

Beiträge 2006

Musikalische Gesprächskultur
Das Streichquartett im habsburgischen
Vielvölkerstaat

Symposion 25.– 27. April 2002

Herausgegeben von Manfred Angerer, Carmen Ottner und
Eike Rathgeber

Redaktion: Stefan Schmidl

INHALT

Manfred Angerer	Vorwort	7
Manfred Angerer	Gestrichener Kanon. Einleitende Bemerkungen zu Anspruch und Geltung, zu Mythologie und Lokaltradition der Gattung Streichquartett	8
Hartmut Fladt	Budapest – zwischen Wien und Paris? Zu Bartóks I. und II. Streichquartett	16
Gerold W. Gruber	„Mich überfährt ein ungestümes wehen...“ Anmerkungen zu den Streichquartetten Arnold Schönbergs	26
Hans Joachim Hinrichsen	Berührung der Extreme. Zum Streichquartett-Œuvre Franz Schuberts	33
Erika Hitzler	Zemlinskys Zweites Streichquartett op.15	46
Friedhelm Krummacher	Vielfalt und Vermittlung. Versuch über Mozarts Quartettsatz	62
Klaus Lippe	Zur Komplexität in Alban Bergs Streichquartett op.3	75
Carmen Ottner	Autobiographie für vier Instrumente. Zu den beiden Streichquartetten Bedřich Smetanas	92
Eike Rathgeber	Monologe zu Viert. Janáček's Selbstdramatisierung in den Streichquartetten	108

Salome Reiser	„Vater Haydn muss im Grabe lächeln“ Johannes Brahms und die Wiener Quartett-Tradition	114
Hartmut Schick	Ein Streichquartett aus einer neuen Welt. Dvořáks verfrühte Entdeckung der Moderne um 1870	124
Dominik Schweiger	Anton Weberns <i>Sechs Bagatellen für Streichquartett</i> op.9 Annäherungen an eine poststrukturalistische Lesart	137
Gerhard Winkler	Konversation und Kontrapunkt. Johann Nepomuk Hummels Streichquartett op.30	151
Register		169

Hartmut Schick

EIN STREICHQUARTETT AUS EINER NEUEN WELT. DVOŘÁKS VERFRÜHTE ENTDECKUNG DER MODERNE UM 1870

Obwohl Antonín Dvořák zu den weltweit populärsten Komponisten des 19. Jahrhunderts gehört, sind dem Musikpublikum außerhalb Tschechiens immer noch große Segmente seines Œuvres unbekannt. Wer kennt schon seine zwölf Opern (mit Ausnahme von *Rusalka*) oder die großen Chorwerke *Svatá Ludmila* (*Die heilige Ludmila*) und *Svatebni košile* (*Die Geisterbraut*)? Die Kammermusik meint man besser zu kennen und nimmt in der Regel doch kaum wahr, dass der 1841 geborene Komponist weit mehr als vier oder fünf Streichquartette geschrieben hat, nämlich nicht weniger als vierzehn, entstanden in einem knappen Vierteljahrhundert von 1862 bis 1895. Damit handelt es sich immerhin um das umfangreichste Quartett-Œuvre eines der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts nach Beethoven und Schubert, selbst dann noch, wenn man berücksichtigt, dass Dvořák seine ersten sechs Quartette nur als unreife Jugendwerke oder gescheiterte Versuche verstanden hat – Werke, die alle erst posthum gedruckt wurden und auch danach nie ins Konzertrepertoire eingingen. Doch auch die Rezeptionssituation der acht „reifen“ Quartette Dvořáks ist so verzerrt wie bei keinem anderen Komponisten: Nach wie vor wird das F-Dur-Quartett op.96, das „Amerikanische“, wahrscheinlich häufiger gespielt als die sieben übrigen Quartette zusammengenommen (und deshalb irrtümlicherweise als typisch für Dvořáks Quartettstil angesehen), während die besonders fein gearbeiteten Werke in C-Dur op.61 und G-Dur op.106 so nur höchst selten aufgeführt werden – vermutlich, weil sie gar so wenig folkloristisch klingen. Die stilistische Bandbreite von Dvořáks Quartetttschaffen ist dann, wenn man die sechs frühen Versuche hinzunimmt, so groß, dass man sich sogar schwer tut, die Werke noch als Kompositionen ein und derselben Person wahrzunehmen. Dementsprechend ist auch das Verhältnis zur Gattungstradition ein recht unterschiedliches. Dies wurde an anderer Stelle schon ausführlich dargestellt¹ und soll hier nur einleitend kurz umrissen werden, um einen Rahmen zu schaffen für das, was der Titel dieses Beitrags ankündigt.

Ob Dvořák als Zwanzigjähriger die Streichquartette von Joseph Haydn gespielt und studiert hat, wissen wir nicht; es gibt dafür keinen Hinweis in den Quellen oder im Stil seiner frühen Kammermusik. In der Bibliothek seines Freundes Karel Bendl, auf die er als mittelloser Orchesterbratschist angewiesen war, wenn er Partituren studieren wollte, werden Quartette von Haydn wohl enthalten gewesen sein, doch vielleicht ist es kein Zufall, dass Dvořák sich Jahrzehnte später vor allem an andere Partituren erinnerte, die ihm Bendl in den 1860er-Jahren zum Studium ausgeliehen habe: das Septett op.20 von Beethoven und die Quartette von George Onslow.² Der Einfluss von Beethovens Septett ist in seinem Streichquintett a-Moll op.1 denn auch zu spüren,

ansonsten wirkt manches ein wenig mozartisch. Im ersten Streichquartett, A-Dur op.2, schimmert im langsamen Satz Beethovens Quartett op.18 Nr. 1 durch; ansonsten scheint der Orientierungspunkt eher Mendelssohn zu sein, vielleicht sogar tatsächlich auch Onslow.³

Zehn Jahre später, in den frühen 1870er-Jahren, scheinen erneut der frühe Beethoven und Mendelssohn die Bezugspunkte für Dvořáks Quartettkomposition zu sein. Entscheidend für Dvořáks weitere Entwicklung war dann ab 1875 seine Entdeckung von Schuberts später Kammermusik. Deutlich ablesbar ist ein solches Schubert-Studium jedenfalls im Streichquintett mit Kontrabass G-Dur op.77, im E-Dur-Quartett op.80 von 1876 und im d-Moll-Quartett op.34 von 1877, aber auch noch im C-Dur-Quartett op.61 von 1881. Wenn man in diesen Werken den Eindruck gewinnt, Dvořák habe endlich seinen eigenen Stil gefunden, dann ließe sich dieser Stil charakterisieren als eine Fusion von Beethovenschem und Schubertschem Erbe: Thematische Arbeit und Form orientieren sich an Beethoven; Rhythmik, Harmonik und Klanglichkeit aber sind – trotz aller Slawismen – vor allem Schubert verpflichtet, jenem Komponisten, dem sich Dvořák wohl am innigsten wesensverwandt fühlte, so sehr er Mozart, Beethoven und Wagner verehrte.⁴ Brahms hat natürlich ebenfalls Spuren in Dvořáks Werk hinterlassen, aber viel später, als man in der Regel meint – wohl erst ab Ende 1877. Und manches, was gerne als Brahms-Nähe interpretiert wird, scheint letztlich weniger einem Brahms-Einfluss geschuldet als dem Umstand, dass der frühe Brahms schon in ganz ähnlicher Weise Schubertsches und Beethovensches gleichsam fusioniert hat.

Der Name Haydn taucht im Zusammenhang mit Dvořáks Quartettschaffen erst sehr spät auf, und ausgerechnet dort, wo man dies am wenigsten erwartet: beim „Amerikanischen“ Quartett op.96. Dem Komponistenkollegen Josef Bohuslav Foerster schreibt Dvořák 1895 aus Amerika, als Begründung dafür, warum sein Opus 96 so ganz anders ausgefallen ist als die bisherigen Quartette: „Als ich dieses Quartett 1893 in der tschechischen Ortschaft Spillville (1200 Meilen von New York entfernt) schrieb, wollte ich einmal etwas ganz Melodisches und Einfaches niederschreiben; immerfort hatte ich Väterchen Haydn vor Augen, und deshalb ist es im Geist so einfach ausgefallen.“⁵

Natürlich klingt gerade das F-Dur-Quartett überhaupt nicht nach Haydn. Im Gegenteil: Es beginnt mit einer doppelten Hommage an Smetanas Quartett *Aus meinem Leben*⁶ und signalisiert damit, dass es ebenfalls Autobiographisches thematisiert. Man kann es durchaus verstehen als ein regelrechtes Pastoralquartett, das – nicht anders als Beethovens Pastoralsinfonie – das „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ in Töne fasst, mit naturhaften Klangflächen, Vogelstimmensziten und anderen semantischen Elementen.⁷ Insofern ist es ein Werk, das gerade nicht die Haydnische Quartettästhetik teilt. Und doch muss man Dvořáks Äußerung ernstnehmen, nämlich als Hinweis darauf, dass es sich hier um ein Quartett handelt, das bewusst aus der Kontinuität der Gattungsgeschichte ausschert, nämlich am Ende des 19. Jahrhunderts zurückblickt ins achtzehnte, zurück zu dem, was das Streichquartett vor Beethovens Opus 59 gewesen war: Musik zur häuslichen Unterhaltung von Quartett spielenden Liebhabern. Genau dies, und keineswegs ein großes Konzertquartett, war Dvořáks Opus 96 auch ursprünglich, wurde es doch für eine spezielle hausmusikalische Musiziersituation im Urlaub geschrieben, mit deutlich reduzierten spieltechnischen Ansprüchen – der Komponist selber musste, obwohl Bratschist, die erste Geige übernehmen – und mit für die Zeit beispiellos knappen äußeren Proportionen von kaum 25 Minuten Gesamtdauer – Proportionen, die genau die eines Haydn-Quartetts sind.

Natürlich imitiert hier Dvořák nicht im geringsten Haydns Quartettstil – die pastorale oder folkloristische Pentatonik, die spätromantische Harmonik und die gewollten Primitivismen entstammen

einer ganz anderen Welt. Sein Verhältnis zu Haydn ist nicht das eines Klassizisten, sondern eher ein neoklassisches (oder neoklassizistisches), vergleichbar der *Symphonie classique* von Prokofiew: Die Erinnerung an Haydn dient als Vehikel dazu, aus der musikalischen Welt des „Fin de siècle“ auszubrechen und eine neue Art von einfacher „Spielmusik“ zu schreiben (deren Artifizialität sich erst auf den zweiten Blick erschließt).

Mit diesem doppelt anachronistischen Quartett aus der Neuen Welt scherte Dvořák aber nicht zum erstenmal aus der Kontinuität der Gattungsentwicklung aus. Er tat dies schon – und damit kommen wir zum eigentlichen Thema – am Ende der 1860er Jahre, völlig unbemerkt von der musikalischen Öffentlichkeit. Auf dem Höhepunkt seiner frühen Schwärmerei für die Musik von Richard Wagner und Franz Liszt schrieb er drei Streichquartette (B 17–19)⁸, die offenbar nie aufgeführt wurden und deren Partituren Dvořák auch bald wieder vernichtete, von denen sich aber glücklicherweise die Stimmen erhalten haben. Schon die ersten beiden Quartette, monströse Werke in B-Dur und D-Dur von 50 bzw. 70 Minuten Dauer, sind ungewöhnlich genug. Das dritte und späteste der Gruppe aber, das Quartett B 19 – chronologisch das vierte Quartett des Komponisten und wohl im Jahr 1870 komponiert⁹ – ist noch extremer und gewiss das merkwürdigste Streichquartett, das im ganzen 19. Jahrhundert geschrieben wurde.

Seine äußere Form ist schon eigenartig genug: Das Quartett besteht aus einem gigantischen Einzelsatz von 743 Takten, mit einer Spieldauer von etwa 36 Minuten. Vergleichbares gibt es in der Gattungsgeschichte – abgesehen von Franz Berwalds unveröffentlichtem Streichquartett Es-Dur von 1849¹⁰ – erst im frühen 20. Jahrhundert, bei Arnold Schönberg, Ernst von Dohnányi, Alexander Zemlinsky und den Tschechen Vítězslav Novák, Josef Suk und Josef Bohuslav Foerster.¹¹ Wobei diese Werke noch der traditionellen zyklischen Form insofern verpflichtet sind, als sie die viersätzig Anlage in die Einsätzigkeit projizieren. Dvořáks Werk dagegen verschränkt eher zwei Satztypen doppelt ineinander, ähnlich wie fast sechzig Jahre später Béla Bartók in seinem 3. Streichquartett.

Anregen lassen konnte sich Dvořák zu einer solchen komplex-einsätzig Gesamtform nur von Werken anderer Gattungen, und hier vor allem von Franz Liszts Klaviersonate h-Moll (erschienen 1854). Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass Dvořáks Quartett mit 743 Takten ziemlich genau den Umfang der 760 Takte langen Liszt-Sonate hat (bei allerdings etwa um ein Fünftel längerer Spieldauer). Betrachtet man zunächst nur die Grundrisse und Proportionen, so fällt auf, dass die Anlage von Dvořáks Quartett derjenigen von Liszts Klaviersonate recht ähnlich ist:

Formvergleich Liszt und Dvořák

Formteile proportional zu Ausdehnung/Spieldauer wiedergegeben
(dick umrandet = schnelle Tempi, dünn umrandet = langsame Tempi)

Liszt, Klaviersonate h-Moll

1. Th.	2. Th.	3. Th.	Durchfg.	4. Th., Durchführung	Fugato	Reprise		
? h-Moll	D-Dur.....			Fis-Dur	b-Moll etc.	h-Moll	H-Dur.....	

Dvořák, Streichquartett B 19

Hauptthematik	2. Th.	Verarbeitung	Reprisesfragmente	Andante relig.	Variation	Kurzrepr.	aus Motivik 1. Teil	And.rel.	
(e-Moll) C-Dur ?			(e)	H-Dur über Fis.....			C-Dur etc.	H über Fis	e/H

In beiden Werken folgt auf einen sehr umfangreichen schnellen Anfangsteil, bei Liszt „Allegro energico“, bei Dvořák auf tschechisch „Sehr bewegt und energisch“ überschrieben, ein zentraler langsamer Teil, bei Liszt in Fis-Dur, bei Dvořák im benachbarten H-Dur stehend, aber durchweg auf einem Dominant-Orgelpunkt *Fis*. Ein dritter Großabschnitt im Tempo und mit der Thematik des ersten Teils schließt sich jeweils an (bei Liszt bestehend aus Scherzando-Fuge und Reprise), gefolgt von einer Reminiszenz an den langsamen Teil – in beiden Fällen sind es 18 Andante-Takte in H-Dur und Piano-Dynamik – und mündend jeweils in eine schnelle Coda in H-Dur. Bei Dvořák fehlt lediglich ein Gegenstück zu den Lento-Takte, die bei Liszt die Gesamtform einrahmen.

Gemeinsamkeiten zeigen sich aber auch in der Formulierung der Hauptthematik. In Liszts h-Moll-Sonate beginnt nach der Lento-Einleitung in der „falschen“ Tonart g-Moll das Allegro mit einem Unisono in Oktaven zur Tonika h-Moll hin zu kadenzieren.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Lento assai' and shows a slow, melodic line with a 'p molto voce' dynamic marking. The bottom staff is labeled 'Allegro energico' and shows a fast, rhythmic pattern in octaves.



Im sechstaktigen Vordersatz springen scharf punktierte Auftaktwendungen hoch zu einem emphatischen Vorhalt, der sich in einen melodisch fallenden verminderten Septakkord „auflöst“. Diese Wendung wird dann einen Tritonus tiefer sequenziert, womit die Dominante zur Grundtonart h-Moll umrissen ist. Der vom Marcato-Motiv der linken Hand geprägte Nachsatz hat ebenfalls Sequenzstruktur: Er fixiert zunächst (in T.14) die Tonika und frisst sich dann auf dem verminderten Septakkord der Dominante fest, mit einer Fermatenpause abbrechend. Der zweite Ansatz beginnt mit eben diesem verminderten Septakkord und bleibt dann ebenfalls auf einem solchen Akkord hängen, einen Ganzton höher. Insgesamt gesehen ist so die Grundtonart h-Moll zwar definiert, aber doch nur angedeutet: Ihre Tonika ist der einzige Dreiklang in einer Musik, die ansonsten ganz von verminderten Septakkorden beherrscht wird. Erst bei der fünfzehn Takte später erscheinenden Wiederholung steht das Thema dann fest auf dem Boden von h-Moll.

Am Beginn von Dvořáks 4. Streichquartett spielt der verminderte Septakkord eine ähnlich dominante Rolle – er wird dann im weiteren Verlauf geradezu thematisch behandelt, als Schlüsselakkord des Werkes –, und die Nähe zu Liszt ist kaum zu übersehen:

Velmi pohyblivě a rázně
(Assai con moto ed energico)

Auch hier ein Beginn in energischem, oktaviertem Unisono, mit einer crescendoen, punktierten Auftaktwendung hin zu einem akzentuierten Vorhaltston, der sich in einen verminderten Septakkord auf *Fis* „auflöst“. Die anschließende Sechzehntelpassage der 1. Geige, die gleich die Vorhaltswendung verarbeitet und harmonisch den verminderten Septakkord *dis-fis-a-c* umschreibt, führt zu einer Wiederholung der Anfangswendung, wie bei Liszt in zweitaktigem Abstand, allerdings eine Oktave höher und von Anfang an akkordisch unterfüttert (womit als Vorhaltsakkord der halbverminderte Septakkord entsteht, der in diesem Quartett auch als Umkehrungsgestalt des „Tristan-Akkords“ verstanden wird, was hier aber nicht weiter ausgeführt werden kann¹²). Der sich anschließende Nachsatz, in dem man die Vorhaltswendung von Takt 1 verarbeitet sehen kann, melodisch wie harmonisch, sieht zunächst sehr anders aus als bei Liszt, frisst sich dann aber – in T.9 und T.13 – in der gleichen Weise zweimal auf einem scharf dissonanten Vierklang fest, mit zu Liszt analoger chromatischer Stimmführung und ebenfalls mit Fermaten, wenn auch ohne Pause. Der Spannungsklang ist gegenüber Liszt noch geschärft zu einem verminderten Dreiklang *h-d-f* über dissonierendem *c* im Bass. Hat der verminderte Septakkord vor der Fermate bei Liszt noch eine klare harmonische Funktion, so ist der Fermatenvierklang bei Dvořák wohl nur noch bifunktional verständlich: als Dominante über einer vom Bass klar ankadenzierten, aber von den Oberstimmen nicht akzeptierten C-Dur-Tonika. Erfolg hat dieses Ankadenzieren von C-Dur dann erst beim drittenmal, in Takt 15, und C-Dur wird so, mit affirmativen V-I-Schritten im Bass, auch zur ersten stabilen Tonart des Satzes, wenn auch nur für die Dauer von drei Takten. C-Dur kann freilich nicht die Haupttonart sein, wenn in den ersten 400 Takten (und auch im zweiten schnellen Teil) ein Kreuz vorgezeichnet ist. Die erst hundert Jahre nach der Entstehung erschienene Ausgabe¹³ versteht das Werk als e-Moll-Quartett und überschreibt es *QUARTETTO MI MINORE*, womit sie freilich falsche Tatsachen vorspiegelt: In der einzigen Quelle, den autographen Stimmen, fehlt die Angabe einer Tonart; das Werk heißt lediglich *Quartetto opus 9* (Die Opuszahl 9 gab Dvořák nach der Vernichtung dann seinem nächsten Quartett, f-Moll B 37). Selbstverständlich sind die ersten Takte des Werkes, im Einklang mit der Kreuz-Vorzeichnung, auf e-Moll bezogen, doch tun sie alles, um die zugehörige Tonika nicht zu berühren, gerade so, als sei dieses e-Moll nur eine vorläufige, einleitende Tonart. Die Harmonik wechselt permanent zwischen verschiedenen dominantisch auf e-Moll bezogenen Klängen

und Vorhaltsbildungen dazu, und an den beiden einzigen Stellen, an denen in den ersten 9 Takten überhaupt der Ton *e* erklingt – in den Takten 1 und 3 –, wird er zwar akzentuiert, aber nicht als Grundton eingesetzt, sondern als Vorhalt zum verminderten Septakkord *fis-a-c-dis*.

Damit ist die tonartige Labilität viel größer noch als am Beginn von Liszts h-Moll-Sonate: Die Tonika fällt vollkommen aus zugunsten von ausschließlich dominantischen Harmonien. Und anders als Liszt liefert Dvořák auch keine Hauptthemengestalt (oder irgendeine andere Passage) nach, die stabil auf der Tonika steht. Damit nicht genug: In den gesamten 640 Takten, die ein Kreuz vorgezeichnet haben, findet sich keine einzige Stelle, an der überhaupt ein e-Moll-Dreiklang in Tonikafunktion erklingt. Etwas Vergleichbares gibt es im ganzen 19. Jahrhundert nicht, nicht einmal in Liszts *Faust-Symphonie* (die zu Beginn lange die Grundtonart bzw. jede Tonart vermeidet) oder bei Wagner. Dessen *Tristan*-Vorspiel vermeidet zwar ebenfalls konsequent seine Tonika (a-Moll), ist aber sehr viel kürzer und obendrein keine selbstständige Form. Wie der Beginn der *Faust-Symphonie* steht auch das *Tristan*-Vorspiel letztlich noch in der (in der Wiener Klassik beginnenden) Tradition der Tonika-Vermeidung und Tonart-Verschleierung in der Langsamen Einleitung.

Bei Liszt und Wagner wird die tonale Labilität in der Regel aufgefangen durch eine regelmäßige Syntax aus meist zweitaktigen Phrasen, die sich per Sequenzmechanik gegenseitig stützen. Folgen von zwei- oder viertaktigen Taktgruppen sind bei Dvořák dagegen (abgesehen vom Beginn) eher die Ausnahme, und nicht selten ist sogar das Metrum regelrecht ausgehebelt. So schon ausgerechnet in den allerersten Takten, wo Dvořák gleichsam ohne Taktstriche komponiert: Auf einen 4/4-Takt folgen (nach dem Gehör geurteilt) ein 3/4-Takt, ein 5/4-Takt und dann erst eine Kette von 4/4-Takten, die ein festes Metrum konstituieren. (Wobei dieses Metrum schon in der 3. Akkolade wieder verunklart, wenn nicht zerstört wird.) Wenn nun die äußere Form und die Hauptthematik am Modell von Liszts h-Moll-Sonate orientiert scheinen, so ist doch die Binnenstruktur der Form und die Tonartendisposition eine ganz andere als bei Liszt.¹⁴ Dort lässt sich trotz der tonal schweifenden Disposition des Hauptsatzes deutlich eine Sonatenexposition erkennen, mit drei profilierten Themen und einem Seitensatz, der recht stabil in D-Dur verankert ist. Bei Dvořák wird nicht nur das anfängliche e-Moll nirgends tonikal stabilisiert (obwohl es immer wieder aufscheint). Es existiert auch kein Seitensatz, der eine Sekundärtonart etablieren würde. Zwar gibt es ein lyrisches Gesangsthema und andeutungsweise eine Sekundärtonart, beides aber unabhängig voneinander. In Takt 92 wird ein prägnantes neues Thema eingeführt, das so tut, als sei es ein lyrisches Seitenthema, und auch später mehrfach wiederkehrt. Diastematisch abgeleitet aus dem Anfangsmotiv des Satzes, aber mit ganz neuer Ausdruckshaltung und in retardiertem Tempo, schwebt eine weitgeschwungene Kantilene über flächig oszillierenden Mittelstimmen. Freilich wird dazu keine Sekundärtonart eingeführt, vielmehr schweift die Harmonik ruhelos von einem Orientierungspunkt zum andern, kadenziert nacheinander Des-Dur, Es-Dur und C-Dur an, um dann nach acht Takten wieder dominantisch e-Moll in den Blick zu nehmen und mit der Verarbeitung des Hauptthemas fortzufahren.

So etwas wie eine Sekundärtonart zu e-Moll hat Dvořák dafür an anderer Stelle – viel zu früh nach Sonatensatzkriterien – schon eingeführt: C-Dur, die Tonart der Untermediante zu e-Moll, die so auffällig ab Takt 9 ankadenziert worden war. Zwar wird auch dieses immer wieder auftauchende C-Dur nirgendwo im Werk länger beibehalten. In einer Musik, die permanent moduliert und der Grundtonart e-Moll nie die Tonika zugesteht, reichen diese verstreuten C-Dur-Inselchen im wogenden Meer aber vielleicht doch aus, um C-Dur als eine Sekundärtonart zu e-Moll

wahrzunehmen, wenn auch in ganz anderem Sinne als im Sonatenhauptsatz. Wobei die C-Dur-Inseln im zweiten Allegro-Teil gegenüber dem so gut wie gar nicht mehr präsenten e-Moll vollends die Oberhand gewinnen. Anstelle einer Reprise gibt es dann auch lediglich mehrere reprisenhafte Momente. Von einer übergeordneten Sonatenhauptsatzform wie bei Liszt, mit integriertem Scherzo und langsamem Satz, kann bei Dvořák keine Rede sein, und anders als bei Liszt wird in seinen Andante-Abschnitten auch nicht die Allegro-Thematik variiert oder durchgeführt. Dvořák arbeitet mit völlig anderen Verfahrensweisen, die man mit traditionellen Kategorien kaum beschreiben kann: Er entwirft im Grunde zwei „Arten von Musik“, die in jeder denkbaren Weise verschieden und einander polar entgegengesetzt sind, um diese beiden Musikarten dann großformal miteinander zu verschränken. Der Musik der schnellen Teile, die das Moment rastloser Unruhe und Instabilität in jeder Hinsicht auf die Spitze treibt, wird in den beiden langsamen Abschnitten quasi das Stabilste und Ereignisärmste entgegengesetzt, was sich im 19. Jahrhundert als Musik wohl denken ließ. Alles ist anders in diesem zentralen „Andante religioso“: Tempo, Taktart, Thematik und Dynamik, vor allem aber Textur und Syntax.

Andante religioso

The image shows a musical score for a string quartet, titled "Andante religioso". It consists of four systems of staves, each with four staves representing the four instruments. The score is in 3/4 time and features various dynamics and markings. The first system is marked "ppp" and "Dpp". The second system is marked "ppp". The third system is marked "dim.". The fourth system is marked "(cresc.)", "(cresc.)", and "dim. ppp".

War im schnellen Anfangsteil der Satz extrem zerklüftet und unruhig, mit permanenten, kleingliedrigen Texturwechseln und prosahaft-unschematischer Syntax, so ist hier 63 Takte lang die Textur immer dieselbe und in beispielloser Weise unstrukturiert, so dass man – mangels Einschnitten – eigentlich gar nicht mehr von musikalischer Syntax reden kann: In der 1. Geige erklingt eine sich über die gesamten acht Partiturseiten ohne jede Pause erstreckende Bandwurm-Kantilene von fast zehn Minuten Dauer, darunter – ebenso pausen- und zäsurlos – zwei engräumig mäandernde Mittelstimmen, und als Fundament ein 63 Takte langer Orgelpunkt *Fis* im Cello, ein Orgelpunkt, der mit seiner Dauer von fast zehn Minuten wahrscheinlich der längste Halteton in der abendländischen Musikgeschichte bis dato ist. (Das berühmte tiefe *Es* in Wagners *Rheingold*-Vorspiel verblasst gegenüber diesem *Fis* zu einem vergleichsweise kurzen Ereignis von weniger als der halben Spieldauer.) Ein Thema, das verarbeitet würde, ist nirgends erkennbar, und auch kein Motiv-Austausch zwischen den Stimmen.

Gegenüber den so forciert hektischen Allegro-Teilen verkörpert diese ausgesprochen meditativ wirkende Musik gleichsam die Ruhe selbst, und sie scheint nicht nur das Gefühl für Zeit und Ort zu verlieren, sondern auch die Besetzung zu vergessen. Von einem Quartett-Ensemble lässt sich dieser Teil gar nicht spielen, wenn nicht jeder Spieler ein zweites Stimmenexemplar auf einem zweiten Notenständer zur Verfügung hat. 36 Systeme lang erscheint nämlich in allen Stimmen nicht die geringste Pause und somit selbstredend auch keine Wendestelle. Auch der nicht enden wollende Orgelpunkt entspricht natürlich nicht der Art, wie man normalerweise ein Cello behandelt, und alles zusammen verstößt in geradezu unverschämter Weise gegen die Regeln guter Quartettsatzweise: Nirgendwo wird Material durch die Stimmen gereicht oder die Textur gewechselt, thematisch-motivische Arbeit fehlt ganz zugunsten von quasi organischem Wuchern, das im Variationsteil auch die Mittelstimmen erfasst und sich zu ornamentalen 32tel-Arabesken verzweigt. Der in der Gattungsästhetik virulente Gedanke an ein „Gespräch“ von vier Individuen im Medium des Quartettsatzes verbietet sich von vornherein bei solcher Musik, die weder den Austausch von Argumenten noch überhaupt Kommunikation zu kennen scheint, sondern nur Versenkung in einen meditativen Zustand völliger Ruhe. (Umgekehrt erscheint in den Allegro-Teilen der Gesprächs-Topos übersteigert zu einer hitzigen Diskussion, die nach herkömmlichen Kriterien jede Besonnenheit und Vernunft vermissen lässt).

Mit dem zentralen langsamen Teil von Liszts Klaviersonate hat diese Musik (außer der Basis *Fis*) natürlich nichts gemein, eher schon – was ich an anderer Stelle versucht habe, plausibel zu machen¹⁵ – mit der ätherischen „Johannisnacht-Musik“ in Wagners *Meistersingern von Nürnberg* (auch sie in H-Dur über einem Orgelpunkt *Fis*, den dort das Nachtwächterhorn auslöst). So scharf nun die Musik von Dvořáks „Andante religioso“ auch in jeder Hinsicht der Musik der schnellen Teile entgegengesetzt ist: Gerade der Orgelpunkt *Fis* sorgt auf paradoxe Weise dann doch für eine Verbindung. Durch den Quint-Organpunkt nämlich wird auch dieser zehn Minuten lang an H-Dur festhaltenden Musik permanent die Tonika vorenthalten. Das ganze „Andante religioso“ schwebt bei aller Stabilität und Ruhe in harmonischer Hinsicht ganz labil auf der Dominante zu H-Dur – insofern ist die Situation durchaus vergleichbar der Art und Weise, wie in den schnellen Teilen mit e-Moll verfahren wird.

Damit kommen wir zurück zur Tonartfrage. Der Vorzeichnung nach gibt es in diesem Werk zwei schnelle Teile in e-Moll und zwei Andante-Teile in H-Dur, die jeweils kein einziges Mal die Tonika berühren. In die schnellen Teile, die de facto auch nur selten e-Moll umschreiben (und nie tonikal), sind auffallend viele C-Dur-Inseln eingestreut, die demonstrativ V-I-Kadenzen ausprägen und damit tonikafixiert sind. Auf eigentümliche Weise scheint also der Gedanke einer Grundtonart aufgegeben zugunsten einer komplexen Tonarten-Trias, einer Anlage mit drei Tonart-Polen, die sich gegenseitig in der Schwebe halten: e-Moll, C-Dur und H-Dur.

Vom fünften Formteil, der Coda, wäre nun zu erwarten, dass sie endlich regulär nach e-Moll kadenziert und so die bis dahin quantitativ dominierenden Tonarten C-Dur und H-Dur als Untermediant- und Dominanttonart einer latenten Grundtonart e-Moll interpretiert. Genau das aber tut die Coda nicht. Der Vorzeichnung nach steht sie bis zum Schluss in H-Dur, der Tonart des unmittelbar vorausgehenden zweiten „Andante religioso“. Hier in der Coda ist die Tonart aber genau besehen e-Moll: Das vom Cello neu eingeführte und dann von der 1. Violine übernommene zweitaktige Motiv, das permanent repetiert wird, schaltet dem Ton *h* in jedem Takt hartnäckig ein *c* vor, wodurch man das H-Dur als Dreiklang der V. Stufe, als Dominante zu e-Moll wahrnimmt, mit *c* als VI. Stufe.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system is labeled 'Allegro vivace' and consists of four staves with intricate rhythmic patterns and melodic lines. The second system is labeled 'poco a poco crescendo' and also consists of four staves, showing a gradual increase in volume and intensity. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Auf eine Tonika e-Moll allerdings wartet man vergebens: Die vorherrschende Harmonie bleibt bis zum letzten Takt H-Dur. Das irritierende *c*, das dem H-Dur-Dreiklang den Tonikastatus streitig macht (so wie im Werkverlauf C-Dur als Tonart e-Moll zu verdrängen scheint!), räumt erst im vorletzten Takt das Feld, weshalb dann auch mit zwei kräftigen H-Dur Akkorden affirmativ geschlossen werden kann. Damit aber ist der Kampf zwischen *c* und *h*, den das Codamotiv so sinnfällig macht (und der als subthematisch eingesetzter fallender Halbtonschritt auch die gesamte Allegro-Thematik zu generieren scheint), durchaus nicht entschieden. Denn im Schlusstakt wäre eben so gut ein e-Moll-Dreiklang möglich gewesen – die erste und einzige e-Moll-Tonika in diesem Werk.

Im Grunde bleibt die tonale Orientierung bis zum Schluss offen: Das Quartett schließt zwar mit einem H-Dur-Dreiklang, aber es schließt halb tonikal, halb dominantisch. Bis zuletzt halten sich e-Moll und H-Dur die Waage, und trotz des affirmativen Dreiklangs im Schlusstakt ist das Ende des Werkes in tonartlicher Hinsicht keineswegs stabiler als sein Anfang, die tonale Orientierung bis zuletzt in der

Schwebe gehalten. Ein Werk also letzten Endes ohne Grundtonart oder: mit drei Grundtonarten, die sich gegenseitig noch bis zum allerletzten Takt neutralisieren. Verglichen damit wirkt die so durch und durch experimentelle h-Moll-Sonate von Liszt geradezu konventionell.

Gehört nun – so kann man sich resümierend fragen – Dvořáks 4. Streichquartett überhaupt noch zur Gattungsgeschichte? Mit dem, was die Kompositionslehrbücher und Musiklexika des 19. Jahrhunderts unter einem Streichquartett verstehen, hat es jedenfalls (außer der Besetzung und der intensiven thematischen Arbeit in den schnellen Teilen) so gut wie nichts zu tun. Weder die Großform noch die Binnenform der Teile, weder die Satzcharaktere noch die Art und Weise der Themen- und Abschnittsbildung entsprechen auch nur andeutungsweise den Rezepten, die z. B. Johann Christian Lobe in der Jahrhundertmitte für das Komponieren von Streichquartetten formulierte:¹⁶ Es gibt keinen Sonatensatz, keinen Liedsatz, kein Scherzo, kein Rondo oder sonst irgendeine gängige Form. Die zeitgenössischen Regeln von Harmonielehre und Kontrapunkt scheinen ebenso außer Kraft gesetzt wie die Konventionen der Themenbildung und musikalischen Syntax, und nicht einmal die Elementarforderungen tonaler Geschlossenheit und des Schließens auf der Tonika werden erfüllt. Damit steht das Werk der Gattungstradition im Grunde ähnlich beziehungslos gegenüber wie Wagners *Rheingold*-Vorspiel der Tradition der Opern-Ouvertüre. (Wobei das *Rheingold*-Vorspiel einerseits noch weiter geht und sich als Musik vor jeder Musikgeschichte inszeniert, andererseits aber funktional legitimiert ist als lautmalerisch-szenische Musik.)

Freilich scheint sich Dvořáks Quartett auch gar nicht für die Gattungsgeschichte zu interessieren, nimmt es doch dort, wo überhaupt noch Bezüge zur musikalischen „Umwelt“ durchscheinen, dezidiert gattungsfremde Musik in den Blick: Liszts Klaviersonate und Wagners Musikdramen (*Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*). Diese Werke aber, immerhin die avanciertesten ihrer Zeit und Sonderfälle auch in ihren eigenen Gattungen, scheint Dvořák wiederum nur als Sprungbretter zu benutzen, um seine Musik nicht nur aus der Gattungstradition, sondern überhaupt aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts heraus zu katapultieren – irgendwohin ins frühe 20. Jahrhundert, mitten in die Hoch-Zeit des musikalischen Expressionismus, in der Schönberg und andere in der Konsequenz einer durchaus vergleichbaren Wagner- und Liszt-Rezeption den Weg zur Atonalität anvisierten. Dass Dvořáks Werk im 19. Jahrhundert nie aufgeführt wurde, ist denn auch gewiss kein Zufall. Musiker wie Josef Hellmesberger oder Josef Joachim hätten sich mit Sicherheit geweigert, das Stück auch nur durchzuspielen, und sie hätten wohl nicht nur die Musik für technisch unspielbar erklärt, sondern auch den Komponisten für verrückt.¹⁷ Vermutlich hätte die Musik erst ein halbes Jahrhundert später überhaupt eine Chance gehabt, ernst genommen zu werden, und wohl auch nur in Wien oder Prag: im elitären Kreis von Arnold Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ oder in Zemlinskys Prager Pendant dazu.

Gewiss: Dvořák selbst hat sein Werk auf den Stimmen als „Quartetto“ bezeichnet – wie hätte er es auch sonst nennen sollen? Bei den *Dumky* op.90 konnte er auf die Bezeichnung „Klaviertrio“ verzichten und so der Distanz zur Gattungsgeschichte Rechnung tragen, ebenso bei seiner Quartettfassung des frühen Liederzyklus *Cypřiše* (*Zypressen*) den Gattungsnamen vermeiden, nicht anders als Puccini in seinen *Crisantemi* für Streichquartett. Im 20. Jahrhundert hätte er sein Werk mangels Alternative auch neutral mit „Musik für Streichquartett“ überschreiben können; um 1870 aber kam solches selbstredend noch nicht in Frage.

Insgesamt gesehen stellt sich das Werk somit dar als eines, das (trotz seines Namens) nach Begriffen des 19. Jahrhunderts kaum zur Geschichte des Streichquartetts gezählt werden kann und das an der „musikalischen Gesprächskultur“ der Gattung auch dann nicht partizipiert hätte, wenn sein Schöpfer es nicht sofort wieder vernichtet hätte: Es hätte einfach die falsche Sprache gesprochen. Zwar kann man dieses Stück Musik kaum beim Namen nennen, weil es weder eine eindeutige Nummer,¹⁸ noch eine Tonart oder eine verwendbare Opuszahl hat und vielleicht nur der Besetzung nach ein „Streichquartett“ ist. Aus heutiger Perspektive aber kann man es doch wahrnehmen als ein hochinteressantes, fraglos sehr problematisches, aber keineswegs komplett gescheitertes Experiment, in dem ein junger, waghalsiger „Zukunftsmusiker“ viel zu früh schon die musikalische Moderne aufblitzen lässt – Musik nicht aus der „Neuen Welt“ (wie das vielgespielte Opus 96), sondern aus dem habsburgischen Böhmen. Und dennoch Musik gleichsam aus einer anderen Welt.

Anmerkungen:

- ¹ Hartmut Schick, Studien zu Dvořáks Streichquartetten, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 17). Vgl. ferner John Clapham, Antonin Dvořák, Musician and Craftsman, London 1966, S. 157–188, und Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart, Laaber 2003 (Handbuch der Musikalischen Gattungen, Band 6,2), S. 159–169.
- ² Interview von Paul Pry mit Dvořák in der englischen Sunday Times vom 10 Mai 1885, in deutscher Übersetzung abgedruckt bei Klaus Döge, Dvořák, Leben, Werke, Dokumente, Mainz 1991, S. 328.
- ³ Eine mögliche Onslow-Rezeption in Dvořáks Quartetten wäre generell noch zu untersuchen.
- ⁴ Vgl. dazu besonders Dvořáks in Zusammenarbeit mit Henry T. Finck geschriebenen Aufsatz „Franz Schubert“ von 1893, erschienen 1894, in: The Century Illustrated Monthly Magazine, abgedruckt bei Clapham, a.a.O., S. 296–305, in deutscher Übersetzung bei Döge, a.a.O., S. 346–358.
- ⁵ Brief vom 11.3.1895 aus Amerika (reagierend auf eine negative, antislawische Rezension des Werkes in der Hamburger Presse, die ihm Foerster geschickt hatte), im Original tschechisch, in: Antonin Dvořák, Korespondence a dokumenty – Korrespondenz und Dokumente, Kritische Ausgabe, Bd. 3, hg. von Milan Kuna, Prag 1989, S. 386.
- ⁶ Die Textur – in sich bewegte Klangfläche mit Thema in der Viola – entspricht dem Beginn von Smetanas Quartett, die Melodik des Bratschenthemas verweist auf das fanfarenhafte, bordunbegleitete Bratschentema in derselben Tonart F-Dur und mit der Beischrift *Solo, quasi Tromba sul G* in Smetanas 2. Satz (T.39).

-
- ⁷ Vgl. die Monographie des Verf., Anm. 1, S. 262–282.
- ⁸ Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák: Thematisches Verzeichnis, 2. Aufl. Prag 1996.
- ⁹ Den einzigen Datierungshinweis liefern, als terminus ante quem, die autographen Stimmen, die (laut Eintrag am Schluss) am 22., 29. und 30. Dezember 1870 fertiggestellt wurden. Da in ihnen keiner der zahlreichen Schreibfehler korrigiert wurde, kann angenommen werden, dass aus ihnen nie gespielt wurde.
- ¹⁰ Hier werden die drei Sätze Allegro, Adagio und Scherzo symmetrisch ineinander verschachtelt, mit der Allegro-Reprise als Finalteil.
- ¹¹ Schönberg: Opus 7 (1905), Dohnányi: Opus 15 (1907), Zemlinsky: Opus 15 (1916), Novák: Opus 35 (1905), Suk: Opus 31 (1910), Foerster: Quartett Nr. 3 (1913).
- ¹² Vgl. dazu die Monographie des Verf., a.a.O., S. 84–97.
- ¹³ Taschenpartitur, hg. von Jiří Berkovec, Prag: Editio Supraphon 1968 (Notentext der Kritischen Gesamtausgabe, Serie IV, Bd. 5).
- ¹⁴ Vgl. jüngst auch Friedhelm Krummachers Ausführungen zu diesem Quartett, a.a.O., S. 160.
- ¹⁵ Hartmut Schick, a.a.O., S. 102–108.
- ¹⁶ J. Chr. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 1: Von den ersten Elementen der Harmonielehre bis zur vollständigen Composition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken, Leipzig 1850, Kap. 25–28. Zur Quartettästhetik und -theorie der Zeit vgl. Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Teilband 1: Von Haydn bis Schubert, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 6,1), S. 324–339.
- ¹⁷ Man denke daran, dass Joachim beim Violinkonzert op.53, das Dvořák ihm gewidmet hatte, schon über das Fehlen einer echten Reprise im Kopfsatz so irritiert war, dass er die Uraufführung lange verzögerte und schließlich ablehnte.
- ¹⁸ Chronologisch (und nach heutiger Zählung) ist es das vierte Quartett Dvořáks, das wir kennen; in der Quelle bezeichnet der Komponist das Werk aber als „Quartetto III“.