oktave, die durchgehend mit einer kleinen Sekunde aufwärts fortgeführt wird. Die Klavierbegleitung der rechten Hand greift ebenfalls auf das Zwischenthema zurück: Es ist die selbe Begleitung mit den Akkordschlägen im typischen Achtelpause–Achtel–Viertel–Rhythmus. Der zunächst vorhandene Sekundabstand der höchsten Töne dieser Akkorde wird aber bald zugunsten der Modulation aufgegeben. Takt 49 wiederholt den vorhergehenden Takt mit kleinen Änderungen: Der Bass ist eine Oktave tiefer angelegt, die harmonische Gestaltung ist (als Vorbereitung der Modulation) anders angelegt. Auch Takt 50 wiederholt den vorhergehenden Takt, diesmal eine kleine Terz höher, harmonisch wendet der zweite Teil sich bereits Ges-Dur zu. Takt 51 schließlich ist erneut eine Wiederholung, der Bass nun eine None tiefer. Harmonisch wen-

---

<sup>34</sup>Es erweckt fast den Eindruck, als würde Brahms sich hier selbst bremsen müssen, um nicht die gesamte Verarbeitung des thematischen Materials schon in der Exposition stattfinden zu lassen.

det dieser Takt sich über den verkürzten C<sup>79</sup> nach F<sup>7</sup>, der Dominante von B-Dur, in dem dann die Durchführung beginnen wird.

Dass Brahms in dieser Schlussgruppe auf das Zwischenthema zurückgreift, ist kein Zufall: Auch hier hat das motivische Material aus diesem Thema eindeutig die Funktion der Trennung zweier Teile: Die Exposition wird damit abgeschlossen, zugleich (harmonisch) die Durchführung vorbereitet.

### 3.2.3 Durchführung

**Form** Die Durchführung kann in drei Teile aufgeteilt werden. Zunächst ist in den Takten 52-64 eine Variante der Exposition auszumachen.<sup>35</sup> Die folgenden Takte bis 72 sind mit der Wiederaufnahme des Zwischenthemas eine Trennung oder ein Wendepunkt<sup>36</sup> zwischen dem ersten und dem folgenden dritten Teil (Takt 73-102), der sich dann der „eigentlichen“ thematischen Durchführung (soweit man die bei Brahms eben auf die Durchführung beschränken kann: nämlich kaum) widmet.<sup>37</sup> Ohne Überleitung schließt sich daran in Takt 103 die Reprise an.

Man kann die Durchführung aber auch als zweigeteilt ansehen.<sup>38</sup> Die beiden Teile würden dann lediglich durch eine etwas ausgedehnte Überleitung, eben Takt 65-72, dem Zwischenthema getrennt. Dies würde einer Beobachtung Mitschkas entsprechen: „Vielfach gliedert sich die Durchführung deswegen in zwei Abschnitte auf [...], weil zwei verschiedene Themen oder Themenbestandteile verarbeitet werden.“<sup>39</sup> Bei diesem Sonatensatz trifft diese Behauptung allerdings nur eingeschränkt zu: Wie noch zu sehen sein wird, findet im ersten Teil nur eine eingeschränkte Form der Themenverarbeitung statt, die sich nur graduell, nicht aber qualitativ von der in der Exposition unterscheidet. Deshalb – und natürlich wegen dem ausgedehnten Zwischenthema auch in der Durchführung – ist es wenig sinnvoll, dieses Durchführung aus Analogiegründen als zweiteilig anzusehen.

**Motivik** Die Durchführung beginnt zunächst wie die Wiederholung der Exposition – allerdings in der Dominante. Von daher ist eigentlich eindeutig, dass dieser Teil zur Durchführung gehört. Dennoch unterscheidet er sich zu Anfang kaum von der Expositi-

---

<sup>35</sup>Näheres dazu s.u., 3.2.3.

<sup>36</sup>Vgl. Reiter: Sonatensatz, S. 184.

<sup>37</sup>Vgl. auch Reiter: Sonatensatz, S. 192: „Hier gestaltet Brahms die Durchführung als Variation der Exposition und begrenzt den eigentlichen Durchführungskern auf 25 Takte.“

<sup>38</sup>Vgl. Mitschka: Sonatensatz, S. 168 sowie Reiter: Sonatensatz, S. 182.

<sup>39</sup>Mitschka: Sonatensatz, S. 168.

on. Allerdings ist bereits ab Takt 53 die für Brahms typische Aufspaltung des Themas in die einzelnen Motive zu finden. Dies geschieht in den ersten Takten recht unauffällig, die Begleitung bleibt z.B. davon noch weitgehend unbeeinflusst. Zunächst wird nur die erste Hälfte des Taktes geändert: Der punktierte Rhythmus wird zu einer Synkope aufgelöst. Dafür wird auf 53/1 eine Achtelnote als Durchgang zwischen dem Ende des Taktes 52 und dem eine Quinte tiefer einsetzenden Motiv **a** in 53 eingefügt. Der zweite Teil dieses Taktes bleibt unverändert: Motiv **b** wird lediglich analog eine Quinte nach unten transponiert. Der Folgetakt (54) bringt nun, noch einmal eine Quinte tiefer, eine zweimalige Wiederholung des (rhythmisch) geänderten und um eine Noten ergänzten Motivs **a**, wie es zu Beginn des Taktes 53 auftrat. Dadurch entsteht zu Beginn dieses Taktes der Eindruck einer zweiten Sequenzierung, durch die Wiederholung des ersten Taktteiles wird die Erwartung des Hörers hier allerdings getäuscht. Aus diesem Takt entwickelt sich auch der Beginn von Takt 55: Das selbe Motiv wird hier – diesmal ohne Sequenzierung – diminuiert und rhythmisch vereinheitlicht, d.h. es entbehrt nun seiner Synkope. Dieses Triolenmotiv wird nun auf 55/2 in seiner Intervallstruktur leicht geändert: Das letzte Intervall erweitert sich von einer kleinen Sekunde zu einer kleinen Terz. Dadurch wird der Anschluss an die zweiten Takthälfte ermöglicht: Hier erscheint diastematisch Motiv **a** zweifach aneinander gereiht. Die selbe Reihung kommt auch im originalen Thema (Takt 7/3+4) vor - dort allerdings mit zwei kleinen, und nicht zwei großen Sekunden.

In Takt 56 greift der Klaviersolist erneut auf den Beginn des Themas zurück: Wieder erklingt er in originaler Gestalt, diesmal sogar in der Tonika und in der Länge von zwei Takten. Die Bassstimme des Klaviers wird hier (in Takt 56) rhythmisch parallel geführt. Auch die nächsten Takte behält sie jeweils zu Taktbeginn die Punktierung bei und wird jeweils eine Sekunde aufwärts sequenziert, so dass auch diese Takte durch einen aufscheinenden Sekundengang (jeweils auf der ersten Zählzeit) verbunden werden. Die Begleitung der Klarinette in den beiden Takten 56-57 ist auf den Beginn des Zwischenthemas zurückzuführen: Der Oktavsprung nach oben wird hier über die Zwischenstation der Terz ausgeführt, übereinstimmend ist aber der Zielton auf der zweiten Zählzeit. Das Ende des Taktes 57 weckt die Erwartung, der Klaviersolist würde sich weiter dem Thema widmen. Dies geschieht allerdings nicht: In 57 verlässt er die originale Themengestalt. Der Rhythmus bleibt in der Kombination von Diskant und Bass noch erahnbar, die Intervallstruktur nicht mehr. Durch den fallenden Tritonus der Klarinette werden in diesen wenigen Takten Motive (bzw. Anklänge an diese) aus allen drei Themen (Hauptsatz, Seitensatz und Zwischenthema) vereint, wobei allerdings die Motive aus dem Hauptsatz sehr deutlich dominieren. In Takt 59 wird der vorhergehende Takt variiert: Klaviersol-

kant und Klarinette tauschen die Rollen. Die Klarinette übernimmt den Auftakt, die Klavieroberstimme den Tritonus.

Die nächsten drei Takte (60-63) führen die Verwendung von Motiven aus dem Hauptsatz fort. Wie in Takt 15 übernehmen sie dabei das Motiv **a** und **b'** aus Takt 5. Anders als in der Exposition erfährt diese Motivkombination hier aber eine recht starke Veränderung hinsichtlich Rhythmus und Intervallstruktur. Rhythmisch beschränken diese Takte sich auf die charakteristische Punktierung des Motivs **a**. Diastematisch ist auffallend, dass (fast) alle Intervalle gedehnt werden: Die einzige Ausnahme ist die Oktave zu Beginn, die in Takt 15 eine Dezime war. Durch die Dehnung der Intervalle entsteht folgende Reihe: Oktave aufwärts – Terz abwärts – Sexte abwärts – Terz aufwärts. Diese wird zweimal wiederholt und zudem zwischen Diskant und Bass des Klaviers im Kanon der Unterterz mit dem Abstand einer Viertelnote geführt wird. In Takt 62 wird sowohl die wiederkehrende Intervallfolge als auch der Kanon aufgelöst. Dies ist durch die harmonische Ausweichung über d-moll nach D-Vermindert bedingt. Mit Takt 63 übernimmt wieder die Klarinette die motivische Arbeit. Der Auftakt dazu ist allerdings noch im Klavier zu finden. Zunächst erscheint in diesem Takt erneut der Themenkopf, diesmal auf der Quinte. Die Fortführung im folgenden Takt unterbricht diese Aufnahme des Themas allerdings bereits. Das hier verwendete Triolenmotiv ist in Takt 54-55 aus dem Motiv **a** entwickelt worden und wird nun ohne neue Entwicklung benutzt. Auf der zweiten Takthälfte wird es beschleunigt (Sechzehntel) und in eine absteigende Akkordbrechung (auf g-moll mit Sexte) überführt. Die Klavierbegleitung, in Takt 63 noch reine Akkordbrechung (absteigend, wie fast immer in Triolen), bereitet in diesem Takt 64 bereits den folgenden Einsatz des Zwischenthemas und dessen Verarbeitung vor: Die Triolen wurden hier aus den Terzen und Quartan des vorigen Taktes in auffallend große Intervalle, nämlich in die das Zwischenthema beginnenden Oktaven, umgewandelt. In Takt 65 beginnt nun der zweite Teil der Durchführung, der mit der Verarbeitung des Zwischenthemas, die an keiner Stelle die Qualität der Verarbeitung der eigentlichen Themen erreicht und deren Funktion in der Trennung des ersten vom dritten Teil der Durchführung besteht. Das Thema wird zunächst im Klavier (sowohl im Diskant als auch im Bass) in seiner Originalgestalt, allerdings in g-moll statt in B-Dur, vorgestellt. Die Klarinettestimme steuert einen Orgelpunkt auf *d* bei (bis Takt 68/2). Allerdings ist im Klavier nur eine verkürzte Version des Zwischenthemas zu finden: An die ersten beiden Takte schließen sich sofort die letzten beiden an. Die Modulation führt diesmal über den verkürzten Doppeldomiantseptakkord nach G-Dur.

Nach diesen harmonischen und thematischen Überleitungstakten beginnt der eigent-

lich Teil des Zwischenthemas in Takt 69 mit dem Themeneinsatz der Klarinette. Das Klavier wird hier analog zur Exposition im Kanon geführt. Allerdings dauert auch bei diesem Beginn des Themas der aus der Exposition übernommene Teil nicht lange: Bereits in Takt 71/3 verlässt die Klarinette die originale Themengestalt. Zunächst wird das Motiv aus 69/3 eine große Septime höher wiederholt. Der Rhythmus des Taktes 72 entspricht zwar dem Thema, die Intervalle allerdings nicht mehr. Durch die Wiederholung und die Überbindung des *d* in Takt 72-73 klingt das Zwischenthema in der Klarinettenstimme recht unauffällig aus. Das Klavier beendet seinen Kanon mit Ende des Takts 71 und nimmt die Begleitung in der in Takt 29 eingeführten rhythmischen Form wieder auf. Allerdings werden nun die Pausen durch die entsprechende Verlängerung der Noten überbrückt. Takt 72 greift hierbei – quasi als „Echo“ – den vorigen Takt noch einmal auf – allerdings nun mit anderer Rhythmik: Die Punktierung wird in einfache Viertel geändert. Auch die Intervalle unterscheiden sich etwas. Sie sind – als Transposition von *c* – bereits ein Vorgriff auf den folgenden dritten Teil der Durchführung, da sie auf die Verarbeitung des Hauptsatzes verweisen. Typisch bleibt aber immer noch der auftaktige Rhythmus – auch mitten im Takt – und die Melodielinie.

Mit Takt 73 wendet sich Brahms nun der „eigentlichen“ Durchführung zu. Der Teil vor dem Aufgreifen des Zwischenthemas noch recht nahe an der Exposition – er begann ja auch fast (mit Ausnahme der Harmonik) wie die eigentlich übliche Wiederholung, die es in diesem Satz nicht gibt. Infolge dessen werden nun erst im dritten Teil der Durchführung die Themen und Motive so verarbeitet, wie es in einer Durchführung zu erwarten ist. Dabei werden bevorzugt einzelne Motiv(teile) abgespalten, neu zusammengefügt, wiederholt und moduliert.

Takt 73 beginnt zunächst mit dem Aufgreifen des Themenkopfes. Er findet sich – in D-Dur – im Klavierskizant. Der Rhythmus dieses Taktes ist in der Mitte gespiegelt, also in der Art eines Palindroms gearbeitet. Nach dem Ablauf des Motivs *c* setzt die Klarinette mit einer Variante der Krebsumkehr des Motivs *b* ein (eine ähnliche Variante findet sich bereits in Takt 13): Eine Quarte aufwärts wird von zwei absteigenden großen Sekunden gefolgt. Dies wird eine Quinte tiefer wiederholt, während das Klavier sich auf seine Funktion als Begleitung eingeschränkt sieht. Dadurch, dass die Klarinette mit dieser Motivvariante bereits auf 73/4, d.h. unmittelbar nach Ablauf des Motivs *c* im Klavier, einsetzt, wird ein nahtloser Übergang ermöglicht, der darüber hinaus zu einer leichten Aufweichung des Taktschwerpunktes führt: Im Takt 74 stimmen Takt- und Motivschwerpunkt nicht mehr überein. Erst die Triolen auf 74/4 führen dazu, dass diese beiden Schichten der musikalischen Textur wieder übereinstimmen. Diastematisch

wandeln sie die vorher verwandte Motivvariante so stark ab, dass diese kaum mehr zu erkennen ist: Die am Anfang stehende aufsteigende Quarte bleibt erhalten, wird aber durch die Rückkehr zum Ausgangston und die anschließende Terz aufwärts anders weitergeführt.

Die Takte 75-76 wiederholen die beiden Takte 73-74 in G-Dur, d.h. eine Quarte höher. Einzige Ausnahme ist die entfallende Punktierung zu Beginn im Klavier: So wird die Sequenzierung stärker sicht- und hörbar. Harmonisch wäre durchaus auch das Wiederholen der Punktierung möglich gewesen, da Takt 75 bereits auf der ersten Zählzeit mit G-Dur beginnt. Der Grund für diese Verschiebung des Diskanteinsatzes muss also formaler Natur sein und kann eben darin vermutet werden, dass die Verarbeitung des Themenbeginns hier deutlich hervorgehoben werden soll. Die Fortsetzung, die bereits in Takt 76/4 beginnt, ist nun aber anders: Das Klavier übernimmt das erarbeitete Motiv der Klarinette und führt es in zweimaliger Wiederholung durch Sequenzierung nach d-moll (Takt 77/3). Dieser Takt ist als retardierendes Moment quasi ein Einschub oder eine Ausweichung (auch harmonisch): In 77/4 führt die Klarinette ihre unterbrochene Arbeit mit den Triolen wie in Takt 74/4 fort – durch die harmonische Ausweichung des eingeschobenen Taktes sogar auf der selben Tonstufe, d.h. in G-Dur. Mit G-Dur wird auch ein Großteil des folgenden Taktes bestritten: Die Klarinette setzt die Triolen zu einer Kette einer aufsteigenden Akkordbrechung fort und führt so zum Ende des Taktes. Hier, auf 78/4, wird wie in Takt 14 wieder auf das verdrehte Motiv **c** zurückgegriffen. Durch die als retardierend erscheinenden Achtel in einer Triolenumgebung erhält dieses Erscheinen von motivischen Material besonderes Gewicht. Zugleich setzt das Klavier bereits mit seiner Umkehrung dieses Taktes ein: Die Akkordbrechung weist nun nach unter, das Achtelmotiv analog nach oben.

Takt 80 beginnt zunächst als weitere Wiederholung des Taktes 78. Diese Wiederholung ist bis 80/4 wörtlich, erst hier wird eine Veränderung vorgenommen: Ab hier tauschen Klarinette und Klavier die Rollen. Das Achtelmotiv, das eigentlich die Klarinette hätte spielen müssen, erklingt nun durch das Klavier, wohingegen die nächste Akkordbrechung wieder von der Klarinette vorgetragen wird. Mit dieser Akkordbrechung unternimmt die Klarinette in Takt 81 einen weiteren Anlauf, den Takt 78 zu wiederholen. Diesmal allerdings wird die Akkordbrechung anders weitergeführt. Zunächst wiederholt auch das Klavier in 81/4 das Achtelmotiv aus dem vorigen Takt. Zusammen mit der Fortsetzung in 81/1 werden diese Achtel aber zum Beginn des Themas ergänzt. Zwar fehlt hier der charakteristische Rhythmus, doch auch in durchgehenden Achteln in die Herkunft unverkennbar. Durch die Verschiebung des Taktschwerpunkten (der jetzt auf



der dritten, d.h. der höchsten Note liegt) und vor allem durch die Fortführung im absteigenden Sekundgang im Tonraum einer Quinte wird die Herkunft wieder sehr stark verschleiert: Es scheint so, als sei hier der Sekundgang die Hauptsache. Der Übergang zu Takt 83 greift wieder auf Takt 79 zurück: Die absteigenden Akkordbrechung findet sich nun in der Klarinette im Klavier (so wie ja auch in den Takten 80-82 die Rollen getauscht wurden), die Triolen sind im Takt verschoben worden. Durch die Kürzung der Akkordbrechung auf die Dauer von lediglich drei Vierteln und das Rahmenintervalle einer Dezime (statt einer Oktave + Septime) erscheint das Achtelmotiv (aufsteigend, d.h. in Original-Gestalt) wie in den vorigen Takten wieder auf einer unbetonten Zählzeit (83/2). Die folgenden beiden Takte modulieren nun nach Fis-Dur. Motivisch entsprechen sie dabei den Takten 81-82, allerdings um einen Halbton nach unten gerückt. Auch Takt 85, ebenfalls einen Halbton tiefer, entspricht Takt 83.

Der nächste Takt scheint zunächst als weitere Sequenz um einen Halbton der Takte 83-84 zu beginnen. In 86/4 wird er aber im Klavier anders fortgesetzt: Die in Gegenbewegung auseinanderstrebenden Akkordbrechung in Bass und Diskant von der Art, wie sie bereits die letzten Takte genutzt wurden, führen zum neuerlichen Einsatz der Klarinette mit der Verarbeitung des nächsten Motivs. Genau ab diesem Einsatz wird die Gegenbewegung der beiden Klavierstimmen gestoppt. Die Klarinette greift hier in 87/4 - 88 das Hauptintervall, d.h. Motiv **a** in zweifacher Reihung auf: Zwei kleine/große Sekunden (ähnlich geschah es bereits in Takt 7). Bei der Wiederholung dieser Reihung wird der zweite Teil augmentiert und bereitet damit den nächsten Takt vor. In B-Dur (d.h. der Dominante der Satz-Tonart) erscheint erneut der Themenkopf. Damit wird die zweite Hälfte des dritten Teils der Durchführung eingeleitet. Wie schon oben (Takt 73) wird dieser mit „Palindrom-Rhythmus“ nicht ausgeführt: Aus dem Themenkopf wird die zweite Hälfte isoliert und über dem in Takt 89/4 einsetzenden Orgelpunkt der Klavierbassstimme in Sekundschritten sequenziert. Dazwischen werden kurze chromatischen Durchgänge, d.h. zwei kleine Sekunden, eingefügt. Die Klavierstimme behält die typische Begleitfigur dieses Satzes, die Akkordbrechungen in Triolen bis in Takt 92 wieder die Rollen getauscht werden: Nun führt die Klarinette die Akkordbrechungen auf die gleiche Weise fort, während das Klavier sich der motivischen Arbeit widmet. In der Klavier-Mittelstimme taucht hier ein Sekundgang auf, der aber so unspezifiziert ist, dass seine Herkunft nicht zu klären ist. In Takt 92/3 setzt das Klavier wieder mit dem Motiv **a** (rhythmisch und diastematisch) ein und ist damit eigentlich doch nur die Vorbereitung von Takt 93. Dieser Takt greift dann in doppelten Oktaven wie Takt 89 noch einmal auf den Themenkopf zurück. Dieser wird über den hier neue einsetzenden Orgelpunkt auf

*Ges* (bzw. ab Takt 94 *Fis*), der nun sogar in regelmäßigen Vierteln durchgeführt wird, gesetzt. Takt 94 wiederholt den vorigen Takt eine kleine Sekunde höher als Sequenz über dem Orgelpunkt. Allerdings entfällt hier der charakteristische Rhythmus zugunsten des Anschlusses an Takt 95. Als Verbindung dieser beiden Takte dient die Klarinettenstimme mit dem (wie in Takt 73) aus Takt 13 übernommenen, hier rhythmisch zu durchgehenden Achteln vereinheitlichtem Motiv. Nur der letzte Ton wird geändert: Er ist verlängert worden. Bei der sequenzierenden Wiederholung in Takt 94, die genau wie im Klavier einen Halbton aufwärts versetzt wird, wird eine weitere kleine Sekunde, die wiederum rhythmisch verlängert wurde, eingefügt. Darüber hinaus wird nun das Anfangsintervall um eine kleine Sekunde zum Tritonus vergrößert. Diese Verschränkung der Takte und Überlappung zweier Motive wird noch bis Takt 96 fortgesetzt. Das Klavier entwickelt unterdessen den Themenkopf weiter: Die erste Note wird erneut verkürzt, so dass von der punktierten Viertel lediglich eine Achtel übrig bleibt; die doppelte Oktavparallele bleibt zwar, der neue Auftakt verschleiert den Themenkopf, der zudem erneut um eine große Sekunde sequenziert wird, zusätzlich.

Bei der abschließenden Sequenzierung (diesmal wieder um eine kleine Sekunde) in Takt 95/3+4 wird der Themenkopf noch stärker verändert: Die erste Note ist nun kaum noch vorhanden, sie ist zugleich die letzte der vorhergehenden Sequenz, die durch eine Überbindung mit der nächsten verkoppelt wurde. Auch in der Klarinette wird parallel das dort genutzte Motiv weiter verarbeitet und zum Höhepunkt geführt. Die Erweiterung des ersten Intervalls zum Tritonus wurde bereits erwähnt. Bei der diesmal direkt anschließenden Wiederholung, die – geht man von der gesamten Gruppe aus – erneut sequenziert wurde, wird das Intervall erneut vergrößert, so dass es nun zu einer übermäßigen Quinte geworden ist. Der Anfangston ist dabei entgegen der Sequenzierung um eine kleine Sekunde nach oben eine Sekunde (ebenfalls eine kleine) nach unten versetzt worden.

Noch läuft dieser kunstvolle Spannungsaufbau allerdings ins Leere: Die Harmonik (diese Takte stehen noch in h-moll) erlaubt noch nicht die Erwartung des unmittelbaren Einsatzes der Reprise. Der in Takt 96 einsetzende absteigende Tonleiterschnitt – bzw. Sekundengang – über fast eine Oktave (d.h. eine große Septe) innerhalb der Modulation zur Dominante von h-moll, d.h. Fis-Dur, löst die Spannung wieder auf. Unterstützt wird dieser Spannungsverlauf von der zunächst anschwellenden, mit dem Tonleiterschnitt aber wieder zurückgehenden Dynamik. Der Takt 97 hat nun eine deutlich retardierende Wirkung und bereitet damit den nahenden Einsatz der Reprise weiter vor. Diese Vorbereitung wird durch die beginnende Modulation noch unterstützt. Das dabei benutzte motivische Material entstammt *c* (die kleine Terz aufwärts ist dessen Anfangsintervall)

und wird im Klavier in Takt 96/1+2, sowie auf der gleichen Tonstufe in Takt 96/3+4 in der Klarinette zur Modulation genutzt. Takt 98 wiederholt dann sequenzierend (eine verminderte Quarte höher, d.h. in es-moll, also eine enharmonisch verwechselte Terzverwandschaft: es-moll = dis-moll) Takt 96 und unterbricht damit das auf 98/1 Es<sup>7</sup> noch einmal. In Takt 99 ist dann mit der Sequenz von Takt 97 (wieder eine verminderte Quarte) B-Dur erreicht. Zudem beginnt hier der bis zum Ende der Durchführung (= Takt 102) dauernde Orgelpunkt auf *B*.

Die Takte 99-101 (101/3 im Klavier, 102/1 in der Klarinette) sind noch einmal kanonisch gearbeitet (unisono im Abstand einer Halben). Die Terz des Motivs *c* wird nun durch eine Durchgangsnote in zwei Sekunden geteilt und rhythmisch gedehnt. Dem schließt sich, nach der Quarte aufwärts, das ebenfalls charakteristische Intervall der abwärts gerichteten kleine Sekunde (= *a*, Beginn des Themas) an. Dies wird im Kanon zweimal wiederholt, in der Klarinettenstimme, d.h. der im Kanon imitierenden Stimme, beim zweiten Mal fortgeführt. Der zweite Ton dieses Motivs wird nun zum ersten Ton von *a* – hier auch mit dem ursprünglichen Rhythmus – umgedeutet (102/1). Dieses Motiv wird wiederum ein Terz und damit in B<sup>7</sup> höher wiederholt – immer noch auf dem Orgelpunkt. Dadurch wird einerseits eine retardierende Wirkung erreicht, die andererseits die Spannung auf das Folgende erhöht: Den Beginn der Reprise.

Dieser ist allerdings nicht mehr als sofort identifizierbarer Einschnitt im Verlauf des Satzes festzustellen. Dies liegt daran, dass die traditionelle Form bei Brahms in gewisser Weise aufgebrochen wurde: Die einzelnen Teile wie Exposition, Durchführung und Reprise sind nicht mehr der einzig mögliche Ort bestimmter Techniken. Dies zeigte sich vor allem bei der Analyse der Exposition, die zeigen konnte, dass auch in der Exposition in nicht unerheblichem Maße motivisches Material verarbeitet wird. Auf diese Weise sind die Grenzen zwischen den einzelnen Teilen eines Satzes nicht mehr von der ursprünglichen Bedeutung. Auch dies konnte bereits am Übergang von Exposition zur Durchführung gezeigt werden: Genau wie dieser Übergang ein gleitender ist, ist auch an der Grenze von Durchführung zu Reprise keine starke Zäsur mehr festzustellen. Dies steht durchaus im Einklang mit den übrigen Sonatensätzen Brahms', für die Schmidt feststellt: „[...] sind nun aber die Formteile hinsichtlich der aufgelösetheit bzw. Festigkeit nur graduell unterschieden, so verliert diese Zielgerichtetheit [der Durchführung auf die Reprise] einen wesentlichen Impuls. Die Folge ist, daß ein wichtiger, wenn nicht zentraler Punkt des Formablaufs: der Reprisesbeginn, erheblich an Bedeutung einbüßt.“<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>Schmidt: Brahms und seine Zeit, S. 124.

### 3.2.4 Reprise und Coda

In der Reprise wird zunächst entsprechen den Konventionen das Thema wörtlich wiederholt. Bereits bei der ersten Fortspinnung sind allerdings Änderungen festzustellen, die über die Anpassung an den anderen harmonischen Verlauf hinausgehen. In Takt 113 übernimmt die Klavierstimme direkt den vorigen Takt der Klarinette, allerdings wieder einmal um eine große Sekunde aufwärts sequenziert. Die Klarinette nimmt dann im folgenden Takt (114) den Themenkopf mit vergrößerten Intervallen (vor allem die Quarte) und einem zusätzlichen Auftakt wieder auf. Der folgende Takt 115 greift *c* erneut auf: Zunächst in seiner normalen Gestalt, dann zu Triolen beschleunigt. Bereits im nächsten Takt (116) ist erneut der Themenkopf zu finden, diesmal im Klavier. Auch in Takt 117 folgt er noch einmal, wegen des aus harmonischen Gründen um ein Achtel verzögerten Einsatzes allerdings ohne die charakteristische Punktierung und wieder in der Klarinettenstimme. Der Takt 118 ähnelt dann durch die Verwendung des gleichen Motivs<sup>41</sup> wieder stark Takt 20 – nur das Klavier pausiert hier im Gegensatz zur Exposition –, hier allerdings in *Ges*, dem Dominantseptakkord des folgenden *Ces-Durs* des Zwischenthemas. Die Modulation verläuft hier von *As-* über *Des-* nach *Ges-Dur*.

Das in Takt 120 einsetzende Zwischenthema wird wörtlich wieder aufgenommen, allerdings nun in *Ces-Dur*. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von dem in Takt 138 folgenden Seitensatz, der – wie es das Formschema vorschreibt – in der Tonika, d.h. in *Es* steht. Hier zeigt sich, dass die Analyse des Zwischenthemas als Seitensatz von Mitschka wenig sinnvoll ist.<sup>42</sup> Denn bei Mitschka ist der Beginn seines Seitensatzes in *Ces-Dur* nur als außergewöhnliche Ausnahme der harmonischen Gestaltung der Reprise zu deuten. Da der eigentliche Seitensatz aber – wie es die traditionelle Form erfordert – in der Tonika beginnt, ist hier mit der Reprise des Zwischenthemas zwar festzustellen, dass der harmonische Ablauf der Reprise von dem der Exposition in diesem Punkt deutlich abweicht, ohne deshalb eine Ausnahme von dem Rang, dem Mitschka ihr zuweisen muss, darzustellen.

Der Seitensatz wurde unverändert aus der Exposition übernommen – auch mit den Modulationen nach *G-Dur* (Takt 144/5) und *B-Dur* (Takt 149). An diese Modulation zur Dominante schließt in Takt 150 der letzte Teil des Satzes, die Coda an.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup>Zur Entwicklung dieses Motivs vgl. den entsprechenden Abschnitt unter 3.2.2.

<sup>42</sup>Vgl. Mitschka: Sonatensatz, S. 176f.

<sup>43</sup>Rohn setzt (in Matthias Rohn: Die Coda bei Brahms. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1986 (zugl. Diss., Bonn 1985), (Schriftenreihe zur Musik 25)) den Beginn der Coda erst mit Takt 154 an. Dies erscheint mir aber aus zwei Gründen wenig sinnvoll: Zum einen würde die Durchführung dann – nach der motivischen Verarbeitung – den Beginn des Hauptsatz-Themas noch einmal in fast unveränderter Form präsentieren, um ihn erneut zu verarbeiten – und dies nach der Beruhigung des

Die Coda dieses Satzes ist relativ gesehen recht kurz, sie umfasst recht genau die Hälfte der anderen Teile.<sup>44</sup> Sie beginnt zunächst wieder mit dem Themenkopf auf der fünften Stufe. Diese Takte bis Takt 154 sind eine Transposition des Durchführungsbeginns. Damit wird hier scheinbar eine Wiederholung der Reprise – analog zur scheinbaren Wiederholung der Exposition zu Beginn der Durchführung – geboten. Takt 154 greift dann allerdings auf eine andere Stelle zurück: Das, was bei der Reprise im Hauptsatz im Vergleich zur Exposition geändert wurde bzw. ersatzlos wegfiel, wird hier nun doch noch angeführt (also quasi „nachgeliefert“). Dabei entsprechen die Takte 154-156 den Takten 11-13, allerdings hier in der Coda einen halben Ton tiefer, d.h. nach E-Dur transponiert. Außerdem wird in Takt 156/3+4 die Triolen-Begleitung des Klaviers bereits fortgeführt: In die sonst verwendeten Akkordbrechungen werden hier und in Takt 157 auch Tonleiterausschnitte eingefügt.

Die Bassstimme gibt in Takt 157/1+2 ihre motivische Arbeit nach der sequenzierenden Wiederholung von Takt 156/3+4 auf. In der Klarinettenstimme wird an dieser Stelle das verwendete Motiv aufgespalten: Zunächst erscheint es ohne die einleitende Oktave (157/1+2), dann auch noch ohne den letzten Ton, also auf die Quarte reduziert. So leitet die Klarinette zu Takt 158 über, in dem die Verarbeitung des Zwischenthemas einsetzt.

Hier wird zunächst das Motiv aus Takt 30 wieder aufgegriffen. In Takt 159 wird dies eine große Sekunde tiefer wiederholt und in Takt 160 – diesmal nur der zweite Teil – erneut auf einer tieferen Stufe wiederholt. Eine letzte Wiederholung setzt dann noch ein Quinte tiefer ein. Auch die Klavierbegleitung wird in diesen Takten aus dem Material des Zwischenthemas erarbeitet: Der Rhythmus entstammt dem Thema (Takt 22/3+4). Hier wird er allerdings in der Umkehrung eingesetzt. Wie in der Exposition wird auch hier in der Coda das Zwischenthema kanonisch geführt. Diesmal ist der Kanon in der Oberterz mit dem Abstand einer Viertel allerdings zwischen Diskant und dem beginnenden Bass des Klaviers zu finden. Die Klarinette fügt an dieser Stelle eine zusätzliche Ebene der motivischen Arbeit hinzu und trägt so maßgeblich zu der Verdichtung des motivischen Materials bei. Nach einer kleinen Stockung, der Generalpause mit der Dauer einer Viertelnote in Takt 161, setzt sich dieses Motiv – wenn auch nicht mehr im Kanon – rhythmisch bis Takt 164 fort. In der Sekund-Sequenz der Takt 161-164 wird diesem Rhythmus – der hier sicher nicht zufällig passt – die Intervallstruktur des Motivs *c* unter-

---

Satzes und der motivischen Arbeit in den vorangehenden vier Takten. Zum anderen würde dadurch die Analogie zwischen dem Beginn der Durchführung und der Coda aufgegeben. Vgl. dazu auch Reiter: Sonatensatz, S. 268: „Der Anschluß der Coda von op. 120,2 an die Schlußgruppe vollzieht sich genau analog zum Anschluß der Durchführung an die Expositions-Schlußgruppe“.

<sup>44</sup>Vgl. Reiter: Sonatensatz, S. 276f.

legt. Dies geschieht aber auf eine sehr versteckte und raffinierte Weise: Das Motiv wird abwechselnd im Krebs (Takt 162 mit Auftakt) und der Krebsumkehrung (Takt 162/3) eingesetzt. Die Klarinette greift in diesen Takten ebenfalls taktweise sequenziert auf die Begleit-Triolen zurück. Diese gehen nach einer kurzen Augmentation zu Achteln (Takt 165) wieder in ein Motiv aus dem Zwischenthema über, das Takt 26 entstammt. In den folgenden Takten bis 169 wird dies jeweils in den ersten beiden Noten diminuiert, so dass die Rhythmus-Abfolge Zwei Achtel – Ein Viertel entsteht. Erhalten bleibt aber die in Takt 165 eingeführte Plazierung im Takt, die sich von Takt 26 unterscheidet. Hier wird die letzte Noten zum Zielton des Motivs und kommt deshalb auf dem Taktschwerpunkt zu liegen. Dadurch erhält das Motiv einen anderen Charakter, die beiden Achtel werden zu einem hinleitenden Auftakt. Im Klavier wird dieses Motiv jeweils in Umkehrung – wie auch schon in Takt 80 – eingesetzt. Die restlichen Takte werden vom Klavier mit der Triolen-Begleitung auf der Tonika und der Dominante aufgefüllt: erst jetzt setzt eine harmonische Beruhigung ein, die das nahende Ende erahnen lässt.

Nach dem letzten Erklängen dieses Motivs in Takt 169/4-170/1 in Oktaven sowohl im Klavier als auch in der Klarinette folgt ein Abschluß, der frei von thematischem Material ist: Die fallende Sekunde in Takt 170/2-4 ist harmonisch und nicht motivisch begründet. Es handelt sich hier um Akkordbrechung auf Es und B<sup>7</sup>, also Tonika und Dominante in den üblichen Triolen, die im letzten Takt mit dem tiefsten Ton der B-Klarinette und verklingenden Akkorden des Klaviers ausklingen. Die Coda zerfällt so in relativ viele kleine Einheiten, die sich kaum zu größeren symmetrischen Teilen zusammenfassen lassen. (vgl. Rohn 137)

### 3.2.5 Zusammenfassung

Der erste Satz wird durchgehend durch die motivische Arbeit gekennzeichnet. Dabei erwiesen sich vor allem drei Intervalle als besonders bedeutsam: Die Sekunde, der Tritonus (auch als Quarte überhaupt) und – in geringerem Maße – die Sexte. Auffallend ist die sorgfältig gearbeitete enge Verzahnung der einzelnen Formteile und auch besonders der einzelnen Taktgruppen innerhalb dieser Teile durch Motivik, Rhythmen und – ein überraschend häufig eingesetztes Mittel – Orgelpunkte.<sup>45</sup> Der Einsatz der Orgelpunkte verweist auf die generell große Bedeutung der Bassstimme, die nicht nur durch Orgelpunkte, sondern auch durch andere Mittel, etwa durchgehende Rhythmen, verschiedene Taktgruppen zusammenhält: „Brahms [schafft] so ein Netz sich überlagernder linearer Verflechtungen, welche für die Abschnittsbildung einerseits und den nahtlosen Fortgang

---

<sup>45</sup>Vgl. Mitschka: Sonatensatz, S. 210.

andererseits gleichmäßig sorgen.<sup>46</sup> Bei der motivischen Arbeit sind folgende Mittel dominierend: Abspaltung von Motiven und Motiv-Teilen, Wiederholung und Sequenzierung und die Reduzierung auf wenige besonders wichtige Intervalle. Die Verarbeitung der Themen ist dabei relativ einfach in dem Sinne, dass sie sich ohne allzu große Komplikationen auf die Originalgestalt zurückführen lässt. Bevorzugt wird die „Verwendung entwicklungsmotivischer Fortspinnungen, die das geprägte Material in überpersönlich allgemeine Formeln auflösen“.<sup>47</sup> In denn Begleitungen fallen besonders die sehr häufig verwendeten Akkordbrechungen in Triolen auf: Hier greift Brahms auf eine einheitlich Gestalt zurück. Ungewöhnlich ist die mehrmalige Verwendung der kanonischen Stimmführung, die eng mit dem Zwischenthema verbunden ist. Dass die motivische Arbeit sich durch alle Teile dieses Satzes zieht, ist für Brahms nicht außergewöhnlich. Erwähnenswert ist höchstens die starke Arbeit damit in der Coda, die „durch entwicklungsmotivische Umbildung de[n] Anschein neuer Motivik erweckt.“<sup>48</sup> Dadurch und durch die Verarbeitung von Motiven sowohl aus dem Haupt- und Seitensatz als auch aus dem Zwischenthema hat sie den Charakter einer zweiten Durchführung.<sup>49</sup>

### **3.3 Der zweite Satz: Allegro appassionato**

#### **3.3.1 Menuett**

Der zweite Satz ist als Menuett mit Trio in der Form A (Menuett) – B (Trio) – A aufgebaut. Das Menuett steht beide Male in es-moll, das Trio dagegen in H-Dur. Beim zweiten Mal wird das Menuett – mit zwei zusätzlichen Einleitungstakten – tongetreu wiederholt. Nur der Schluss wird ganz leicht verändert (s.u.).

---

<sup>46</sup>Reiter: Sonatensatz, S. 127.

<sup>47</sup>Mitschka: Sonatensatz, S. 207.

<sup>48</sup>Mitschka: Sonatensatz, S. 206.

<sup>49</sup>Vgl. Mitschka: Sonatensatz, S. 208.

**Form** Das Menuett kann wie folgt aufgeteilt werden:

1-16	Thema (mit Wiederholung)	16
17-26	Themenschluss	10
27-36	Themenkopf	9
37-44	Thema-Variation	8
45-48	Überleitung	4
49-58	Motiv b	10
59-65	Ausklang	6+1 Generalpause
66-80	Thema und Schluss	15

Bei der Wiederholung nach dem Trio werden zwei Einleitungstakte eingefügt (139-140). Am Schluss werden außerdem drei weitere Takte des Ausklangs angefügt. Ansonsten stimmt die Einteilung mit dem ersten Menuett überein.

**Motivik** Das lyrische und ausgewogene Thema des Menuetts besteht aus vier Motiven, von denen die letzten beiden noch einmal geteilt werden können. Vor allem das erste Motiv **a** ist in seiner Gestalt sehr variabel. Das Thema schließt mit Des auf der dP.

[Notenbeispiel Takte 1–4]

Das Klavier hat in den ersten fünf Takten abwechselnd Akkordbrechungen aufwärts (1, 3, 5) und lang gehaltene Akkorde (2, 4) zu spielen. Nach der quasi unregelmäßig eingefügten Akkordbrechung in Takt 6 folgen in 7-8 wieder Akkordschlägen, nun in Viertelnoten. Diese ersten Takte des Klaviers sind ausschließlich Begleitung ohne motivisches Material.

Die Takte 9-16 wiederholen die ersten Takte, nun aber vollständig im Klavier, d.h. dieses übernimmt auch das Thema von der Klarinette. Die Begleitung ist hier leicht geändert: Die ersten fünf Takte sind nun durchgehend mit Akkordbrechungen in der linken Hand gestaltet, die Takte 15-16 entsprechen aber wieder Takt 7-8. Die Takte 17-27 werden zu einer kurzen „Verarbeitung“ des thematischen Materials besonders des Themenschlusses, d.h. der beiden Motive **c** und **d** genutzt. Dabei beginnt die Klarinette mit dem Auftakt zu Takt 17 zunächst mit Motiv **a**, das aber nahtlos in die Wiederholung des Motivs **d** – auf originaler Tonstufe, allerdings eine Oktave tiefer – übergeht. In Takt 18/2 schließt sich ein weiteres Mal die zweite Hälfte von **d**, also **d2** an. Der erste Ton dieses Motivs ist eigentlich auch zugleich der letzte der ersten Aufnahme des Motivs **d**. Das letzte Intervall wurde aber umgekehrt, um den nahtlosen Anschluss von d2 zu ermöglichen. In 19/2-20 wird dies frei, d.h. ohne direkten motivischen Bezug fortgesetzt.



Das Klavier ist in diesen Takten wieder auf eine reine Akkordbeschränkung in recht enger Länge, jeweils mit Vorhalten auf der ersten Zählzeit, beschränkt. Diese Vorhalte in der Bassstimme verweisen abwechselnd auf **b** (Takt 18, 20) bzw. dessen Umkehrung (Takt 17, 19). Dies muss aber kein zwingender motivischer Bezug sein, da **b** ausschließlich aus Sekunden besteht und Vorhalte immer Sekunden sind.

In Takt 21 wird der thematische Bezug der Klavierstimme aber sehr deutlich: Der Diskant greift unverändert **d2** auf, in der Bassstimme findet sich zu gleicher Zeit dessen Umkehrung. Daran schließt sich (in der rechten Hand) ab 21/3 das Motiv **c2** an – die Begleitung nutzt hier wieder die in den Takten 17ff. geprägte Formel – bevor dann in Takt 23 zum ersten Mal (sieht man von dem kurzen Aufscheinen des Motivs **a** in Takt 17/3 ab) ein Motiv des ersten Thementeils verarbeitet wurde: Hier taucht **b** ohne die letzten Noten auf. Bereits im folgenden Takt ist es erneut zu finden, diesmal in der Bassstimme. Dieser Takt bietet zusammen mit Takt 25 eine Zusammenziehung der Motive **c2** und **b** im Diskant. Diese Gruppe von vier Viertelnoten kann aber auch als Erweiterung von **d2** angesehen werden: Diesem Motiv wurde dann zu Beginn eine Sekunde angefügt. Dies ist deshalb offensichtlich sinnvoller, weil Takt 25/3ff. erneut auf **d2** rekurriert bzw. dieses wieder erklingen lässt. Diese Reihung vor allem der letzten Motive des Themas auf verschiedenen Tonstufen wird von einer dynamischen Steigerung begleitet, die ihren Höhepunkt in der Variante von **a** in Takt 26/3-27 findet: Hier wird der Auftakt **a** – ursprünglich eine Sexte \*- auf extreme Weise gedehnt. Allerdings verbirgt sich auch hier eine Sexte – nur eben mit zusätzlicher Oktave ergänzt –, so dass die Abkunft von **a** unverkennbar ist. Dieses große Intervall – das größte im bisherigen Verlauf des Satzes – setzt, unterstützt von der langen Dauer des Zieltons eine deutliche Zäsur.

Takt 28 (mit Auftakt) beginnt denn auch ganz anders als die vorangehenden Takte: Nun werden Motive des Themenbeginns genutzt. Der Auftakt entspricht – sieht man von der Oktavierung nach oben ab – dem Satzbeginn. Allerdings wird bereits die zweite Note, *as*“ sehr stark augmentiert: von einer zwei Zählzeiten dauernden zu einer 5 Zählzeiten ausgehalten Note. Die Augmentation geschieht allerdings nicht regelmäßig, sondern betrifft lediglich einzelne Töne. Der Anschluss geschieht wie im Thema mit dem Motiv **b** – so scheint es. Doch dieses wird hier zu **b'** gewandelt. **b'** unterscheidet sich von **b** durch die kleine Sekunde am Anfang, der dann aber – wie bei **b** – große Sekunden folgen. Das Klavier setzt zunächst in Takt 28 analog zu Takt 1 mit einer Akkordbrechung ein, die sich hier aber zum vollen Akkord summiert, der – wie der zweite Ton von **a** – fast über zwei Takte ausgehalten wird.

Diese Takte 28-30 werden in Takt 32 – nach dem wiederum signalartig gedehnten **a**

– in Takt 31 eine Dezime tiefer wiederholt. Danach übernimmt in Takt 35 das Klavier wieder – wie beim Thema in Takt 9 – sowohl Melodie als auch Begleitung und wiederholt diese Takte ein weiteres Mal. Diese Wiederholung nähert sich dem Original insofern wieder an, als die zweite Note von **a** nun nicht mehr gedehnt, sondern wie im Thema mit der Dauer von zwei Zählzeiten eingesetzt wird.

Mit Takt 36 setzt in der Klarinette wieder das Thema ein. Allerdings wird es ab Takt 42 wieder anders fortgeführt. Mit **c1** wird hier ein neuer Rhythmus eingeführt (zwei Achtel mit einer Viertel), der wiederholt angewandt wird. Das Motiv der fallenden Terz in Takt 42/3 und 43/3 lässt sich nicht direkt aus dem Thema ableiten und wird deshalb mit **e** bezeichnet. Takt 43/1 greift wie 42/1 noch einmal **c1** auf, allerdings eine Sekunde tiefer. Das Klavier hat bereits ab Takt 37 eine andere Begleitung als beim ersten Vorkommen des Themas. Jetzt sind es vor allem die Viererketten der pendelnden Achtel, die sich jeweils zwischen Diskant und Bass um eine Viertel überlappen, die prägend sind. Voll ausgebildet erscheinen diese – nach den hinführenden Takte – ab Takt 39. Zu Beginn dieses Abschnitts in Takt 37-39/1 ist wieder ein Sekundgang im Bass zu beobachten: Jeweils auf der ersten Zählzeit de Taktes.

In Takt 44 übernimmt das Klavier dann das in der Klarinette ausgebildete Motiv **e**, wiederholt es und führt es in Takt 45 als Kette fort, die – aufgrund der Reihung gleicher Intervalle – Ähnlichkeit mit **b** hat. Diese Fortführung erhält als Ziel der vorangehenden Takt durch die vierfache Oktavierung besonderes Gewicht. Abgeschlossen wird dieser Abschnitt schließlich mit dem bereits mehrmals vorgekommenen akzentuierten Auftakt, der aus **a** abgeleitet wurde. Hier in Takt 47 setzt er aber – anders als bisher – nicht sofort eine neue (thematische) Bewegung in Gang. Erst nach seinem vollständigen Verklingen in Takt 48/3 nimmt die Klarinettenstimme mit dem Motiv **b** wieder Material aus dem Thema auf. Dies wird zweimal wiederholt, dann eine Sekunde nach unten sequenziert und in Takt 52 in freier Anlehnung an ein augmentiertes Motiv **c2** fortgeführt. Die Klavierbegleitung in diesen Takten ist wiederum sehr einfach gehalten: Akkordbrechung aufwärts auf den ersten beiden Zählzeiten eines jeden Taktes; die Basstöne der ersten Zählzeiten bilden in den Takten 49-52 wieder einen absteigenden Sekundgang. Mit Takt 52/3 übernimmt das Klavier wieder – wie schon öfter – sowohl Melodie als auch Begleitung und verdichtet so den vorangegangenen Abschnitt noch einmal mit einer Wiederholung der letzten Takte. Diese wird allerdings in Takt 55/3 anders fortgeführt: **b** wird hier im Klavier zu **b''** verändert, während die Klarinette zunächst noch **b** fast vollständig beibehält. Aber auch hier wird ab 56/3 **b''** eingesetzt. Diese neue Veränderung von **b** setzt sich aus einer kleinen Sekunde, einer Prime und einer großen Sekunde sowie einer

weiteren Prime zusammen. Alle Intervalle sind abwärts gerichtet, auch das letzte Intervall ist nun den anderen angepasst worden. In den Takten 56/3-57/1 findet sich im Klavier als Gegenbewegung zur Klarinettenstimme die Umkehrung dieses Motivs. Im folgenden Takt werden Original und Umkehrung zwischen den beiden Instrumenten ausgetauscht. Nach einem weiteren Tausch werden die Motive in Takt 59 zu durchgehenden Vierteln augmentiert und auf zwei Sekunden, die Kernintervalle, begrenzt. Es handelt sich also um **b''** ohne die Wiederholung des Mitteltons. Diese Motive werden nun sequenziert: In Takt 60 in der Klarinettenstimme eine Quinte aufwärts; Takt 61 wiederholt Takt 59 eine Quart höher; der folgende Takt 62 greift Takt 60 erneut eine Quart höher auf; und Takt 63 entspricht ungefähr einem eine Septime höher wiederholtem Takt 59 mit verlängertem Schlussston.

Nach der Generalpause in Takt 65 setzt die Klarinette solistisch mit dem unregelmäßig augmentiertem Thema ein. Erst in Takt 68 setzt das Klavier mit den jeweils auf der ersten Zählzeit arpeggierten Akkorden ein, die es bis Takt 71 fortführt. Dort wird dann ein Wechsel zwischen Basston und Begleitakkord im Klavier eingeführt, der zwei Takte durchgeführt wird. Das Thema wird aber von der Klarinette nicht beendet, sondern nach dem ersten Motiv **b** wird dieses direkt wiederholt (Takt 70/3-71/3) und nach zwei akkordischen Zwischentönen in Takt 72/3 mit einer Wiederholung des Motivs eine Septime tiefer fortgesetzt. In Takt 74/3 wird dies erneut eine Sekunde tiefer wiederholt. Dieses letzte Erklingen des Motivs **b** wird dann mit einigen Zwischentönen über die fünfte zur ersten Stufe geführt (Takt 78), die mit der in Takt 77 einsetzenden aufsteigenden Akkordbrechung des Klaviers den Schluss des Menuetts bildet. Beim Da-Capo wird das Menuett nahezu unverändert wiederholt. Der Wiederholung werden allerdings zwei Einleitungstakte vorgeschaltet.

### 3.3.2 Trio

**Form** Das Trio kann in folgende Abschnitte eingeteilt werden:

81-94	Thema	14	28
95-108	Thema	14	
109-120		11	28+2 (Modulation über B)
121-138	Thema und Schluss	17	

Die beiden großen Teile 81-108 und 109-138, die – abgesehen von den zwei Takten Modulation am Schluss – gleich lang sind, werden durch einen Doppelstrich abgetrennt: Nach

der Vorstellung des Themas im ersten Teil folgt im zweiten Teil eine durchführungsartige Verarbeitung der Themenmotive. Durch den letzten Ton des Themas, der den ersten Takt des zweiten Teils (109) noch ausfüllt, werden diese beiden Teile – genau wie die beiden Abschnitte des ersten Teils – miteinander verbunden.

**Motivik** Das Thema wird zunächst im Klavier vorgestellt. Die wichtigsten Intervalle sind hier durchweg Sekunden - meist in der Form kurzer Tonleiterauschnitte.

[Notenbeispiel Takt 81]

In Takt 81 fällt auf, dass die Bassstimme die Melodie des folgenden Taktes bereits vorweg nimmt, also **f2** enthält. Dies bleibt aber auf diese kurze Vorwegnahme beschränkt und wird nicht zum Kanon wie beim Zwischenthema des ersten Satzes ausgearbeitet. Die Begleitung ist sehr sparsam, meist in einfachen Akkorden ohne die für Brahms eigentlich typische besonders ausgearbeitete Basslinie. Eine Ausnahme sind hiervon die Takte 81, 89-90, die den Takten 83-84 eine Terz höher entsprechen. In Takt 85 und 86 wird **f** zu **f'** variiert. Danach wird analog zum Themenbeginn **g** zu **g'** geändert. Dieses Motiv wird in den folgenden Takten noch mehrmals aufgegriffen und leicht variiert.

[Notenbeispiel Motiv g']

In Takt 90 ist dann eine weitere, etwas stärker gewandelte Variation dieses Motivs, die als **g''** bezeichnet wird, zu finden. Die halbe Note zu Beginn wird zu einer punktierten Viertel verkürzt und am Ende wird eine weitere Achtel, eine Sekunde tiefer als die vorige, angefügt.

Das dritte Motiv **h** des Trio-Themas wird erst in Takt 91 eingeführt:

[Notenbeispiel Takt 91]

In den folgenden Takten wird es noch einmal als Variante **h'** wiederholt:

[Notenbeispiel Takt 92f.]

In Takt 95 wird zugleich mit dem letzten Ton des Themas im Klavier das Thema von der Klarinette erneut begonnen. Das Klavier wird in den Takten 95-98/2 im Terzabstand parallel geführt. Die Begleitung ist – von einigen kleinen Abweichungen abgesehen – dieselbe wie beim ersten Erklären des Themas.

Von Takt 100 bis zu Takt 102/2 übernimmt die Klarinette die Melodie. Danach geht diese wieder mit den drei aufsteigenden Achteln in das Klavier über. Der Klaviersatz bis Takt 108 entspricht genau den Takten 88-94. Allerdings wird hier eine Begleitung der Klarinette hinzugefügt. Nach den Akkordbrechungen der Takte 103-104, die durch ihre Rhythmik schon fast melodische Qualität erreichen (und damit einen unauffälligen Übergang in der Klarinettenstimme von Melodie zu Begleitung ermöglichen) werden in

den Takten 105-108 bevorzugt Sekundgänge um den Ton  $f'$  eingesetzt, die immer in (nicht intervallgetreuer) Gegenbewegung zur Melodie verlaufen. Trotz ihrer scheinbaren Einfachheit lassen sich hier motivische Bezüge, vor allem eine entfernte Verwandtschaft zum Motiv  $\mathbf{f}$  feststellen.

Der zweite Teil beginnt mit dem Ende des Themas im Klavier. Dem schließt sich nahtlos wieder das Motiv  $\mathbf{f}$  an: Der letzte Ton des Themas ist zugleich der erste dieses neuen Motivs – wie es bereits in Takt 95 zu beobachten war. Diese scheinbare zweite Wiederholung des Themas wird allerdings nicht zum Ende geführt. Schon beim ersten Motiv  $\mathbf{f}$  stimmt das erste Intervall nicht mehr ganz und es wird nicht mit  $\mathbf{g}$  weiter geführt, sondern mit einer einfachen, durch den Einsatz der Klarinette verstärkten Wiederholung (112). Die Klarinette setzt hier mit einer Variation von  $\mathbf{f2}$ , also  $\mathbf{f2}'$  ein. Analoge Stellen finden sich bereits in den Takten 86 und 114 (hier  $\mathbf{f2}$  in der Umkehrung). Diese ersten Takte des zweiten Teils, 109-120, sind harmonisch vor allem durch verschiedene Ausweichungen nach Dis, Cis und Fis gekennzeichnet. Erst in Takt 121 wird mit dem Einsatz des Themenkopfes wieder H-Dur erreicht.

Das Klavier enthält ebenfalls fast ausschließlich Teile und Varianten des Motivs  $\mathbf{f}$ : Takt 113 ist eine Umkehrung von  $\mathbf{f2}$ . Damit wird in den Takten 112-113 ein Bogen von  $\mathbf{f2}$  zu dessen Umkehrung (eine Sekunde nach oben sequenziert) gespannt, bei dem die halbe Note des Motivs ausgespart wird. Auch die nächsten Takte werden aus diesem Motiv gespeist: Takt 114 bringt erneut zunächst  $\mathbf{f2}$  und dann wieder dessen (variierte) Umkehrung; in Takt 115 wird noch einmal die Umkehrung von  $\mathbf{f2}$  in der Klarinette wiederholt. Der Bass wird – ähnlich dem Thema – in den Takten 113-115 durch ein wiederholtes  $\mathbf{f2}$  geformt. Der Takt 116 vereint Klavier und Klarinette in Terzparallelen mit der variierten Umkehrung von  $\mathbf{f2}$ . Auch der folgende Takt 117 wird noch parallel und erneut mit dem selben Motiv (diesmal nur umgekehrt, aber ohne Variation) geführt, allerdings nun im Quartabstand. Die Klarinette wiederholt den Takt noch einmal, während die Klavierstimme die rhythmische Überleitung zu Takt 120 vorbereitet. Die Takte 119-120 sind dann reine Überleitungstakte: Durch die langen Noten im Diskant und die kleinen Intervalle wird die Bewegung stark reduziert. Am auffallendsten ist in diesen Takten noch der Sekundgang der Bassstimme, der auch wieder eine Verbindungsfunktion zum zweiten Abschnitt, der mit Takt 121 einsetzt, erfüllt: Ab Takt 121 wird der Sekundgang nämlich wieder zurück nach oben (zwar nicht ganz zum Ausgangston, aber doch fast) geführt.

Der zweite Abschnitt des zweiten Teils des Trios beginnt wieder mit dem Themeneinsatz im Klavier und der Klarinette im recht großen Abstand einer Sexte + Oktave.

Dieser scheinbare „Reprise“ – nach der vorangegangenen „Durchführung“ – dauert aber nur bis Takt 123. Ab Takt 124 ist das Klavier zwar im Rhythmus noch ähnlich dem Thema gestaltet, diastematisch aber ab 123/3 (Terz statt der zu erwartenden Sekunde) anders gestaltet. Takt 125-126/1 bringt dann im Klavier **g'** mit Vierteln statt der Achteln am Schluss. Dies wird in Takt 126 mit **f2'** fortgeführt. Am Übergang zu Takt 127 fällt die rhythmische Verschiebung mit hemiolischen Charakter auf: Die Klarinette greift hier mit der Punktierung einen für diesen Satz eigentlich untypischen Rhythmus auf (im Trio kommt er nur in dem selten verwendeten **g''** vor – bedeutsam war er vor allem im ersten Satz). Dies geschieht allerdings nicht mit motivischem Material. Erst in Takt 128 wird dieses wieder erkennbar: Das bisher nur selten genutzte Motiv **h** wird hier zu **h1'** mit eingefügten Achteln variiert. Interessant sind in diesem Takt vor allem die Diskant- und Mittelstimmen des Klaviers. Der folgende Takt greift dann in bewährter Manier wieder auf **f2** zurück, das im Klaviersdiskant genutzt wird und zugleich in der Klarinette in der Umkehrung. Das gleiche Verfahren wird im folgenden Takt (130) mit dem Motiv **g'** – mit lediglich einer Viertel statt den beiden Achteln – ausgenutzt. Der Takt 131 zeigt sich durch die hemiolische Übergangung mit Takt 127 verwandt. Ihm schließt sich – wie dem ersten hemiolischen Takt – das Motiv **h'** in Takt 132 an. Das Klavier ergänzt dieses Motiv dann in Takt 134, während die Klarinette wie am Schluss des ersten Teils des Trios kleine Umspielungen eines Einzeltons (*dis'*) gestaltet.

Die letzten drei Takte des Trios dienen als Modulation zum da-capo des Menuetts: Nach dem Schluss auf H-Dur in Takt 135 erreicht der Bass durch eine Halbton-Rückung den Ton *B*, der auch in Oktaven im Diskant aufgegriffen wird. Mit diesem Einzelton schließt das Trio und ermöglicht den Anschluss des es-moll Menuetts. Dem werden noch zwei Einleitungstakte vorangestellt, deren Funktion vor allem die Festigung der Tonart ist: Sie enden – nach einer kurzen Ausweichung in Takt 139 nach Ges, also zum tG – auf der Dominante des Menuetts, also B-Dur. Dafür nehmen sie das Thema mit den Motiven **a** und **b** bereits vorweg.

Das Menuett wird nun – wie bereits erwähnt – tongetreu wiederholt. Allein der Schluss ab Takt 217 wird – bei gleichbleibenden Tönen – augmentiert (Viertel statt Achtel), wodurch die Schlusswirkung dieser Takte auf sehr einfache und effektive Weise gesteigert wird.

### 3.4 Der dritte Satz: Andante con moto

Der dritte Satz, ein Thema mit fünf Variationen und einer Coda, wird hier nur sehr knapp betrachtet.<sup>50</sup> Wie in allen Brahms'schen Variations-Sätzen gilt auch hier „das Festhalten an Taktgliederung und harmonisch-funktionaler Folge, kurz: das Beibehalten des harmonisch-metrischen Schemas“<sup>51</sup> als Grundsatz der Gestaltung der Variationen. Festzustellen ist darüber hinaus eine „Einbindung der Einzelvariationen in eine stufenweise Modifikation der Bewegungsart“<sup>52</sup>, die schließlich in der Coda bestätigt wird und einen Höhepunkt erreicht.

Der Aufbau des Satzes stellt sich wie folgt dar:

1-14	Thema	14 Takte	6/8, Es-Dur
15-28	Variation 1	14	6/8, Es-Dur
29-42	Variation 2	14	6/8, Es-Dur
43-56	Variation 3	14	6/8, Es-Dur
57-70	Variation 4	14	6/8, Es-Dur
71-97	Variation 5	27	2/4, es-moll
98-153	Coda	28	2/4, Es-Dur

Thema und Variationen haben jeweils 14 Takte im 6/8-Takt und stehen in Es-Dur. Einzige Ausnahme davon ist die Variation 5, die in es-moll und im 2/4-Takt steht. Dabei entspricht ein 6/8-Takt jeweils zwei 2/4-Takten. Die Coda, auch im 2/4-Takt, umfasst mit 56 Takten also die doppelte Länge einer Variation.

Das viertaktige, auf der Dominante B-Dur endende Thema der Klarinette ist sehr einfach und klar strukturiert gebaut.

[Notenbeispiel Takt 1–4]

Es enthält die vier Motive **a** bis **d**, von denen die ersten drei jeweils einmal sequenziert werden: **a** um eine Quinte nach unten, **b** eine Quarte nach oben und **c** wieder eine Sexte nach unten. In der Klavierbegleitung wird parallel zu **b** ein verwandtes Motiv **b'** eingesetzt, dessen erstes Intervall umgekehrt ist. Sein zweites Intervall wurde von der Sekunde aufwärts zu einer Prime reduziert, das dritte dafür von der Terz zur Quarte aufwärts erweitert.

[Notenbeispiel Motiv b']

<sup>50</sup>Zu diesem Satz vgl. auch Schmidt: Brahms und seine Zeit, S. 93ff..

<sup>51</sup>Schmidt: Brahms und seine Zeit, S. 93.

<sup>52</sup>Schmidt: Brahms und seine Zeit, S. 95.

Sonst ist die Begleitung vorwiegend aus kurzen Sekundgängen aufgebaut. In Takt 5 wird das Thema vom Klavier wiederholt, wird aber bereits ab Takt 7 wieder von der Klarinette mit leicht variiertes Klavierbegleitung übernommen. Die Takte 9-10 zeigen im Klavier eine Verarbeitung des Motivs **d** – aus der Sexte (die dieses Thema übrigens mit dem des zweiten Satzes verbindet) ist nun eine Terz geworden. In Takt 10 erhält das Motiv zusätzlich den für dieses Thema typischen punktierten Rhythmus und wird ab Takt 9/6 bis zu 10/2 bzw. 10/3 im Kanon in der Unterquint mit dem Abstand einer Achtel geführt. Im folgenden Takt wechselt das Motiv: Nun nimmt die Klarinette wieder **a** auf und variiert dieses. Die Achtel werden jetzt ausgeschmückt und umspielt. Auch im nächsten Takt (12) wird die Verarbeitung des Motivs **a** fortgesetzt: Es erscheint nun ohne Punktierung in der Klarinette, während im Klavier eine Variante des aufsteigenden Motivs **b** erklingt. Motiv **a** in der Klarinette geht in ein ebenfalls der Punktierung beraubtes Motiv **c** über (12/6). Der letzte Ton dieses Motivs bildet dann zugleich den ersten des anschließenden Motivs **d**, dessen Sextsprung auf eine Quarte reduziert wurde. Dieses Motiv **d** wird – quasi als Coda – in seiner Originalform mit verändertem Auftakt in der Klarinette im Takt 14 noch einmal wiederholt: Lediglich die Harmonik wird nun geändert, so dass das Thema hier mit einem echten Schluss schließt.

Die erste Variation ist in der metrischen Aufteilung, also seiner Binnengliederung, dem Thema genau entsprechend. Motivisch ist eine Reduzierung der Motive auf ihre Kernintervalle – beim Motiv **a** etwa auf die Sekunde – festzustellen. Dadurch ist allerdings nicht mehr zu entscheiden, ob es sich bei dem Motiv in 15/6-16/2 um ein variiertes **c** oder um die Krebsumkehrung von **a** handelt. Ersteres ist insofern zu bevorzugen, da – nachdem erst ab Takt 16/6 Motiv **b** bzw. sein Kernmotiv, die Terz, angeführt wurde – direkt Motiv **d** in geänderter Form auftaucht und somit bei der zweiten Annahme das Motiv **c** in dieser Variation nicht auftauchen würde. Motiv **d** wird vor allem in seinen ersten Tönen verändert, außerdem werden die beiden letzten Intervalle, die Sexte und die abschließende Sekunde in der Umkehrung eingesetzt. Das Klavier ist an dieser Stelle mit der Begleitung jeweils um eine Sechzehntel verschoben und verwendet parallel zur Klarinettenstimme ebenfalls motivisches Material. Neben der fehlenden Punktierung ist vor allem diese metrische Verschiebung typisch für die erste Variation. Ab Takt 19 werden die vorangegangenen Takte vom Klavier solistisch noch einmal wiederholt – genau in der Art, wie es auch beim Thema der Fall war.

Die zweite Variation entwickelt ebenfalls wieder eine typische Begleitung: Nun sind es die regelmäßig innerhalb eines Taktes abwechselnd ab- und aufwärts gerichteten Akkordbrechungen in Sechzehntel-Triolen, die jeweils nach einer Pause auf der betonten



Zählzeit einsetzen. Die Klarinette variiert hier wieder die Motive: Der Rhythmus wurde dahingehend geändert, dass nach der Punktierung nur noch eine Viertelnote und nicht mehr zwei Achtelnoten folgt. Vor allem das Motiv **d** ist stark geändert: Es wird beschleunigt und nähert sich dadurch an die Begleitfigur dieser Variation an. Auffallend sind auch die großen Intervallsprünge (etwa Oktaven) zwischen den einzelnen Motiven und ihren Wiederholungen bzw. dem nächsten Motiv. Auch in dieser Variation ist die Binnengliederung wieder vom Thema übernommen worden. Der Schluss bringt das Motiv **d** zunächst in der Umkehrung und erst danach in seiner originalen Gestalt.

Die dritte Variation ist erneut nach dem selben Schema wie das Thema gegliedert (wenn auch mit minimalen Abweichungen). Die Sequenzierung der einzelnen Motive wird nun vom jeweils anderen Instrument vorgetragen, so dass sich ein ständiger Wechsel des melodisch bzw. motivisch führenden Instrumentes ergibt. Durch einige zusätzliche Einwürfe im Klavier bei den Takten 45-46 werden die durch die reichen (auch mit harmoniefremden Tönen angereicherten) Umspielungen sowieso bereits schwer erkennbaren Motive zusätzlich verschleiert. Die Wiederholung, sonst der Wechsel von der Klarinette zum Klavier, geschieht hier nun ab Takt 47 eine Oktave höher, ansonsten aber dem ersten Durchgang entsprechend. Teilweise sind die beiden Instrumente auch kurzzeitig imitatorisch geführt (etwa in den Takten 49, 51 usw.), in den anderen Teilen in der Regel parallel. Diese Variation wird vom Klavier mit einer Umkehrung des Motivs **d** abgeschlossen, wohingegen die Klarinetten den letzten Teil (die Töne *b-es-f*) dieses Motivs parallel dazu in der Originalgestalt vorträgt.

In den ersten drei Variationen war eine durchgehende Beschleunigung festzustellen: Nach dem Thema mit der Vorherrschaft punktierter Sechzehntel und Achtel beginnt die erste Variation etwas langsamer mit Achteln und Vierteln. In der zweiten Variation werden vorwiegend Sechzehntel (mit Punktierung) und Viertel, aber auch sehr viele Sechzehntel-Triolen eingesetzt. Die dritte Variation besteht dann vor allem aus den von der Punktierung des Themas übernommenen 32tel. Damit ist eine Grenze der Beschleunigung aus dem Thema heraus erreicht. Deshalb setzt die vierte Variation die Beschleunigung nicht mehr fort, sondern stellt mit seinen vorwiegend in Vierteln verarbeiteten Motiven ein retardierendes Moment dar, das als Einschub zwischen die ersten drei, zunehmend beschleunigten Variationen und die mit geändertem Tempo einen vorläufigen Höhepunkt der Beschleunigung darstellenden fünften Variation. Die Coda wird dann die gesamte Beschleunigung noch einmal innerhalb eines Teiles wiederholen und zum Schluss führen.

Wie alle Variationen ist auch die vierte analog zum Thema gegliedert. Anstatt der

Klarinette beginnt hier nun das Klavier und die Motivreihenfolge wurde geändert: Statt **a a - b b - c c - d** lautet diese nun zu Beginn: **b - a a - b**. Diese sind zudem durch Überlappungen sehr stark ineinander verschränkt. Dann wird die gleiche Abfolge ab Takt 61 in der Klarinette wiederholt, wobei das Klavier fast immer parallel dazu geführt wird. Die Wechselfrequenz zwischen den Instrumenten wird dann wieder erhöht: In Takt 65 übernimmt wieder das Klavier, ab Takt 67 bereits wieder die Klarinette. Der Schluss wird ähnlich wie in der dritten Variation gestaltet: Eine Parallelführung von Original und Umkehrung des Motivs **d**.

Die fünfte Variation fällt durch einige Änderungen besonders auf: (siehe auch die Übersicht oben) Statt in Es-Dur steht sie in es-moll, der Takt wurde vom 6/8- zum 2/4-Takt geändert und das Tempo vom „Andante con moto“ zum „Allegro“ erhöht. Die letzten beiden Änderungen führen dazu, dass diese Variation nach der Retardierung in der vierten den Höhepunkt der Beschleunigung der Variationenreihe einnehmen kann. Ihr hohes Tempo erhält diese Variation vor allem durch die fast vollständig durchlaufenden Sechzehntel der Begleitung. Die metrische Gliederung dieser Variation stimmt erneut mit der des Themas überein, wenn man zwei 2/4-Takte mit einem 6/8-Takt vergleicht.

Motivisch ist auffällig, dass die Motive **c** und **d** beim zweiten Mal sehr geschickt miteinander verbunden wurden und durch den unmerklichen Übergang kaum noch zu trennen sind. Die anderen Motive sind in ihrer Gestalt sehr nahe am Thema. Dies ändert sich auch bei der Wiederholung durch die Klarinette (Takt 78 ff.) nicht. Offenbar wurde mit der Änderung der Tonart, der Taktart und des Tempos für den Komponisten schon genug variiert, so dass eine zusätzliche Verarbeitung der Motive in dieser Variation nicht mehr zwingend notwendig ist. Auffallend ist weiterhin, dass die Rolle der Klarinette hier sehr stark zurückgenommen wurde: Sie wird nur bei der Wiederholung des „Themas“ (Takte 78-86) und in den letzten beiden Takten (96-97) eingesetzt. Der Schluss ist dieses Mal recht stark geändert, das zweite Vorkommen des Motivs **d**.

Bei der Coda fällt zuallererst auf, dass ihre Länge außergewöhnlich ist: Ihre 56 Takte entsprechen genau der Länge von zwei Variationen. Dies ist möglicherweise durch ihre Funktion innerhalb des Satzes bedingt: Denn die Coda ist hier nicht nur Abschluss und Steigerung des Vorangegangenen, sondern enthält in nuce noch einmal alle fünf Variationen. Dies kann etwa an der Beschleunigung festgestellt werden. Von der ersten bis zur fünften Variation war – mit Ausnahme der vierten – eine stete Zunahme der Geschwindigkeit festzustellen. Gleiches gilt nun auch innerhalb der Coda. Der Beginn mit Vierteln und Achteln wird über den Zwischenschritt der Achtel-Triolen zu Sechzehnteln gesteigert, die dann – nach einem kurzen Zwischenspiel noch kürzerer Notenwerte in den Takten

130-134 – bis zum Ende durchgehalten werden. Das Tempo ist denn auch im Vergleich zur vorigen Variation etwas zurückgenommen: „Più tranquillo“.

Der Beginn der Coda wird vor allem mit den Motiven **c** und **d** gestaltet, die nach der vielfachen Sequenz in Takt 110ff. bis zum Hochtton (Klarinette: *f*“, Klavier: *as*“) in eine chromatische absteigende Linie übergehen. Überhaupt ist der hohe Anteil der Chromatik in der Coda auffallend und trägt maßgeblich zur Schlusswirkung bei. An manchen Stellen (etwa Takt 119) ist kaum mehr zu entscheiden, ob es sich hier um motivische Verarbeitung oder bloße Chromatik handelt. Der letzte Abschnitt ab Takt 135 ist dann allerdings wieder eindeutig motivisch bestimmt: Hier wird zunächst **a** wieder aufgegriffen. Dieses Motiv bleibt nun bis zum Schluss das vorherrschende Gestaltungselement. Durch die rhythmische Verschiebung ab Takt 140 wird es zusätzlich variiert, seine Punktierung hat es hier bereits eingebüßt: Es wurde zu einheitlichen Sechzehnteln nivelliert. Die letzten vier Takte sind dann allerdings nicht mehr motivisch zu begründen, sondern bedienen sich mit akkordischen Aufstiegen typischer Schlussformeln.

## 4 Fazit

Die analytische Betrachtung der Klarinettensonate op. 120/2 zeigte, dass Brahms auch in diesem „anspruchlosen“ Stück am Ende seines Lebens nicht auf seine bewährten kompositorischen Technik der motivisch–thematischen Arbeit verzichtet. Dabei ist festzustellen, dass die Form „sich nicht als dynamisch drängender Fortgang in der Zeit, sondern in stufenweiser Strukturierung entfaltet“<sup>53</sup>, was sich in der relativ deutlichen Abschnittsbildung und Reihung kurzer Taktgruppen zeigt. Obwohl gerade der dritte Satz nur sehr knapp behandelt wurde, lässt er doch erkennen, dass sich Brahms bei seinem letzten Variationen–Satz nicht unbedingt im selben Maße seiner elaborierten Technik der Variation, wie er sie etwa im Finale der vierten Symphonie angewendet hatte, bedient. Hier zählt offenbar stärker der musikalische Effekt. Auffallend ist aber, dass sich motivisch–thematische Arbeit nicht auf den Durchführungsteil des Sonatensatzes beschränkt, sondern zum einen auch innerhalb der einzelnen Themen, zum anderen auch in Sätzen wie dem Menuett und natürlich den Variationen Anwendung findet.

---

<sup>53</sup>Schmidt: Brahms und seine Zeit, S. 125.

## 5 Quellen und Literatur

### Quellen

**Brahms, Johannes:** Sonate für Klarinette (oder Bratsche) und Klavier Es-Dur op. 120 No. 2. Wien: Wiener Urtext Edition 1973 (UT 50016).

**Brahms, Johannes:** Briefe an Fritz Simrock. Herausgegeben von Max Kalbeck. Vierter Band. Nachdruck der Ausgabe der Brahms-Gesellschaft von 1919. Tutzing: Schneider 1974 (Brahms-Briefwechsel 12).

**Brahms, Johannes:** Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. Herausgegeben von Andreas Moser. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Nachdruck der Ausgabe der Brahms-Gesellschaft von 1912. Tutzing: Schneider 1974 (Brahms-Briefwechsel 6).

### Literatur

**Altmann, Günter:** Musikalische Formenlehre. Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Überarbeitete Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

**Fellinger, Imogen:** Johannes Brahms und Richard Mühlfeld. In: **Johannes Brahms Gesellschaft (Hrsg.):** Brahms-Studien. Band 4. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung 1981, S. 77 – 93.

**Kroll, Oskar:** Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre großen Meister. Bearbeitet von Diethard Riehm. Kassel u.a.: Bärenreiter 1965.

**Kross, Siegfried:** Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokument-Biographie. Bonn: Bouvier 1997.

**McCorkle, Margit L.:** Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. München: Henle 1984.

**Mitschka, Arno:** Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms. Gütersloh 1961 (zugl. Diss., Mainz 1959).

**Musgrave, Michael:** The Music of Brahms. London etc.: Routledge and Kegan Paul 1985.

**Reiter, Elisabeth:** Der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms. Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren. Tutzing: Schneider 2000 (zugl. Diss., Würzburg 1999), (Würzburger musikhistorische Beiträge 22).

**Rohn, Matthias:** Die Coda bei Brahms. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1986 (zugl. Diss., Bonn 1985), (Schriftenreihe zur Musik 25).

**Schmidt, Christian Martin:** Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate f-moll op. 120,1. München: Musikverlag Emil Katzwichler 1971 (zugl. Diss., Berlin 1971), (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 2).

**Schmidt, Christian Martin:** Brahms und seine Zeit. Laaber: Laaber 1983, (Große Komponisten und ihre Zeit).