

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Konstantin Bodamer

Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms' opp. 114 und 115

Analytische Implikationen eines Begriffes

ABSTRACT: Für die musikalische Analyse ist Klang eine problematische Kategorie, fehlt es doch an genauen begrifflichen Bestimmungen. Diese werden im Rahmen der *Sound Studies* im Bereich der populären Musik bereitgestellt. Am Beispiel der jeweils ersten Sätze des Klarinettrios op. 114 und des Klarinettenquintetts op. 115 von Brahms wird versucht, den in Bezug auf populäre Musik etablierten Klang-Begriff auf die Analyse klassischer Musik anzuwenden. Die Analyse soll verdeutlichen, wie die durch die Besetzung bestimmten klanglichen Voraussetzungen eines Werkes dessen musikalischen Charakter wie auch seine formale Anlage prägen.

For the analysis of music sound is a problematic category because of the lack of distinct definitions. Such definitions will be found within the context of *Sound Studies* of popular music. Using the example of the first movements from the Clarinet Trio op. 114 and the Clarinet Quintet op. 115 of Brahms this article seeks to adapt the concept of sound as established in popular music to the analysis of classical music. The analysis shall explain how sound as determined by instrumentation shapes the musical character and formal structure of both movements.

Schlagworte/Keywords: Johannes Brahms; clarinet chamber music; Kammermusik für Klarinette; Klanglichkeit; Klarinette; sound as determined by instrumentation; sound studies

In Bezug auf ein musikalisches Kunstwerk scheint Klang eine selbstverständliche Kategorie zu sein, deren fundamentale Bedeutung nicht in Frage gestellt werden muss. Gleichwohl erzeugt der Versuch einer genaueren Bestimmung dieser Bedeutung schnell Probleme. Zwar kann die Frage, warum ein Werk oder auch nur ein Abschnitt innerhalb eines Werkes für den Rezipienten auf eine bestimmte Art und Weise ›klingt‹, durch eine Analyse, welche aus einer Untersuchung der Abstimmung aller Details des Tonsatzes Aussagen über die Gestaltung musikalischer Sinneinheiten gewinnt, meist mehr oder weniger erschöpfend geklärt werden. Jedoch verschwindet Klang als elementare Kategorie dabei wieder hinter der Betrachtung der verschiedenen Details seiner Genese. Insbesondere die Frage, inwiefern Klang ›an sich‹ bereits Bedeutungsträger ist und dadurch Vorgänge im musikalischen Kunstwerk beeinflusst, scheint nur sehr schwer zu beantworten.

Bestimmungen des Begriffes ›Klang‹

Unbestreitbar ist die Art der Klangerzeugung, also das beteiligte Instrumentarium, Voraussetzung für die spezifischen klanglichen Ereignisse in einem musikalischen Kunstwerk. Allerdings würde es zu kurz greifen, die Kategorie ›Klang‹ nur bündig an die Disziplin Instrumentation zu koppeln. Zwar bringt die Instrumentation¹ notwendigerweise die besonderen Klangfarben eines Werkes hervor und verdeutlicht strukturelle Ereignisse. Die Behauptung aber, eine musikalische Sinneinheit sei von vornherein an eine bestimmte Klangfarbe gebunden, etwa indem ein Thema oder Motiv ausschließlich für ein bestimmtes Instrument gedacht ist, lässt sich nur schwer aufrechterhalten. Als Gegenbeispiel können in klassisch-romantischer Musik obligatorische Techniken wie motivisch-thematische Arbeit, durchbrochene Arbeit oder das Prinzip des Faktorwechsels genannt werden, welche von vornherein die Möglichkeit der Präsentation einzelner musikalischer Bausteine in verschiedenen Klangfarben implizieren. Auch die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Praxis der Bearbeitung von Klavierwerken für Orchester steht dazu in Widerspruch, wird doch eine Veränderung der Klangfarben durch Instrumentierung offenbar nicht als Widerspruch zum musikalischen Grundgehalt eines Werkes empfunden.² Als ein extremes Beispiel für eine akzidentielle Auffassung von Instrumentierung kann Gabriel Fauré genannt werden, der die Instrumentation explizit als einen von der Gestaltung musikalischen Sinns abgekoppelten Vorgang ansah.³ Die Kategorie ›Klang‹ wird so unter den sekundären Merkmalen eines musikalischen Kunstwerks subsummiert.

›Klang‹ im Kontext populärer Musik

Alternative Bestimmungen der Funktion von Klang für das musikalische Kunstwerk stellt dagegen die sich aktuell akademisch formierende Disziplin der *Sound Studies* zur Verfügung.⁴ Im Rahmen von Konzepten, die sich an im weitesten Sinne ›populärer‹ Musik orientieren, kann Klang durchaus als Kategorie ›an sich‹

1 Der Begriff wird hier in einem allgemeinen Sinn gebraucht. Sevsay trennt zwischen Instrumentation und Orchestration, siehe Sevsay 2005.

2 Natürlich stellt sich dann die Frage, ob ein Werk durch Instrumentierung noch weitere Sinneinheiten gewinnt.

3 Nectoux 2013, 255.

4 Vgl. z.B. Sanio 2011.

gedacht werden. So schreibt etwa Elena Ungeheuer in einer Studie über das ›Sonische‹⁵:

Unmittelbarkeit ist traditionell eine stabile Größe im musikalischen Diskurs, die dem kompositorischen Drang zu gestalten keineswegs entgegensteht. Unmittelbarkeit des Klangs heißt für einen Komponisten nicht zwingend, dass er sich mit von seiner Hand unberührtem Klang befassen muss, um damit eine Gegenwelt zu den Artefakten der Motive, Themen und Rhythmen zu etablieren.⁶

Tatsächlich wird der Rolle des Klangerzeugers als einem den Entstehungsprozess des Kunstwerks beeinflussendes Medium im Bereich der sog. U-Musik sehr viel stärkere Bedeutung beigemessen als in Konzepten, die an klassischer Musik⁷ orientiert sind. Gerade der Einsatz elektronischer Mittel der Klangerzeugung wie etwa Studioteknik, DJ-Tablets, Liveelektronik etc. wirft die Frage auf, »ob die Gegebenheiten der Klangerzeugungstechnik die Musik unmittelbar hervorgebracht haben, oder ob ein musikalisches Konzept einem klangerzeugenden Instrument aufoktroiert wurde«⁸. So ist beispielsweise Phil Sectors ›Wall of sound‹ konkret an bestimmte räumliche, technische und personelle Gegebenheiten gekoppelt und versteht ausdrücklich das Tonstudio als Musikinstrument.⁹

Allerdings wird dieser im Rahmen der *Sound studies* formulierte Klang-Begriff häufig in direkte Opposition zum Klangverständnis klassischer Musik gebracht. So bezeichnet Rolf Großmann mit dem Begriff *Sound* ein der Körperfeindlichkeit und dem Technik-Misstrauen des klassischen Musikbetriebs entgegengesetztes Konzept.¹⁰ Für Diedrich Diederichsen wiederum ist der Parameter Klang in klassischer Musik nur Voraussetzung im Sinne eines Materials, mit dem gearbeitet wird, wohingegen im Jazz-Rock-Pop gerade diese scheinbar sekundären Momente zum Spezifischen würden, das mit technischen Mitteln auf neue Weise präsentiert werden könne.¹¹ Sehr typisch ist auch die Definition von Sound als konzeptuali-

5 Der Begriff des ›Sonischen‹ ist relativ weit gefasst und bezieht in der Popmusik-Theorie neben der rein klanglichen auch weitere ästhetische Ebenen (Bild, Geste, Lebensgefühl u.ä.) mit ein. Vgl. dazu Ungeheuer 2008, 3.

6 Ebd., 8.

7 Der Terminus ›Klassische Musik‹ ist hier, anknüpfend an den Gebrauch in Literatur zur Pop-Musik, in einem sehr allgemeinen Sinne als Gegensatz zur populären Musik gemeint.

8 Ungeheuer 2008, 2.

9 Wikipedia, Artikel »Wall of Sound«.

10 Großmann 2011, 8.

11 Diederichsen 2011, 9.

siertes, aber nicht verschriftlichtes Arbeiten am Klang, wohingegen zum Wesen klassischer Musik immer auch die schriftliche Niederlegung gehöre.¹²

Anwendbarkeit

Diese offensichtliche Frontstellung schließt den Versuch einer Rück-Übertragung des so gewonnenen Klang-Begriffs auf den Bereich der klassischen Musik nicht grundsätzlich aus, lassen sich doch die überdeutlichen Abgrenzungsbemühungen auch aus dem Formierungsprozess der *Sound Studies* als akademischem Fach und damit dem Streben einer jungen Disziplin nach Eigenständigkeit erklären. Allerdings hat ein derartiges Unternehmen durchaus den Charakter eines Experimentes, und so sollen in einem ersten Schritt zunächst die Rahmenbedingungen dieses Experimentes festgelegt werden:

1. Klang und Gattung

Da der Begriff Klang im bisherigen Verlauf dieser Untersuchung schon mit Bedeutung überfrachtet ist, soll er durch den weniger belasteten Begriff ›Klanglichkeit‹¹³ ersetzt werden. Anknüpfend an die oben beschriebenen Überlegungen zur Rolle der Klangerzeugung wird Klanglichkeit definiert als die durch die Besetzung vorgegebenen klanglichen Voraussetzungen einer Komposition. Andere Details des Tonsatzes, welche ebenfalls an der Entstehung klanglicher Wirkungen beteiligt sind (Harmonik, Satztechnik, Instrumentation usw.), sollen hier nur in Abhängigkeit dazu betrachtet werden.

Schränkt man die Bedeutung des Begriffes Klanglichkeit auf die Besetzung ein, tritt jedoch ein anderer Aspekt in den Vordergrund, nämlich der Zusammenhang von Gattung und Besetzung. So erscheint es einleuchtend, dass eine Untersuchung, welche die über die Besetzung vorgegebene Klanglichkeit in den Blick nimmt, auch Probleme der Gattung mit einbeziehen muss.

12 Großmann 2011, 8–9. Gerade die Frage der Verschriftlichung wird in Sound-Konzepten immer wieder problematisiert.

13 Auch diesem Begriff haftet eine gewisse Unbestimmtheit an. Die in der Folge vorgenommenen Definitionen sind daher zunächst einmal willkürlich. Sie erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern gelten nur im Rahmen dieser Untersuchung.

2. Werkauswahl

Um den Einfluss von Klanglichkeit evident zu machen, wurde die Form des Vergleiches gewählt. Ein möglichst hohes Maß an Vergleichbarkeit ergibt sich aus der Auswahl zweier in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Werke desselben Komponisten, nämlich jeweils der Kopfsätze aus dem Klarinettenrio op. 114 und dem Klarinettenquintett op. 115 von Johannes Brahms. Zudem sind beide Werke demselben musikalischen Genre zuzuordnen (Kammermusik), die ausgewählten Sätze komponieren dasselbe Formschema aus (Sonatenhauptsatzform) und beziehen dasselbe ›Sonderinstrument‹, nämlich die Klarinette, ein, das im Gegensatz zu etablierten Gattungsnormen im Klaviertrio die Violine ersetzt, im Quintett der klassischen Streichquartettbesetzung hinzugefügt ist.¹⁴

3. Fragestellung

Da Klanglichkeit selbst nur ein einzelner Parameter des musikalischen Kunstwerks ist, soll die Untersuchung auf zwei Aspekte beschränkt bleiben:

1. Die Rolle der Klanglichkeit für den musikalischen Charakter beider Werke: Obwohl – oder auch gerade weil – beide Werke nahezu zeitgleich entstanden, unterscheiden sie sich hinsichtlich ihres musikalischen Charakters erheblich. Dies belegt auch die Rezeptionsgeschichte beider Werke: Während sich das Klarinettenquintett seit seiner Uraufführung ungebrochener Beliebtheit erfreut, scheint das Klarinettenrio schwerer zugänglich zu sein und wurde sogar schon als »weniger inspiriert« bezeichnet.¹⁵ Die Analyse wird zeigen, dass der unterschiedliche musikalische Charakter beider Werke wesentlich mit der besonderen Ausgangssituation zusammenhängt, die sich aus der jeweiligen Besetzung (und damit implizit der Klanglichkeit) ergibt.
2. Der Einfluss der Klanglichkeit auf die formale Gestaltung: Die Untersuchung beschränkt sich auf die jeweils ersten Sätze beider Werke. Beide Sätze entsprechen den Normen der Sonatenhauptsatzform. Sie unterscheiden sich aber deutlich hinsichtlich der die Form konstituierenden Ereignisse. Ausgehend von den Beobachtungen zum musikalischen Charakter soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, inwiefern auch Unterschiede in der formalen Gestaltung beider Sätze als Resultat der durch die Besetzung vorgegebenen Klanglichkeit verstanden werden können.

14 Dabei darf die Klarinette nicht als Ersatz für eine zweite Viola oder ein zweites Violoncello missverstanden werden. Vgl. etwa Krämer 2009, 464.

15 Ebd., 462.

Klanglichkeit und musikalischer Charakter

In diesem Teil des Beitrags wird zunächst der Beginn der Kopfsätze beider Werke analysiert. Es ist auffällig, dass gerade die Hauptsätze beider Werke zwei völlig unterschiedliche musikalische Charaktere ausprägen. Diese Unterschiede können direkt auf die Einführung des ›Sonderinstruments‹ Klarinette und seiner Klanglichkeit in den jeweiligen Gattungskontext zurückgeführt werden.

Schon beim ersten Hören ist der unterschiedliche musikalische Charakter dieser beiden Satzanfänge evident: Der Hauptsatz des Trios wirkt klar, fast ein wenig spröde, prägt als Ganzes eindeutig die Tonart a-Moll aus und ist weniger entwickelnd als vielmehr statisch angelegt. Demgegenüber wirkt der Beginn des Quintetts weich, fließend und ist, nicht nur harmonisch, eher unbestimmt – die Grundtonart h-Moll tritt erst im Verlauf des Hauptsatzes hervor und wird in eindeutig tonikaler Funktion erstmalig zu Beginn des Überleitungsabschnitts in Takt 25 erreicht. Der unterschiedliche Charakter der beiden Satzanfänge lässt sich darüber hinaus an der Taktart – im Trio 4/4 *alla breve*, im Quintett jedoch 6/8 – festmachen.

Diese Unterschiede sollen nun in Bezug auf die Rolle der durch die Besetzung gegebenen Klanglichkeit erklärt werden.¹⁶ Wie erwähnt, stellt die Klarinette in beiden Besetzungen ein ›Sonderinstrument‹ dar, weshalb sich die Untersuchung auch auf Brahms' Umgang mit diesem Instrument im jeweiligen Gattungskontext konzentriert.

Klarinetten trio a-Moll op. 114, 1. Satz

Die Gattung des Klaviertrios ist in der Romantik definiert als Klavier mit zwei zusätzlichen obligaten Instrumenten, im Regelfall Violine und Violoncello, wobei dem Klavier die führende Rolle zugeordnet ist. In Bezug auf die Brahms'schen Klaviertrios fällt auf, dass der Komponist häufig die beiden Streichinstrumente dem Klavier als selbständigen Klangkörper gegenüberstellt – gerade der Beginn der Kopfsätze aus op. 87 und op. 101 zeichnet sich durch ein solchermaßen kompaktes Klangbild aus.

¹⁶ Es darf noch einmal betont werden, dass dies nur eine mögliche Perspektive respektive ein möglicher Erklärungsansatz ist.

Demgegenüber lässt die polyphone Einrichtung des Beginns des Klarinettentrios deutlich die Absicht erkennen, drei unabhängige solistische Instrumente zu exponieren, offenbar auch, weil die Möglichkeit einer solch kompakten Einrichtung des Satzes bei Mitwirkung der Klarinette nicht gegeben ist. Die beiden obligaten Instrumente setzen nacheinander und imitierend ein, der Quintabstand der Themeneinsätze lässt dabei an einen fugierten Satz denken. Das Klavier setzt zunächst ebenfalls nur einstimmig in Bass-Funktion ein und fügt, nachdem die Bassbewegung in einen Orgelpunkt *a* mündet, eine Mittelstimme hinzu, die wiederum vom Violoncello imitiert und enggeführt wird.

Die gattungstypische führende Rolle des Klaviers äußert sich in dem Umstand, dass dieses in Takt 15 eine zweite thematische Gestalt einführt. Die beiden obligaten Instrumente übernehmen währenddessen lediglich rudimentär begleitende Funktion in Form von Liegetönen und komplementär ergänzenden Spielfiguren.

Außerdem führt der Beginn des Satzes, wie Jost Michaels in seiner diesbezüglich sehr instruktiven Studie zeigt, im Rahmen des ersten Themeneinsatzes nahezu den gesamten Klangraum der Klarinette vor (mit Ausnahme der Töne des höchsten Registers zwischen *a*² und *e*³). Der Tonumfang der Klarinette wird gleichzeitig zu den klangräumlichen Möglichkeiten der beiden anderen Instrumente in Bezug gesetzt, indem das Violoncello zunächst die mit der Klarinette gemeinsame Lage bedient, während das Klavier sich in der dem Violoncello nicht mehr zugänglichen tiefen Bassregion unterhalb des *C* zeigt.¹⁷

Der musikalische Charakter des Satzbeginns lässt zudem in hohem Maße jene Besonderheit des Klarinettenklanges zur Geltung kommen, die Michaels mit der Formulierung »innere Ruhe« charakterisiert (Beispiel 1).¹⁸

Klarinettenquintett h-Moll op. 115, 1. Satz

Der unmittelbare Vergleich mit dem Klarinettenquintett macht deutlich, wie in einem anderen Gattungskontext die besondere Klangcharakteristik der Klarinette in völlig unterschiedlicher Weise eingesetzt wird (Beispiel 3).

¹⁷ Michaels 2002, 42.

¹⁸ Ebd., 8.

Konstantin Bodamer

Allegro

Klarinette in A

Thema 1

poco *f*

Cello

poco *f*

Klavier

un poco *f*

A Kl.

6

3 3

dim.

Vc.

6

dim.

Kl.

6

dim.

A Kl.

11

Vc.

11

p

Thema 2

p

3 3 3

Beispiel 1: Johannes Brahms, Klarinetten trio a-Moll op. 114, 1. Satz, T. 1–21

Klarinette

Violoncello

Beispiel 2: Stimmumfänge Klarinette und Violoncello

Hauptsatz

Allegro

Klarinette in A

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

A Kl.

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

Vc.

D-Dur

Beispiel 3: Johannes Brahms, Klarinettenquintett h-Moll op. 115, 1. Satz, T. 1–25

Die harmonische Disposition des Satzbeginns verdeutlicht, auf welche Weise die Klarinette im Quintett eingeführt wird. Diese wird zu Beginn dem Streichquartett als einem geschlossenen Ensemble gegenübergestellt, indem zunächst letzteres das viertaktige 1. Thema vorstellt, welches dann von der Klarinette in einer bereits erweiterten Fassung wiederholt wird. Der zweifachen Themenpräsentation entspricht auf harmonischer Seite, dass der Einsatz des Streichquartetts in einem

latentem h-Moll beginnt, der Einsatz der Klarinette hingegen in D-Dur. Der entwickelnde Charakter des Hauptsatzes hängt in der Folge wesentlich mit der Notwendigkeit der Herbeiführung einer eindeutigen Tonika h-Moll zusammen. Diese wird als Ziel der Entwicklung endgültig in Takt 25 am Beginn des nächsten Formteils Überleitung erreicht.

Auch im Quintett präsentiert der erste Einsatz von Takt 5–16 den zur Verfügung stehenden großen Klangraum der Klarinette. Die in Takt 5 deutlich veränderte, flächige Faktur des Streichquartett-Satzes lässt zum einen die Klarinette bei ihrem ersten Erscheinen als solistisches Instrument gegenüber dem begleitenden Streicherensemble hervortreten. Zum anderen kann die plötzliche Beruhigung der Musik mit der bereits oben angesprochenen besonderen Klangcharakteristik der Klarinette in Verbindung gebracht werden. Im Gegensatz zum Trio, in dem das Moment der Ruhe den gesamten Hauptsatz prägt, stellt dieser Charakterwechsel im Quintett jedoch nur ein punktuellere Ereignis in einem insgesamt bewegten Abschnitt dar.

Ein drittes prägendes Moment des Hauptsatzes ist die weitere Behandlung des 1. Themas. Es erscheint im Verlauf des Hauptsatzes in vier verschiedenen Varianten, welche nach dem Prinzip der ›entwickelnden Variation‹ auseinander hervorgehen.¹⁹ Auffällig ist dabei, dass die Klarinette beim dritten und vierten Erscheinen des Themas in Takt 14 und Takt 18 jeweils unterschiedliche Funktionen übernimmt (im ersten Fall Bass, im zweiten Mittelstimme). Derartige Funktionswechsel einzelner Stimmen in kürzesten Abständen sind aber typisch für die Gestaltung eines Streichquartettsatzes und zeigen, wie Brahms das zunächst solistische Instrument Klarinette nun in den Kontext der Gattung Streichquartett einbindet.

Die geschilderten Beobachtungen machen deutlich, in welcher unmittelbarer Weise die unterschiedliche musikalische Gestaltung beider Satzanfänge einerseits mit den besonderen klanglichen Eigenschaften der Klarinette in Verbindung gebracht, andererseits auf die Frage der Einführung der Klarinette in den jeweiligen Gattungskontext zurückgeführt werden kann. Die Ursachen dafür lassen sich auf einer Ebene verorten, welche der konkreten Ausarbeitung der Komposition, etwa in Form motivisch-thematischer Gestalten, gewissermaßen vorgängig ist. Sie beeinflusst aber zugleich verschiedene Details des Tonsatzes, wie etwa Harmonik oder satztechnische Einrichtung. Genau diese Art der Vorgängigkeit ist jedoch mit einem in die Nähe des *Sound*-Begriffs gerückten Verständnis von Klanglichkeit gemeint, wie es oben beschrieben wurde.

¹⁹ Schmidt 2002.

Einfluss der Klanglichkeit auf die formale Gestaltung

In einem zweiten Schritt sollen mögliche Bezüge zwischen der unmittelbar auf die besondere Klanglichkeit zurückführbaren Ausprägung des Satzbeginns und der jeweiligen formalen Gestaltung beider Sätze hergestellt werden. Dabei kann es nur um die Darstellung von Einzelmomenten gehen, da selbstverständlich nicht alle Ereignisse des musikalischen Kunstwerks mit dem Einzel-Parameter ›Klanglichkeit‹ in Verbindung gebracht werden können.

Harmonische Konsequenzen

Hinsichtlich der Ausgestaltung der Sonatenform wirkt der erste Satz des Klarinettenquintetts konservativer als der des Klarinettentrios, da die Formteile sehr viel klarer abgesetzt und in ihrer Funktion deutlich erkennbar sind. Jedoch hat die besondere harmonische Einrichtung des Hauptsatzes Auswirkungen auf die harmonische Statik des gesamten Satzes.

In Bezug auf den Satzbeginn des Klarinettenquintetts wurde bereits darauf hingewiesen, dass der erste Einsatz der Klarinette im Hauptsatz in D-Dur, der parallelen Durtonart der eigentlichen Grundtonart h-Moll, steht. Brahms akzentuiert so bereits im Hauptsatz die spätere Tonart des Seitensatzes. Als Reaktion darauf steht der in Takt 36 beginnende Seitensatz zwar eindeutig in D-Dur, stellt jedoch in seiner Gesamtheit die Prolongation eines dominantischen A-Dur-Klanges dar: Nicht nur endet dieser Formteil in Takt 55 wieder mit der Dominante A-Dur, auch alle Binnen-Gliederungen wie etwa in Takt 39, Takt 43 oder Takt 45 zielen ebenfalls auf diese Dominante ab.

Die zu erwartende Tonika-Auflösung wird so zurückgehalten, obwohl D-Dur als Tonart klar wahrnehmbar ist, und erscheint tatsächlich erst sukzessive im Verlauf der Schlussgruppe. Diese schwächer ausgeprägte Tonikawirkung im Seitensatz steht meiner Ansicht nach in unmittelbarem Zusammenhang mit der Prominenz von D-Dur im Hauptsatz.

Insgesamt ist so die Exposition stärker auf D-Dur ausgerichtet als auf die eigentliche Grundtonart h-Moll. Im Gegensatz zum Klarinettentrio schreibt Brahms im Quintett eine Wiederholung der Exposition vor. Die Wiederholung setzt in Takt 5 mit dem Einsatz der Klarinette in D-Dur ein und gibt der Exposition harmonisch einen D-Dur-Rahmen.

Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Schluss-Satz
(h) : D	h	D (dominantisch)	D :

Harmonischer Verlauf Exposition (schematisch)

Die Schwächung der Grundtonart h-Moll innerhalb der Exposition wird auch beim Repriseneintritt in Takt 136 nicht aufgefangen, welcher die unbestimmte Anfangsterz *fis-d* durch Hinzufügen eines Basstones *fis* dominantisch als Quartsextvorhalt in Anspruch nimmt (die Reprise des Seitensatzes steht wiederum in G-Dur). Damit kommt der Coda bei der Herbeiführung eines Schlusses, welcher der Tonika h-Moll ein abschließendes Gewicht verleiht, eine umso größere Bedeutung zu.

Aus dieser Konstellation heraus erklärt sich die ungeheuer zwingende und dramatische Intensität, die vom Eintreten der Tonika in Form eines H^7 -Akkordes am Beginn der Coda in Takt 195 ausgeht.

Der Effekt der Reprise in op. 114

In Bezug auf den ersten Satz des Klaviertrios fällt insbesondere die Einrichtung der Reprise ins Auge. Während Christian Martin Schmidt diesbezüglich umstandslos davon spricht, dass die Reihenfolge der Themen in der Reprise umgekehrt werde,²⁰ fällt es Ulrich Konrad in einer nahezu ausschließlich auf die motivisch-thematische Gestaltung des Satzes zielenden Analyse schwer, überhaupt einen genauen Reprisenbeginn zu bestimmen – dass er diesen letztendlich in Takt 138 sieht, darf man getrost als Verlegenheitslösung bezeichnen.²¹

Beide Analysen lassen einen Teilaspekt der formalen Implikationen des Satzbeginns außer Acht: die Tatsache, dass in der Exposition die Wahrnehmung des ersten Formteils als Hauptsatz durch die mit dem Hinzutreten der Klarinette zusammenhängende spezielle Einrichtung an Eindeutigkeit verliert. Infolgedessen inszeniert der Beginn des nominellen Überleitungsteils ab Takt 22 zunächst einen Neubeginn, der den Eindruck vermittelt, die »eigentliche« Exposition beginne erst jetzt. Diese Wahrnehmung eines Anfangs im emphatischen Sinn wird durch den Dur-Moll-Wechsel, die Dynamik, das in rhythmischer Hinsicht entwickelnde Moment der Vierteltriolen sowie den Wechsel in der Faktur des Klaviersatzes zu vollgriffigen Akkorden hervorgerufen. Dass die Überleitung selbst klar zweiteilig

²⁰ Schmidt 1998, 131.

²¹ Konrad 1986, 168f.

angelegt ist, wirkt aufgrund der besonderen Anlage des Hauptsatzes aus zwei Gründen logisch: Einerseits ist diese Zweiteiligkeit thematisch motiviert, indem die Takte 22–33 das 1. Thema weiterentwickeln, die Takte 34–43 das 2. Thema. Andererseits kann aber auch erst der zweite Abschnitt im eigentlichen Sinn überleitende Funktion übernehmen, wohingegen sich Takt 22ff. nur sukzessive als ein entwickelnder Abschnitt zu erkennen gibt.

Erst vor dem Hintergrund dieser Doppelfunktion des Überleitungsteiles wird die Einrichtung der Reprise verständlich. Bezieht man die Forte-Wirkung des Überleitungsbeginns aus der Exposition noch als ein latentes Moment des Hauptsatzes mit ein, so kehrt die Reprise sowohl den dynamischen Verlauf als auch die Reihenfolge der Themen im Vergleich zur Exposition um, indem zunächst das 2. (vormalige Klavier-)Thema in Takt 126 im Forte erscheint und danach das 1. Thema ab Takt 132 im Piano (vorher p-f, jetzt f-p) – ein Effekt von großformaler, unmittelbar wahrnehmbarer Wirkung.

Sehr auffällig ist jedoch, dass in der Reprise ein eigentlicher Überleitungsabschnitt nahezu vollständig entfällt – lediglich die Takte 146–149 lassen sich in dieser Hinsicht interpretieren. Offenbar kehrt Brahms hier die Gegebenheiten der Exposition ins Gegenteil. Während in dieser Thema 1 und Thema 2 je zweimal gebracht wurden – nämlich im Hauptsatz und in der Überleitung –, erscheint in der Reprise jedes Thema nur noch einmal. Ein eigenständiger Formteil Überleitung entfällt an dieser Stelle (Beispiel 4).

Hieraus folgt zwingend, dass der Reprise des ersten Themas bereits überleitende Funktion zukommt – Brahms zieht also aus den besonderen Gegebenheiten des Satzbeginns neue, formal spannende Konsequenzen. Deutlich wird diese Doppelfunktion am bereits erwähnten dynamischen Gegensatz zwischen den Reprisen des zweiten und ersten Themas, der in Analogie zur Exposition auch hier als Funktionswechsel wahrgenommen werden kann. Die so entstandene Schwächung der Reprise – sowohl thematisch wie auch in ihrer harmonischen Funktion der Rückkehr zur Haupttonart – findet schließlich am Ende des Satzes in der sehr stabilen Auskomponierung der Tonikavariante A-Dur zu Beginn der Coda ab Takt 185 einen Ausgleich.

Reprise

Thema 2

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves. The instruments are Klarinete in A (top staff), Cello (middle staff), and Klavier (bottom staff). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins at measure 125. The piano part (Klavier) is highly active, featuring numerous triplets and complex chordal textures. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano). The woodwinds (Kl. and A Kl.) have more melodic lines, often with rests. The cello provides a steady accompaniment. The score ends at measure 130.

Beispiel 4: Johannes Brahms, Klaviertrio op. 114, 1. Satz, T. 125–149

Fazit

Die Untersuchung ging von einem Teilaspekt des musikalischen Kunstwerks, der Klanglichkeit, aus. Es wurde versucht nachzuweisen, in welcher Weise die durch die Besetzung präformierte Klanglichkeit der untersuchten Werke als Ursache für bestimmte kompositorische Entscheidungen angesehen werden kann, und ebenso, wie diese kompositorischen Entscheidungen nachhaltig den unterschiedlichen musikalischen Charakter beider Werke beeinflussen. Darüber hinaus wurde anhand von ausgewählten Beobachtungen exemplarisch dargestellt, dass die formale Gestaltung des Satzverlaufs ebenfalls mit der durch die klanglichen Voraussetzungen geprägten besonderen Anfangssituation in Verbindung gebracht werden kann. Der eingennommene Blickwinkel sollte so verdeutlichen, dass auch die formale Gestaltung eines Satzes im Zusammenhang mit der Kategorie Klanglichkeit betrachtet werden kann.

Natürlich kann Klanglichkeit in der hier gewählten begrifflichen Bestimmung immer nur als Teilmoment eines Werkes betrachtet werden, das für sich genommen nur spekulative oder eklektische Aussagen zuließe. Im Rahmen einer umfassenden Analyse könnte der Einbezug von Klanglichkeit als eigener Sinnenebene eines Werkes jedoch geeignet sein, der Betrachtung anderer Teilmomente der Analyse eine neue, spannende Perspektive hinzuzufügen.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1974), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: *Brahms-Studien 1*, hg. von Constantin Floros, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 45–58.
- Diederichsen, Diederich (2011), »Sound.Musik.Pop.Musik«, in: *Sound Studies (= Positionen. Texte zur neuen Musik 86)*, hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 9.
- Goltz, Maren / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt (2010), *Spätphase(n)? Johannes Brahms Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meinungen 2008*, München: Henle.
- Großmann, Rolf (2011), »Schriftlichkeiten«, in: *Sound Studies (= Positionen. Texte zur neuen Musik 86)*, hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 8–9.
- Hwang, Soondo (2014), *Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms und in seiner Nachfolge. Analytische Studien zur Harmonik und Metrik (= Studien zur Musikwissenschaft 31)*, Phil. Diss., Hamburg: Dr. Kovač.
- Konrad, Ulrich (1986), »Ökonomie und dennoch Reichtum: Zur Formbildung im ersten Satz des Trios für Klavier, Klarinette und Violoncello a-moll, op. 114 von Johannes Brahms«, in: *Festschrift Emil Platen zum sechzigsten Geburtstag*, hg. von Martiella Gutierrez-Denhoff, Bonn: Beethoven-Archiv, 153–174.
- Krämer, Ulrich (2009), »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms-Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart: Metzler, 457–473.

- Krehahn, Thomas (1998), *Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms* (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 33), München: Katzbichler.
- Michaels, Jost (2002), *Die Bedeutung der Klarinette in der Kammermusik von Johannes Brahms*, Frechen: Müller und Göschl.
- Nectoux, Jean-Michel (2013), *Fauré. Seine Musik. Sein Leben*, übers. von Norbert Kautschitz, Kassel: Bärenreiter.
- Pfisterer, Manfred (1989), »Eingriffe in die Syntax. Zum Verfahren der metrisch-rhythmischen Variation bei Brahms«, in: *Aimez-vous Brahms »the progressive«* (= *Musik-Konzepte* 65), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text+Kritik, 76–85.
- Reiter, Elisabeth (2000), *Sonatensatz in der Kammermusik von Johannes Brahms: Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren* (= *Würzburger musikhistorische Beiträge* 22), Tutzing: Hans Schneider.
- Sanio, Sabine (2011), »Musikalische Klangforschung. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: *Sound Studies* (= *Positionen. Texte zur neuen Musik* 86), hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 28–30.
- Schmidt, Christian Martin (2001), »Das Klarinettenquintett op. 115. Oder: Von der nicht entwickelnden Variation«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation* (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 8), hg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 275–283.
- Schmidt, Christian Martin (2002), »Johannes Brahms«, in: *Brahms/Bruckner*, hg. von Christian Martin Schmidt und Wolfgang Steinbeck, Kassel: Bärenreiter, 1–111.
- Schmidt, Christian Martin (²1998), *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Sevsay, Ertugrul (2005), *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel: Bärenreiter.
- Ungeheuer, Elena (2008), »Das Sonische. Musik oder Klang?«, in: *Popscriptum* 10, hg. von Gerrit Papenburg. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21051/pst10_ungeheuer.pdf?sequence=1&isAllowed=y (29.9.2017)
- Vlitakis, Manolis (2014), »Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550«, *ZGMTH* 11/1, 63–73. <https://doi.org/10.31751/792>
- Wiese, Walter (2008), *Kammermusik der Romantik. Schubert – Mendelssohn. Schumann – Brahms*, Winterthur: Amadeus.
- Wikipedia, Artikel »Wall of Sound«. https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound (29.9.2017)
- Winter, Rainer (Hg.) (2011), *Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript.

© 2020 Konstantin Bodamer (konstantinbodamer@gmail.com)

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf

Bodamer, Konstantin (2020), »Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms' opp. 114 und 115. Analytische Implikationen eines Begriffs«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= *GMTH Proceedings* 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 181–196. <https://doi.org/10.31751/p.13>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020