

Johannes Brahms: Symphonie No. 1

C-moll - opus 68

(oder „Eine Bewusstseinsfindung“)

Trotz der eigentlich unmöglichen Komprimierbarkeit auf 3 Seiten, will ich versuchen dieses Werk akkurat und umfassend zu analysieren und zu interpretieren.

Wahrnehmung:

In Johannes Brahms' Symphonie No.1 spielt sich primär eine wichtige emotionale Änderung im musikalischen Ausdruck, beginnend mit dem von Anfang an dramatisch, sorgenerfüllten 1. Satz in c-moll, durch die Ruhe des 2. Satzes über das pulsierende Allegretto in Satz 3, hin zum lösenden vierten Part der Komposition, ab. Dieser Prozess ist sicherlich gut mit der Formel *per aspera ad astra* zu beschreiben, besonders in Bezug auf das chromatisch ansteigende Motiv (siehe Abb.1) welches von Brahms Biograph Max Kalbeck als „**Schicksalsmotiv**“ bezeichnet wurde. Besonders Begriffe wie Sorge oder Verzweiflung beschreiben die Atmosphäre, die Brahms im moll-Part seiner Symphonie krieert, welche sich im Verlaufe der Komposition moduliert, um dem Hörer die Wandlung der Dinge zu beschreiben. Brahms verwendet verschiedene Mittel, um diese Art von Atmosphäre und Spannung zu erzeugen, um diese zu erläutern muss jedoch erst die Struktur des Werkes analysiert werden:

Analyse/Interpretation:

Die Sätze eins und vier der Symphonie stellen die Angelpunkte der Komposition dar die motivischen Prozesse, welche im ersten Satz begonnen werden, finden im letzten ihre Lösung, die aufgebaute Spannung hat dort ihr Ziel (*ad astra*). Brahms verfasst hierbei die vier Sätze in den Tonarten **C-E-Ab-C** um, einen Ablauf von grossen aufwärtsführenden Terzschritten (wobei E-Ab natürlich nur enharmonisch verwechselt eine Terz darstellt), einer symmetrischen Oktavteilung und vermeidet so die normalerweise verwendete Subdominante F und die Dominante G. Diese Form wird auch Brahms'sche Kadenz genannt, da der zweite und dritte Grundton nur um einen Halbton von der Grundkadenzform I-IV-V-I abweichen (in diesem Fall C-F-G-C). Satz 1 und 4 sind strukturell ähnlich aufgebaut, beide beginnen verhältnismässig ruhig aber kräftig und haben mehrere Parellelen motivischer und klanglicher Natur. Nun aber zu Satz 1:

Un poco sostenuto/Allegro

Dieser, in der Sonatenhauptsatzform verfasste Satz, bewegt sich verworren und unklar, lässt dem Hörer nur schwer Zugang zur Struktur, findet nur selten in eine Form melodischer, harmonischer oder rhythmische Stabilität. Brahms erreicht dies durch die Verwendung bis ins extreme gesteigerter chromatischer Bewegungen in der Melodie, der dadurch verunklarten Themenabfolge und komplexer rhythmischer Veränderungen (Abb.2). Dennoch vermitteln diese Eigenschaften keineswegs eine Form von Ziellosigkeit, vielmehr zeigt sich, statt einem Spannungsaufbau durch eine Folge von Anspannung und Entspannung, ein andauernder, kraftvoller Druck nach vorn. Ein anderes Mittel, um diesen Druck aufzubauen, ist die fast schon obsessive Verwendung und Verarbeitung von nur drei Themen, auf denen der ganze Satz basiert (Abb.1,2). Thema 1, eine chromatische meist über den Taktstrich gebundene beginnende Aufwärtsbewegung, die gleichzeitig mit ihrer Inversion auftritt. Thema 2 läuft meist aus Thema 1 heraus weiter, tritt aber auch in einzelner Form, unabhängig von Thema 1 auf. Es besteht meist aus einer längeren Note, die mit einer Sechzehntel-Abwärtsbewegung endet. Das dritte Thema hat meist den Umfang einer Dezime und ist, kontrapunktierend zu 1 und 2, weiträumig und beweglich. Der Komponist verarbeitet diese drei Themen in verschiedensten Formen, oftmals verbunden mit einer grossen Anzahl kontrapunktierender Bewegungen, deren Gebrauch besonders in der Romantik ungewöhnlich war. Für den gesamten Satz, wie für die drei Motive gilt die von Brahms verwendete ungerade Themenstruktur und Satzform, die dem Hörer nie ein Gefühl der Ruhe vermitteln, auch wegen der Motive, die im eigentlichen Sinne keine Melodien darstellen, sondern mehr harmonisch-rhythmische Konstrukte sind, die schlecht in Erinnerung bleiben.

Dem so druckvoll verlaufenden Satz in moll hängt Brahms ein achttaktiges *Meno Allegro* in C-dur an, welches bei weitem nicht die vorher frei gesetzten Kräfte löst, sondern eher verhalten, vielleicht sogar ein wenig kühl, einen kleinen Schimmer des Finalen Satzes preisgibt.



Abb.1, Satz 1 T 38



Abb.2, Satz 1 T 42

Was für eine Bedeutung haben diese Faktoren?:

Nach der im Verlauf der Arbeit folgenden Analyse des vierten Satzes, zeigt sich der starke Zusammenhang zwischen Satz 1 und 4. Andererseits können die Kontraste nicht grösser sein: Satz 1 -> C-moll, beengt, druckvoll, unklar Satz 4-> C-Dur lösend, anregend. Ein Blick auf die Hintergründe Brahms' Arbeit bringen ein wenig Klarheit. Johannes Brahms Weg zur Symphonie war geprägt von bedeutend schwierigen Umständen. In den Jahren vor seiner Symphonie hatte er hauptsächlich Kammermusik und Klavierwerke geschrieben und dann angefangen, sich Stück für Stück an symphonische Musik heranzutasten, so schrieb er in den späten 1850er Jahren zwei Serenaden für Orchester, wagte es jedoch erst sehr spät und unter grossem Druck der musikalischen Welt und seiner Bekannten, die Arbeit an seiner 1. Symphonie zu beginnen. Ein Hauptfaktor dieses Drucks hatte einen grossen Namen: Ludwig van Beethoven. Beethoven hatte nach seinem Tod 1827, der musikalischen Nachwelt ein schwerwiegendes Erbe hinterlassen: Neun Symphonien, von denen die letzte als „Höhepunkt spiritueller und technischer Qualität“, wie es ein zeitgenössischer Kritiker ausdrückte, erreicht hatte. Die Tradition der großen Symphonie, von Gottfried Wilhelm Fink als „höchste Form instrumentaler Musik“ beschrieben, wurde von vielen als unfortsetzbar dargestellt. Die Zahl der neu komponierten Symphonien sank in den Jahrzehnten nach Beethovens Tod extrem stark. (Abb.3).

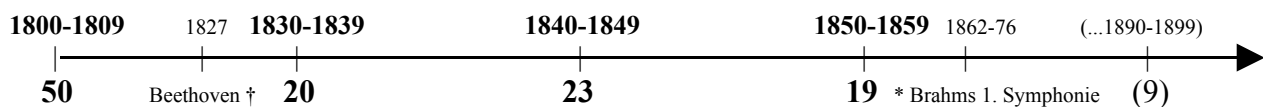


Abb. 3, Neue Symphonien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Robert Schumann, selbst Komponist, Publizist und Gründer der Neuen Zeitschrift für Musik, nannte die Werke drei junger Komponisten, Preyer, Reißiger und Lachner „Sonaten für Orchester“, sah nur im bereits toten Schubert und im, sich von der traditionellen Symphonie entfernenden Berlioz Komponisten, die in der Lage wären die Tradition fortzusetzen. Nachdem er jedoch den jungen Brahms kennengelernt hatte, sah er in ihm den Nachfolger Beethovens und den Erneuerer der deutschen Symphonie. Nachdem er seine Meinung veröffentlicht hatte („Neue Bahnen“, Neue Zeitschrift für Musik, 1853), musste Brahms nun auch noch die Erwartungen eines der angesehensten Kritiker der damaligen Zeit, Robert Schumanns, erfüllen. Brahms persönlich war zudem noch sehr kritisch mit sich selbst, was den Prozess nicht gerade erleichterte. Dies alles hatte zur Folge, dass die Symphonie 14 Jahre Arbeit in Anspruch nahm. Lassen sich diese historischen Fakten in der Musik wiederfinden? Nun, im bereits besprochenen ersten Satz finden sich einige

Belege für diese Belastungen Brahms'. Von Beginn an laufen die Bewegungen in unregelmäßigen Abständen, oftmals in chromatischer Form, es ist anstrengend für den Hörer, dem Verlauf zu folgen, zumal der Satz in der Sonatenhauptsatzform verfasst ist, die nicht leicht herauszuhören ist. Man stelle sich Brahms' Situation vor: Im Wissen, eine Symphonie schreiben zu müssen, dennoch nur schwer den Mut findend es letztendlich zu wagen, sich immer mehr in Richtung *Verzweiflung* bewegend, mit anderen Musiken Ablenkung von der schweren Last suchend, die Arbeit zu beginnen. Und ja, wer kann da besser helfen als der Altmeister, Beethoven selbst? Brahms verleugnet nicht dessen Arbeit, er geht von ihr als Grundlage aus, lässt seine Symphonie in der selben Tonart erklingen wie Beethovens 5., ehrt das Werk Beethovens, indem er den Grundsatz der 3. Symphonie *per aspera ad astra* mit neuen Mitteln verarbeitet.

Andante sostenuto

Dieser Satz in E-Dur wurde von Brahms zuerst in einer rondoartigen Form (ABACA) verfasst, jedoch verkleinerte Brahms den Satz, zugunsten des Finales vor dem ersten Druck auf eine dreiteilige Form mit Coda:

A-B-A'-Coda. Der Satz verzeichnet keine spezielle Angleichung an den musikalischen Kern der Symphonie, jedoch ist die Anzahl der Themen im Vergleich zum ersten Satz um einiges größer, es handelt sich um fünf verschiedene Motive, um eine Wiederholung vorhersehbarer Ideen zu vermeiden (siehe Abb. 4-6). Motiv *a* und *b* stehen in einer konsequenten Vorgänger Nachfolger Beziehung, verbunden durch einen Horn-Zwischenruf, der wie eine alte Erinnerung, an die ähnlichen Hornrufe der vorangegangenen Coda des ersten Satzes (T 495) erinnert. Zwei Takte später beenden die Hörner ihre Phrase auf dem G, der kleinen Terz in E-dur, was die dunkle Anfangsstimmung im Satz unterstützt (T 4). Motiv *c* unterbricht nun den zweitaktigen Ablauf der Motive *a* und *b*, die Bässe setzen versetzt auf den zweiten Schlag der *c*-Bewegung ein und schaffen so einen eigenen Ablauf. *C* stellt ausserdem wieder eine chromatische Aufwärtsbewegung dar, die von Motiv *d* nochmals in einem Echo zurückklingt. In Takt 27 wechselt Brahms vom E-dur des A Teils für acht Takte in den B Teil nach C# über. Es folgen gefühlvolle Oboen und Klarinettenlinien, die dem Ohr ein wenig Ruhe schenken. Die Holzbläser tragen nochmals neue Klänge in den Satz, im Takt 84ff in A' erklingen sie in einer aussergewöhnlich andersartig, aber dennoch wohlklingend erscheinenden Kadenz, die einen grossen Teil zur speziellen, vom Rest der Symphonie scheinbar abgetrennten zweiten Satz beitragen. Doch die Solovioline, welche in T 91 zusammen mit Oboe und Horn erklingt, lässt diesen neuartigen Zwischenruf hinter sich und führt den Satz zur Coda hin. In Takt 116 kehrt wieder ein chromatisches Motiv ein, das diesmal jedoch ruhig aufgelöst wird, worauf Satz 3 beginnt. Im Grossen und Ganzen, ließe sich der 2. Satz als Ruhemoment (Dauer: 8 min.), der nach dem so imposanten 1. Satz die Emotionen etwas ruhen lässt, aber dennoch Gefühl zeigt (siehe Holzbläser- & Soloviolinensoli). Die genormte Form tritt hier, wie beim 1. Satz, auch nicht auf, alles scheint leicht verschwommen, aber wie auch beim vorherigen nicht ziellos.



Abb.4, Satz 2 T1

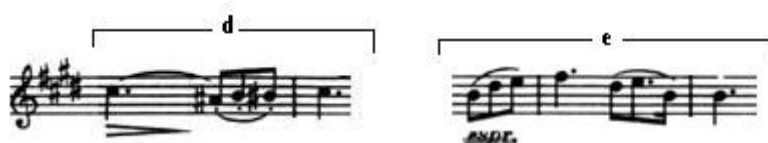


Abb.5, Satz 2 T9

Abb.6, Satz 2 T18

Un poco Allegretto e grazioso

Die Lebendigkeit des dritten Satzes steht im Kontrast zum bisher dagewesenen, erstmals tritt eine klarere rhythmische Struktur auf, welche gemeinsam mit der Melodik, Gefühle wie Hoffnung vermittelt. Denn im Vergleich zu den bisherigen Sätzen tritt hier auch eine Form von melodischer Symmetrie auf, die es stark erleichtert, dem Verlauf zu folgen, eine Art von Klarheit setzt ein. Der Satz, auch in einer A B A' Form, ist jedoch sehr kurz gefasst (Spieldauer 5 min.). Im A-Teil läuft ein ständiger (meist Pizzicato) Puls, der die obengenannte Lebendigkeit vermittelt. Was jedoch den Satz wieder mit der kompletten Symphonie verbindet ist die teilweise auftretende strukturelle Asymmetrie, so zum Beispiel in den Takten 19-25. Hier verlängert Brahms die Melodie auf sieben Takte, einer ungewöhnlichen Länge. Satz drei blickt demnach zurück auf die Strukturen und Klänge der vorherigen 2 Sätze, ist aber trotzdem frisch und weiterführend, abstrakt ausgedrückt 'ein Rückblick mit Blick nach vorn'. Die chromatischen Aufwärtsbewegungen, nun schon zu genüge bekannt, kehren auch in diesem Part der Symphonie wieder zurück: So in Takt 118 (Abb.7), einer klar erkennbaren Modulation des *a* – Themas aus Satz 1 (siehe Abb.1) und in Takt 148, dort jedoch nur in einer überleitenden Funktion. Sie treten immer wieder auf, haben scheinbar eine Erinnerungsfunktion, die das alte, dramatische Geschehen, im Angesicht der voranschreitenden Veränderung, nochmals ein wenig ins Bewusstsein rufen und führen den Blick kurzzeitig zurück auf das Anfangsdrama des Werkes, bevor das Finale beginnt.



Abb. 7, Satz 3 T 118

Adagio/Più Andante/Allegro non troppo, ma con brio

Beethovens Neunte Symphonie, von der musikalischen Welt der Romantik als Höhepunkt symphonischer Musik gesehen, besticht vor allem durch ihr grandioses Finale, dem grossen völkervereinigenden Chorpart. Es lässt sich vermuten, dass dieser letzte Satz Johannes Brahms die grössten Probleme bereitete, denn wie sollte eine Symphonie Anerkennung finden, deren Finale im Vergleich zu Beethoven's Werk untergeht? So versuchten viele zeitgenössische Komponisten den Höhepunkt ihrer Symphonien klar und herausstechend auf den letzten Satz zu legen. So musste auch Brahms entsprechendes leisten, verständlich, dass er dabei mit sich zu kämpfen hatte.

Der Komponist lässt den letzten Satz langsam beginnen und wendet sich damit wieder Beethovens Arbeit zu, aber in modulierter Form. Langsam bedeutet jedoch nicht kraftlos, Donald Francis Tovey beschreibt sie als *dramatischste Einleitung seit dem Finale Beethovens Neunter Symphonie*. Besonders wirkungsvoll in dieser Hinsicht ist der Quartgang C-Bb-Ab-G in den Bässen. Nach einigen offeneren Räumen, und einem energiesammelndem Aufbau, erscheint auf einmal, ganz klar, wie schon immer dagewesen, die Alphorn-Melodie, die Brahms einst 1868 Clara Schumann auf einer Karte aus der Schweiz gesendet hatte. Brahms, der zwar unfreiwillig, aber dennoch der konservativen Gruppierung im Parteien-Streit angehörte, nutzt dieses Thema als Knotenpunkt des ganzen Werkes, dort lösen sich die so lang aufgebauten Spannungen, die vielen Fragen bekommen ihre Antwort, für den Hörer ist es wie ein Atemzug nach dem langen Warten auf den frischen Wind. Brahms, der sich so oft aufgrund der unlücklichen Beziehung zu Clara Schumann gequält hatte, schein ihr nun den Satz, ja wenn nicht sogar die Symphonie zu widmen? Oder ist es der Prozess, sein persönlicher Umgang mit diesen Problemen, den er hiermit ausdrückt?



Abb.8, Satz 4 T 30



Abb.9, Satz 4 T 47

Mit dem Alphorn-Thema (Abb.9) öffnet sich die Komposition, der Hörer wird zum ersten Mal empfangen und muss sich nicht mehr den Weg in die Musik erkämpfen. Das erfrischende Alphornthema und der zeitlose Choral, Giselher Schubert nannte sie im Zusammenhang mit *idealer Natur und Religiösität*, setzen die Emotionen frei, die in den dunklen Passagen des 1. Satzes erzeugt wurden. Die geradezu spirituelle Atmosphäre lässt den Druck des Vorangegangenen vergessen, und mit dem Bläserchoral in Takt 47 (Abb.9) findet die Symphonie in eine schwellende Ruhe, aus welcher heraus sich ein Thema, friedlich und glücksvermittelnd herausformt, das Hauptthema (Abb.10), eine Hommage an Beethovens „Freude“-Melodie.

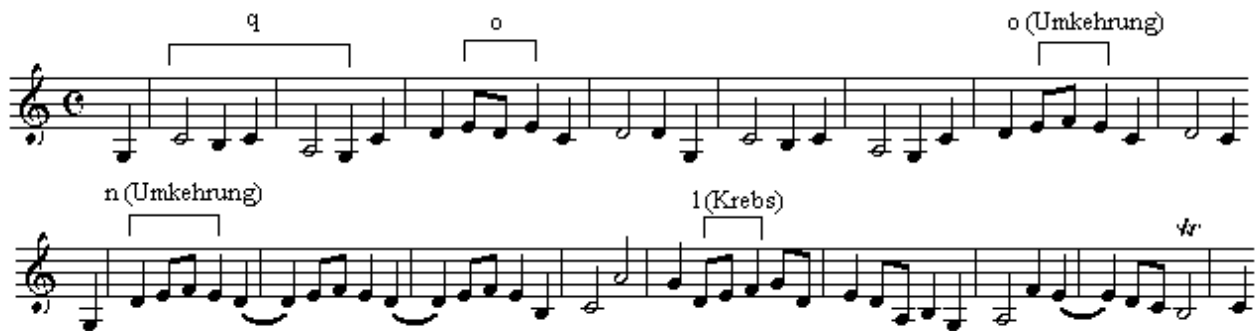


Abb.10, Satz 4 T 62

Es bedarf einer Betonung, dass es sich wahrhaft um eine Hommage handelt, Brahms verwendet nicht einfach Beethovens Ideen, er führt sie weiter und präsentiert in erstaunlich expressiver Form das Ziel eines langen Weges. Das Alphorn-Thema wirkt hierbei auch als eine Form von Wegbereiter für das Hauptthema. Wie in Abb.8 veranschaulicht, ist die erste Bewegung des Alphorn-Themas ein Terzschrift von E nach C (über D) abwärts, gefolgt von einem Quartschrift von C nach G. Im Hauptthema findet sich als erstes ein Quartsprung aufwärts (G – C) bei Abb.10 mit *q* veranschaulicht, gefolgt von einer D-E Bewegung (*o*), die mit einem Terzsprung abwärts weiterführt. Der weitere Satzaufbau ist insofern modifiziert, da die Durchführung und die Reprise kombiniert wurden, was den positivierenden Effekt verstärkt, da die neue Atmosphäre nicht durch übermäßigen Dramatismus überschüttet wird. Im folgenden kosten der Komponist die neue Stimmung in rhythmischer wie melodischer Sicht aus und variiert mit verschiedenen Mitteln, geht

über zwei Seitenthemen (in den Violinen und in den Oboen), jubelnden Quartetten in den Takten 168ff nochmal zum Hauptthema über. In den Takten 234ff kommt es zu fast Bach-ähnlichen Sechzehntelläufen, die einen grossen, aber positiven Vorwärtsdrang vermitteln, es wird immer klarer was die Nachricht bedeuten soll, welche die Musik mitteilt: Es geht weiter! In Takt 285 erklingt, nach temporeicher Vorbereitung, ein verminderter Akkord, der dem im späteren Più Allegro in Takt 392 und 394 gleicht, in beiden Fällen hat er eine spannungsintensivierende Funktion. Nach der folgenden Ausarbeitung, folgt einer der wichtigsten Momente: Takt 301: Das eigentlich in den Bässen gesetzte aus vier absteigenden Noten bestehende Ostinato erscheint auch in den ersten Violinen, ein Moment vollkommener Einheit entsteht, die Musik scheint *ein Bewusstsein* gefunden zu haben bevor die Linie in den Bässen wiederholt (unbewusst wird) und die Violinen das Seitenthema anstimmen und dann langsam aber stetig auf das Più Allegro und die Coda hinarbeiten, das grosse Finale. In den Takten 379ff findet eine chromatische Steigerung in den Posaunen auf das Finalthema hin statt. Durch den treibenden Rhythmus, den schallenden Choral und abschliessend gesetzte Akkorde, findet Brahms 1. Symphonie in einem C-dur ihr Ende.

Anfangen mit der Verzweiflung, über die Liebe, die Erwartungen oder auch personenunspezifisch gesehen, anfangen mit Leid, zeigt dieses Werk den Weg aus diesen Empfindungen heraus, über die Erkenntnis, hin zum Bewusstsein der Umstände und dem daraus resultierenden Glück.

Pablo Giw Niesemann