

# **Johannes Brahms, Violinkonzert D-Dur, op. 77**

## **Entstehung und Werkbetrachtung (6 Arbeitsblätter)**

**Gerhard Meyer, Moll-Gymnasium, Mannheim**

### **1. Zur Entstehung**

- Entstehungsort: Pörschach am Wörthersee in Kärnten (dort war auch 1777 seine 2. Sinfonie entstanden). Kompositionsbeginn ca. 1878. Beide Werke spiegeln die Umgebung, in der Brahms auf langen Spaziergängen am Morgen "komponierte", um anschließend die Ergebnisse zu Hause niederzuschreiben. Brahms komponierte meist während der Sommermonate in einer "schönen Gegend" (z.B. Salzkammergut, Thuner See...). 1878 stand er - 45jährig - auf der Höhe seines Ruhms. Die 2. Sinfonie, ebenfalls in D-Dur, wird als "Schwesterwerk" des Violinkonzerts angesehen.
- Formale Vorbilder: Brahms orientierte sich nicht am romantischen Konzerttypus, in dem der Solist dominiert (Mendelssohn, Violinkonzert) oder gar am Virtuosenkonzert des 19. Jahrhunderts (Paganini, Liszt), sondern am klassischen symphonischen Typus (Beethoven, Violinkonzert, das seinerseits auf Mozarts Konzerte zurückgreift). Klassisch ist vor allem die Form, z.B. die orchestrale Vorexposition im 1. Satz mit der solistischen Wiederholung, wobei der Solist seiner Exposition eine längere Introduktion voranstellt (Beethoven). Allerdings füllt Brahms die klassische "Form" mit neuem "Inhalt", der sich vor allem in zwei Ausdruckshaltungen umschreiben läßt: naturhaftlyrische Atmosphäre (Pörschach-Aufenthalt) und leidenschaftliche romantische Instrumentaldramatik.
- Brahms und die Violine: Bisher hatte Brahms, der Pianist, die Violine nur innerhalb von Kammermusikwerken bedacht. Deshalb zog er den berühmten Geiger Joseph Joachim (1831-1907) zu Rate, mit dem er seit 1853 befreundet war. Es gab viele Gespräche und auch schriftliche Aufzeichnungen mit "Verbesserungen" durch Joachim, der vor allem bei Doppelgriffen helfen mußte. Ihm wurde das Werk auch gewidmet. Allerdings konnte er sich nur allmählich mit diesem Konzert, das andere auch einmal als "Konzert gegen die Violine" bezeichnet haben, befreunden. Er sorgte dennoch für eine rasche Verbreitung in ganz Europa, und bald wurde das Werk in die Reihe Beethoven-Mendelssohn gestellt.
- Uraufführung am Neujahrstag 1879 in Leipzig (Kritik aus Leipziger Nachrichten): „So konnte sich der jüngere Meister Brahms wahrhaftig keine geringere Aufgabe stellen, um seinem Freunde Joachim eine Huldigung, die dessen Höhe entsprach, darzubringen, d.h., der mußte ein Werk schaffen, welches die beiden größten Violinkonzerte, von Beethoven und Mendelssohn, erreichen würde. Wir gestehen, daß wir ihre Lösung etwas mit Herzklopfen erwarteten, doch hielten wir unseren Maßstab aufrecht. Welche Freude erlebten wir doch. Brahms hat ein solch drittes Werk im Bunde geschaffen.“

## 2. Das 1. Thema des ersten Satzes



### Vordersatz A

*Melodik:* D-dur-Dreiklang + Sexte + Sekund, Naturklang (besonders auch durch Verwendung von Hörnern unterstrichen), Pentatonik; die Bewegung der Melodie verläuft wellenförmig

*Satz/Harmonik:* unisono mit kurzer Kadenz am Schluß: T - D (D-dur-Dreiklang + A-dur Dreiklang); diatonisch

*Rhythmus:* drei Bausteine: punktierte Halbe, drei Viertel, Halbe + Viertel wiegender 3/4 Takt

*Instrumentation:* Unisonoführung von Fagott und Cello (bzw.- Bratsche); Hörner ab T.4 (Naturklang)

*Charakter:* lyrisch-poetische Stimmung, ununterbrochenes Strömen, pastorale Atmosphäre: Horn-Oboe, Dreiklänge, Pentatonik



### Nachsatz a<sup>1</sup>

*Melodik:* Stufenmelodik, Dreitonfigur, die stufenweise aufsteigt und sequenziert wird, in der Begleitung der Streicher Gegenbewegung (Sekunden nach unten). Takt 9-12: zweitaktiges Sequenzglied; Takt 13-16: eintaktiges Sequenzglied, Sequenz abwärts

*Satz/Harmonik:* mehrstimmiger Satz, 1-2 Oboen, von akkordischem Streichersatz in Achtelbewegung begleitet Chromatik in der Baßlinie, Beginn auf der Medianten C-dur, die sich als Subdom. zu G-dur entpuppt, das wiederum Subdom. zur Haupttonart D-dur ist. Akkordfolge: C, D als Sekundakkord, G als Sextakkord, A<sup>7</sup>, D, E als verkürzter Septnonakkord, A

Akkord C - D<sup>7</sup> - G - A<sup>7</sup> - D - E<sup>7</sup> - A

Funktion (S - D<sup>7</sup>) - S - D<sup>7</sup> - T - DD<sup>7</sup>  
7      3      3      3

*Rhythmus:* wird aus Vordersatz A übernommen; ist das Bindeglied zwischen den sonst so gegensätzlichen beiden Teilen A und a'

*Instrumentation:* Oboen führen, Streicher begleiten, erstmals Achtelbewegung; völlig neues Klangbild gegenüber A

### 3. Ableitungen aus dem 1. Thema des ersten Satzes

Aus Vorder- und Nachsatz des 1. Satzes werden in Orchester- und Soloexposition weitere wichtige Motive "herausentwickelt", die bis zum Erscheinen des 2. bzw. 3. Themas das motivische Geschehen bestimmen und für ein dichtes "Beziehungsnetz" unter den verschiedenen Abschnitten des Werkes sorgen. Dabei wird deutlich, daß schon in der Exposition motivisch-thematische Arbeit stattfindet und dadurch eine starke Beziehungsdichte herrscht. Man kann die verschiedenen Motive nach ihrer Melodik sortieren. Dabei lassen sich Motive mit Sprüngen dem Vordersatz A des 1. Themas zuordnen, während Motive, die von stufenartig geführter Dreitonmelodik bestimmt werden, aus dem Nachsatz  $a^1$  abgeleitet sind. Dabei gibt es allerdings auch noch Querverbindungen zwischen beiden "Rubriken", und es wird deutlich, daß Brahms bei aller "Konstruktion" die verschiedenen Motive organisch auseinander "wachsen" läßt.

Die Beziehungen zwischen den einzelnen Themen bzw. Motivgruppen machen deutlich, wie bei Brahms der Kompositionsvorgang abläuft. Komponieren bedeutet nicht, dauernd Neues zu erfinden, sondern ein einmal entworfenes Thema oder Motiv weiterzuentwickeln, weiterzuarbeiten. Dadurch wird die Komposition zu einem Gefüge von musikalischen Beziehungen und Rückbeziehungen.



$\alpha^1$  **Unisono-Motiv** mit Oktavsprüngen, übernimmt auch den Rhythmus aus A, steigert ihn aber durch Synkopenbildungen; in der Soloexposition spielt die Violine zu den Oktavsprüngen ein kraftvolles Akkordmotiv

$a^2$  **variative Ableitung** aus Nachsatz  $a^1$ ; Gegenbewegung. Dreitonskala absteigend, Sequenz aufsteigend

$\alpha^2$  **Quartsprung** abwärts, der sequenziert wird; dieses Motiv ist einerseits mit dem Vordersatz A verwandt (Quarten im Dreiklang), andererseits entwickelt es sich hier unmittelbar aus dem Motiv  $a^3$  heraus

$a^3$  **Gleichzeitigkeit der Spielformen** der Dreitonfigur aus  $a^1$  und  $a^2$ , Aufwärtsbewegung in den tiefen, Abwärtsbewegung in den hohen Stimmen. Nur noch Dreitonfigur mit verschobenem rhythmischem Schwerpunkt

$\alpha^3$  **zweimalige Holzbläserquart (Naturklang)**, führt von  $a^2$  über  $\alpha^2$  weiter zum Motiv  $\beta$  (=Auftaktmotiv zum 2. Thema), gutes Beispiel für "Beziehungsdichte"

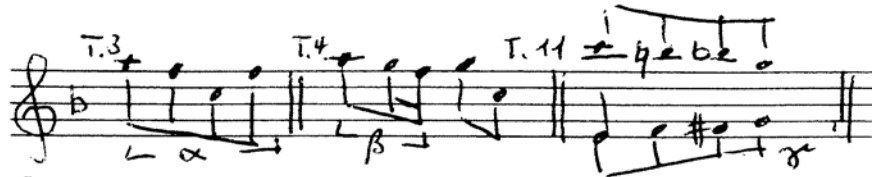


## 5. Der zweite Satz

### 1. Allgemeines

- Tonart- F-Dur, als "weicher" -Kontrast zum D-Dur der Ecksätze
- Prinzip der Konzert-Mittelsätze (Kantabilität des Soloinstruments vor Virtuosität)
- Form A B A jedoch wird das Formgerüst, die "Architektur" überspielt durch motivische Arbeit, die über die Formteile hinweg stattfindet.
- Das Prinzip der Variation ist allgegenwärtig.

### 2. Motivisches Material



- α Takt 3 / Oboe / Dreiklangsfigur, Quartsextakkord (vgl. Thema A aus dem 1. Satz)
- β Takt 4 / Oboe / Dreitonfigur (Skalenausschnitt abwärts); wird im Laufe des Satzes häufig variiert; da auch die Motive des B-Teils aus β abgeleitet sind, verbindet dieses Motiv A- und B-Teil miteinander.
- γ Takt 11 / Hbl. / Chromatisches Skalenmotiv (4 Töne chromatisch aufwärts, gleichzeitig Umkehrung mit Terzsprung am Schluß); steht an "Nahtstellen" des Satzes Übergänge, Modulationen, kommt in Teil A und Teil B vor, und verbindet so die beiden Teile miteinander.

### 3. Formaler Überblick

#### A-Teil

**a** Vordersatz T.1- 14 Oboenmelodie aus (α und β; der Quartsextakkord des 1. Motivs wird vertikal in Fg/Hrn vorbereitet; Übergang zum Nachsatz mit Hilfe des chromatischen Skalenmotivs (2x, verlängert den Vordersatz); Abschluß auf der Dominante C.

**a** Nachsatz T.15-31 Erweitert und variiert den Vordersatz; weiterhin führt die Oboe, im VS nur von Holzbläsern und Hörnern begleitet. Die Erweiterung geschieht durch Sequenzen von Motiv β (T.17-18) und Augmentation von β (T.2 1). Aus dieser Augmentation, dem "punktierten Motiv", wird ein Impuls für eine Verlängerung des Nachsatzes gewonnen (ab T.22, mit neuer 16tel-Begleitung im Fagott), eine Art "Abgesang" zu den beiden vorausgehenden "Stollen" (Barform: Stollen a, Stollen a, Abgesang b mit Motiven aus a); Abschluß jetzt Tonika F-Dur.

**a'** T.32-45 Variation der Oboenmelodie von a (nur Vordersatz): Kolorierung und figurative Ausarbeitung durch die Solovioline, Verlängerung durch gegenseitige Nachahmung der Motive (siehe Gegenüberstellung von a und a'); Abschluß auf Dominante C-Dur.

## B – Teil

**Überleitung** T.46-55, Modulation nach fis-moll mit Hilfe des chromatischen Skalenmotivs, Orchesterfragen (= chromatisches Skalenmotiv) und Soloantworten (verschiedene Ableitungen aus Motiv  $\beta$  wechseln ab, allerdings sind es keine klaren thematischen Gestalten, sondern eher freie "rezitativische" oder quasi improvisierte Figurationen, die alle aus dem gleichen motivischen Ansatz hervowachsen.)

**eigtl. B-Teil** T.56-77, fis-moll ist erreicht, Höhepunkt; eigentlich auch kein "festes" Thema, sondern nur Fortsetzung der Überleitung, deshalb könnte man die Überleitung auch schon in den B-Teil mit einbeziehen.

T.46		T.50		T.54		T.56		T.64	
Orchester	Solo	Orchester	Solo	Orchester	Solo/Orch			Solo/Orch	
„Frage“	„Antwort“	„Frage“	„Antwort“	„Frage“					
chromat. Skalenmotiv	$b^1$	chromat. Skalenmotiv	$b^2$	chromat. Skalenmotiv (verkleinert)	$b^3$			$b^4$	
Des	Ges					fis			c



## A-Teil (Reprise)

**a** Vordersatz T.78-90 Oboenmelodie, teils Führung der Solovioline, T.80)

**a<sup>2</sup>** variiertes Nachsatz T.91 bis Schluß, hat Coda-Wirkung, solistische Variante des Nachsatzes, gesteigert durch Triolenbegleitung, Crescendo, punktiertes Motiv, melodische Aufwärtsbewegung, ab T.101 mündet die Solovioline wieder in die ursprüngliche Form des Nachsatzes zurück (vgl. Takt 20); Aufteilung der Melodie ab hier auf Flöte und Solovioline.

## 4. Zusammenfassung

### Teil A

a (Vorder- und Nachsatz)  
a<sup>1</sup> (Solovariation des VS)

F-Dur

klares Thema, melodisch,  
träumerisch-romantischer  
Charakter

### Teil B (mit Überleitung)

$b^1, b^2, b^3, b^4$

Modulation nach fis-moll

fortspinnungsartige, aus  $\beta$   
hervorgehende Figurationen;  
leidenschaftlicher Charakter

### Teil A (Reprise)

a (Vordersatz), a<sup>2</sup> (neue  
Var.), a (Nachsatz)

F-Dur

vgl. A-Teil

## 6. Detailanalyse des 3.Satzes

## **Teil A (konzertantes Wechselspiel Solovioline - Orchester)**

- T.1 SV: Thema, forte, Beginn in D-Dur, Abschluß in h-moll; Übergang zur Orchesterwiederholung mit einer auftaktigen Skalenfigur aufwärts
- T.9 Orch.: Wiederholung von A, ebenfalls forte, Beginn D-Dur, Abschluß h-moll, Übergang zum nächsten Abschnitt jedoch mit der Umkehrung der Auftaktskala
- T.17 SV: Themenausschnitt in h-moll, piano, wird mit Sextparallelen der SV weitergeführt
- T.27 Orch. Thema im ff beginnt "normal", jedoch wird ab T.30 die Auftaktfigur des Themas verkürzt und rhythmisch verschoben (eine Stileigentümlichkeit von Brahms); harmonisch sind diese Takte (31-32) mit der altertümlich wirkenden phrygischen Klausel A- G - Fis unterlegt
- T.35 SV: Kadenzformel der SV (Dreiklangsarpeggien); sie wird im folgenden wiederholt, sequenziert, beschleunigt und wieder rhythmisch verschoben; der Abschnitt bildet sowohl den Abschluß des Hauptsatzes A als auch die Hinführung zur Dominanttonart (A-Dur) des nächsten Abschnitts. Abschluß auf H<sup>7</sup>, der Doppeldominante zu A-Dur

## **Überleitung (Skalenfiguren)**

- T.49 SV: Skalenläufe, die immer schneller werden, reine Virtuosität, wie man sie sonst in diesem Werk selten findet; das harmonische Fundament ist H<sup>7</sup>, die Doppeldom. zu A-Dur; in diesem Abschnitt findet - als Hinführung zum energischen B-Teil - auch eine Steigerung statt: Rhythmusbeschleunigung, Dynamik, Tonhöhe, Klangaufschichtung im Orchester

## **B-Teil (2 Themeneinsätze in jeweils imitatorischer Gegenbewegung)**

- T.57 SV: 1.Einsatz, mit Gegenbewegung im Orchester; harmonische Basis. E-Dur als Dominante von A-Dur; Steigerung des ohnehin schon kraftvollen Themas durch: große Sprünge und Synkopen der SV (T.62), Einführung des Neapolitanischen Sextakkords in E-Dur (mehrmals kommt die Akkordfolge E F E H<sup>7</sup> E..., also: T N<sup>6</sup> T D<sup>7</sup> T...) und schließlich durch den dramatischen Wechsel zwischen SV und Orchester (T.69 ff)
- T.73 Orch: 2.Einsatz von B; diesmal aber umgekehrt: tiefe Str. beginnen aufsteigend, Violinen imitieren absteigend; die SV wirft nur zwei Mal das synkopische Motiv aus T.62/63 ein; dieses Motiv wird ab T.85 vom Orchester aufgegriffen, auf den Terzambitus verkleinert und zur Überleitung zum nächsten A-Teil benutzt (erst in hohen, dann in tiefen Instrumenten)

## **A-Teil (verkürzt, mit Vorbereitung des C-Teils)**

- T.93 SV: wie oben
- T.101 Orch: Beginn wie SV, jedoch wird die Schlußfigur aus dem 3. Takt des Themas abgetrennt und mehrmals imitiert
- T.108 Orch. / SV: Das Orchester spielt plötzlich leise das Auftaktmotiv des Themas (sequenzierend) und die SV begleitet mit Dreiklangsbrechungen in Sextolen. So wird der "Szenenwechsel" zum C-Teil vorbereitet

## **C-Teil (lyrischer Gegensatz, mit kurzen Zitaten aus A und B)**

- T.120 SV Thema C in G-Dur, piano, dolce, vom Orchester mit gebrochenen Dreiklängen begleitet

- T.124 Orch. - Episode mit einer Pianissimo-Variante des A-Themas
- T.128 Oboe: Thema C in E-Dur; Flöte und Klarinette: Thema C in C-Dur
- T.132 SV. führt wieder, leitet Steigerung ein; ab T.136 bringt die SV den punktierten Rhythmus des Themas B mit herein; dazu erklingt in den Holzbläsern das C-Thema
- T.141 Orch: Übergang zum geraden Takt mit absteigenden Vierklängen

### **Überleitung (Skalenfiguren)**

- T.143 SV: Skalenläufe, wieder 2/4-Takt; Ziel der Überleitung ist D<sup>7</sup> (als Dominante zu G Dur, in dem der nun folgende B-Teil steht)

### **B-Teil (wie oben, etwas verlängert)**

- T.150 SV. Thema aufwärts, tiefe Str./Fg.: Thema abwärts; harmonische Basis ist D<sup>7</sup> als Dominante zu G-Dur.
- T.178 Orch: Verlängerung und Modulation über e-moll nach h-moll

### **A-Teil (Beginn verändert)**

- T.187 SV: Teil des Themas A in h-moll, dominantisch beginnend in h-moll (entspricht den Takten 17 ff); kein kraftvoller Anfang wie oben
- T.203 Orch: kräftige Fassung wieder in D-Dur; rhythmische Verkürzung und Verdichtung des Auftaktmotivs; plötzliches Abbrechen auf Dominante A

### **Coda (mit Motivik aus A-Teil)**

- T.222 SV: beginnt wie mit einer Solokadenz; sie spielt die Auftaktfigur von A skalenartig abwärts und rhythmisch sich beschleunigend; ab T.237 taucht wieder das Originalmotiv auf, Steigerung, u.a. durch Auftaktmotiv im komplementären Rhythmus (ab T.255 Hrn., SV, Pk. über Orgelpunkt auf A), wieder Abbrechen auf Dominante A, kurze Kadenzpassage der SV

### **Stretta (mit dem triolischen Motiv A' und Zitat von B: Rückblick und Synthese)**

- T.267 SV: triolische Fassung von A
- T.292 Hbl./SV: 2x B-Thema in Gegenbewegung, vorbereitet durch den Ton b aus dem Neapolitan. Sextakkord zu D-Dur: d-f-b
- T.315 Hbl./SV: nochmals B-Thema in Gegenbewegung, wieder vorbereitet durch N<sup>6</sup>
- T.327 Kombination: A' in den Bläsern, dazu eine mollgetrübte Gegenbewegung (mit dem Ton b in D-Dur!) abwärts; im folgenden gerät das b (oder ais) auch in die Oberstimmen, und ab T.339 gibt es eine durch das b chromatisch getrübte Gegenbewegung zur "forschen" SV, die das Hauptthema A' in D-Dur durchhält; schließlich wird auch die SV von dem Ton b infiziert und endet matt in tiefer Lage