

Johannes Brahms (1833–1897) – Doppelkonzert a-Moll op. 102

Johannes Brahms schrieb das Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester op. 102 im Sommer 1887 in Thun, wo er die drei Sommer der Jahre 1886 bis 1888 verbrachte, um Ruhe und Inspiration zum Komponieren zu finden. Nachdem Robert Hausmann, der Cellisten des Quartetts von Joseph Joachim in Berlin, vermutlich im November 1886 die Komposition eines Konzertstücks für ihn angeregt hatte, kam Brahms im Sommer 1887 auf Hausmann zurück, nun aber mit Skizzen, die eine zusätzliche Violinstimme, für Joseph Joachim, vorsahen. Da Brahms in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre seinen späteren Biographen, den Musikschriftsteller und Herausgeber Max Kalbeck, zu seinem engeren Kreis zählt, gibt es aus der Zeit der Entstehungsgeschichte des Doppelkonzerts viele Geschichten, die sich durch biographische Details und ihre Auswirkungen auf Brahms' Komponieren auszeichnen, dabei jedoch vor allem Spekulationen aus Kalbecks Perspektive sind. Allerdings haben diese kolportageartigen Geschichten dennoch einen Wert, da sie immerhin kaum gefiltert wiedergeben, was die Zeitgenossen am Doppelkonzert interessiert haben könnte, und wie sie diese musikalische Faszination psychologisch zu erklären versuchten. So ist in Bezug auf die zwar nicht neu erfundene, aber doch seltene Kombination von Violoncello und Violine als Soloinstrumente eines Konzerts ein Tagebucheintrag von Clara Schumann erhalten, in dem sie von einem „Versöhnungskonzert“ spricht. Es ist richtig, dass Brahms anlässlich des Doppelkonzerts nach jahrelangem Kontaktabbruch wieder mit Joseph Joachim zusammenarbeitete: Joachim und Hausmann waren die Solisten der Uraufführung am 18.10.1887 in Köln, die Brahms selbst dirigierte. Kalbecks Behauptung, die ersten drei Noten des Hauptmotivs des ersten Satzes (Allegro) a-g-e seien aus dem Violinkonzert von Giovanni Battista Viotti (1753–1824) übernommen, da dies das Lieblingskonzert von Joachim gewesen sei, geht in ihrer Intentionalität sicher zu weit, seine Bemerkung beleuchtet aber eine strukturelle Eigenschaft des Hauptthemas des ersten Satzes, die über das Biographische hinaus musikalisch bemerkenswert ist: Das im Orchestertutti präsentierte KopftHEMA des Satzes ist mit auffälliger Strenge über eine aufsteigende Tonleiter in Terzen komponiert. Angesichts der Dramatik dieser Orchestersprache bildet die sehr einfache und mechanische Satztechnik, einer Improvisationsübung ähnlich, einen starken Kontrast:



Johannes Brahms, Stimmführungsskizze des Hauptthemas von op. 102, I, T. 57–62



Giovanni Battista Viotti, Violinkonzert a-Moll, T. 6-7

Interessanterweise besteht nicht nur zwischen dem Motiv in der Oberstimme a-g-e eine Verwandtschaft, sondern auch die Stimmführung über der Tonleiter ist ähnlich. Wenn eine Inspiration durch Viottis Konzert bestanden hat, dann war es nicht nur eine melodische Idee, sondern womöglich die kombinatorische Fantasie, die in der kontrapunktischen Gegenbewegung der Tonleiter liegt und so zu einer Verschlingung von Expressivität und experimentellem Kalkül führt, die für Brahms' Motivbildungen so charakteristisch ist. Was in dem Brief vom Juni 1878 an Clara Schumann wie eine Schwärmerei klingt, war möglicherweise fast so etwas wie ein Arbeitsbericht: In einem Tröpfchen Kontrapunkt bei Viotti hat Brahms die Idee für ein großes romantisches Thema gefunden:

„Es ist ein Prachtstück, von einer merkwürdigen Freiheit in der Erfindung, als ob er phantasiere, klingt es, und alles ist meisterhaft gedacht und gemacht [...] Dass die Leute im Allgemeinen die allerbesten Sachen, also Mozartsche Konzerte und obiges [von] Viotti nicht verstehen und nicht respektieren – davon lebt unsereiner und kommt zum Ruhm. Wenn die Leute eine Ahnung hätten, dass sie von uns tropfenweise dasselbe kriegen, was sie dort nach Herzenslust trinken können!“

Auch das zweite Thema der dem Kopfsatz des Doppelkonzerts lose zu Grunde liegenden Sonatenhauptsatzform scheint in der rhythmischen Faktur der Passage bei Viotti zu ähneln:



Johannes Brahms, Op. 102, I, zweites „lyrisches“ Thema, Stimmführungsskizze

Der für klassische Sonaten so wichtige Tonartenkontrast zwischen erstem und zweitem Thema ist im ersten Satz des Doppelkonzerts kaum spürbar, denn a-Moll und C-Dur sind hier in ihrer Modulation so aneinander angenähert, dass sie fast eine gemeinsame Tonart bilden. Auch ist das sogenannte „zweite Thema“ bereits ganz früh, schon vor dem Hauptthema in der sparsam vom Orchester kommentierten Introduction der Soloinstrumente in der Klarinette erklingen. Auch dieses Thema scheint von der ersten Motivzelle, hier in der Transposition E-D-H abgeleitet zu sein. Den Kontrast bilden vor allem der lyrische Charakter und sicher auch die quasi umgekehrte Faktur der Begleitstimmen: Statt einer diatonischen Tonleiter aufwärts erklingt eine chromatische Tonleiter abwärts. Der zweite Satz, das Andante in D-Dur, ist zwar viel kürzer als der Kopfsatz und scheint weniger ambitioniert, ist aber nicht weniger streng in seiner kontrapunktischen Anlage: War schon im ersten Satz auffällig, dass zur instrumentalen Ausfaltung des Hauptthemas viele instrumentale Farben und die schlichte Menge eines großen romantischen Orchesters, dabei aber doch vergleichsweise wenig harmonische Strukturstimmen erklingen, so geht diese künstliche Reduktion und Abstinenz von ausufernder Melodik im zweiten Satz noch weiter: Immer wieder spielen sowohl Orchester als auch Soloinstrumente im Unisono und zudem ist die Melodik so streng, dass die nach dem eröffnenden Rufmotiv in Hörnern und Holzbläsern anhebende Dreiklangsfiguration in den Streichern gar nicht wie eine begleitende Textur wirkt, sondern im Gestus mit der darauf folgenden, liedhaften Melodie verschmilzt. Der schließlich in F-Dur anschließende Teil kontrastiert vor allem durch die Farben der Holzbläser, vor denen die beiden Soloinstrumente nun deutlicher hervortreten. Waren Solovioline und Cello schon im ersten Satz teilweise so dicht in die Orchesterstimmen hineinkomponiert, dass sie buchstäblich verschwinden, so verhalten sie sich auch im zweiten Satz fast so wie das kleine Ensemble eines barocken Concerto Grosso: Sie können ebenso

solistisch hervortreten wie im Orchester verschwinden. Die oft mehrstimmigen Passagen der Soloinstrumente wirken dabei wie eine klingende Mimikry, durch die sie sich in den Orchesterklang einmischen.

Der letzte Satz, das *Vivace non troppo* ist ein Rondo, dessen tänzerisches Ritornell-Thema in a-Moll von einem hymnischen, zweistimmigen Thema in C-Dur abgelöst wird, welches zuerst im Solocello erklingt, in seiner ursprünglichen Gestalt den Soloinstrumenten vorbehalten scheint und nur in Echos und Varianten vom Orchester übernommen wird. Schließlich erklingt es im vorletzten Abschnitt vor dem Ende wie eine Apotheose des gesamten Konzerts in A-Dur, wird von den Orchesterstimmen transformiert übernommen und scheinbar in schnelle Figurationen aufgelöst. Der Satz endet schwungvoll, aber unsentimental im Gestus des Ritornell-Themas und kehrt dabei nicht nach a-Moll zurück, sondern endet in A-Dur.