

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt 1977 von Theodor Göllner  
Herausgegeben seit 2006 von  
Hartmut Schick

Band 67

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ

DIE KLAVIERKAMMERMUSIK VON ANTONÍN DVOŘÁK  
Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MARKÉTA ŠTĚDRONSKÁ

DIE KLAVIERKAMMERMUSIK  
VON ANTONÍN DVOŘÁK

Studien und Vergleiche mit Werken  
von Brahms

Bdv 550+2



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING  
2010

Gedruckt mit Unterstützung des Deutschen Akademischen  
Austauschdienstes und des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft  
der VG WORT



Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7952-1280-3

©2010 by Hans Schneider, D - 82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses  
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen  
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herstellung:

AZ Druck und Datentechnik, 87437 Kempten  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

[www.schneider-musikbuch.de](http://www.schneider-musikbuch.de)

*für Simon*



## DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit wurde 2008 als Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München vorgelegt. Ihre Betreuung übernahm der Ordinarius des dortigen Instituts für Musikwissenschaft Herr Prof. Dr. Hartmut Schick, bei dem ich mich hier an erster Stelle bedanken möchte. Die erfolgreiche Umsetzung des Promotionsvorhabens verdankt sich wesentlich seiner fachlichen wie auch menschlichen Unterstützung. Für die Vermittlung des Kontakts mit Prof. Schick und dem Münchner Institut für Musikwissenschaft bin ich der Leiterin des musikwissenschaftlichen Instituts der Karls-Universität Prag Frau Prof. Dr. Jarmila Gabrielová dankbar. Sie hat entscheidend die Themenwahl meiner Doktorarbeit beeinflusst. Impulse für die Beschäftigung mit Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik kamen auch von Frau Dr. Marta Ottlová, deren Seminare und Vorlesungen über die Musik des 19. Jahrhunderts ich während meiner Studienzeit an der Karls-Universität Prag mit großem Interesse verfolgt habe.

Die Promotion in Deutschland wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes gefördert. Dank der Großzügigkeit dieser Organisation konnte ich mich ungestört auf meine Arbeit konzentrieren und die Zeit der Promotion für ein vertiefendes Studium nutzen. Die Ludwig-Maximilians-Universität in München stellte mit ihren vielfältigen Veranstaltungen einen Raum voller Inspiration dar. Ideale Arbeitsbedingungen bot ebenso die Bayerische Staatsbibliothek.

Für zahlreiche Anregungen bedanke ich mich bei dem Korreferenten Herrn Prof. Dr. Wolfgang Rathert, bei Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Kreuzer und bei Herrn Dr. Bernd Edelmann. Einen besonderen Dank für die fachliche Beratung möchte ich an Herrn Dr. Klaus Döge richten. Sehr dankbar bin ich all den Freunden und Kollegen, auf deren Hilfsbereitschaft ich mich bei der Bewältigung der deutschen Sprache immer verlassen konnte, besonders Nadine Dietl M. A., Isolde von Foerster M. A., Anima Maier, Prof. Dr. Janina Schaefer und Dr. Stefanie Strigl. Für das Korrekturlesen bin ich außerdem Dipl. Ing. Hanns Schneider und Dr. Christina Köster sehr verbunden. Herrn Georg Zauner vom Dr. Hans Schneider Verlag danke ich sehr für die geduldige redaktionelle Bearbeitung. Für den Abdruck der Notenbeispiele haben die Verlage Bärenreiter (Editio Bärenreiter Praha), Günther Henle sowie Breitkopf & Härtel ihre freundliche Genehmigung erteilt. Beim Deutschen Akademischen Austauschdienst und bei den Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT bedanke ich mich für den finanziellen Zuschuss für die Veröffentlichung der Dissertation im Rahmen der Reihe *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*.

Srdečný dík za podporu v době psaní této práce a za porozumění pro volbu cest s ní spjatých patří mým rodičům a blízkým.

München, September 2009

*Markéta Štědrónská*

# INHALTSVERZEICHNIS

I. EINFÜHRUNG	1
1. Vorbemerkung	1
2. Klavierkammermusik – Voraussetzungen und gattungsgeschichtliche Hintergründe	6
2.1 Violinsonate	10
2.2 Klaviertrio	11
2.3 Klavierquartett	16
2.4 Klavierquintett	17
3. Die satztechnischen Merkmale von Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik	20
3.1 Klaviertextur	20
3.2 Streichertextur	24
3.3 Konzertante Elemente	27
3.4 Klangverfeinerung	28
3.5 Die Themenuminstrumentierung	31
II. KOPF- UND FINALSÄTZE	33
1. Klavierquintett A-Dur op. 5	33
1.1 Kopfsatz	34
1.1.1 Motivischer Fragetopos und Monomotivik des Hauptsatzes	34
1.1.2 Wellenförmiger Ablauf der Exposition	38
1.1.3 Kantabilität und Kombinationstechnik in der Durchführung	39
1.1.4 Kürzungen in der Reprise und Themenapotheose in der Coda	40
1.2 Brahms-Intermezzo I – Zum Steigerungsprinzip im Kopfsatz des Klaviertrios op. 8 (Erstfassung)	41
1.3 Finale	43
1.3.1 Schnelle Einleitung	43
1.3.2 Hybride Sonatenform – Experimentieren mit der tonalen Vereinheitlichung	46
1.4 Brahms-Intermezzo II – Die langsame Einleitung im Finale des Klavierquintetts f-Moll op. 34	47

2.	Klaviertrio B-Dur op. 21 . . . . .	50
2.1	Kopfsatz . . . . .	50
2.1.1	Entwickelnde Variation in der Exposition . . . . .	50
2.1.2	Tonale Organisation . . . . .	53
2.1.3	Charaktervariation in der Durchführung . . . . .	55
2.1.4	Reprisenkonzept: Zwischen Vorwärtsstreben und Innehalten . . . . .	56
2.2	Brahms-Intermezzo III – Themenmetamorphosen im Kopfsatz des Klavierquartetts c-Moll op. 60 . . . . .	57
2.3	Finale . . . . .	60
2.3.1	Themendualismus des Hauptsatzes . . . . .	60
2.3.2	Thematische Rückblicke . . . . .	63
3.	Klavierquartett D-Dur op. 23 . . . . .	66
3.1	Kopfsatz . . . . .	66
3.1.1	Verdopplung des Hauptsatzes und der Überleitung . . . . .	66
3.1.2	Bezüge zu Schubert . . . . .	69
3.2	Finale . . . . .	71
3.2.1	Ausdruckscharaktere . . . . .	71
3.2.2	Spiel mit Rhythmus und Metrum . . . . .	72
3.2.3	Doppelter Repriseninsatz . . . . .	74
4.	Klaviertrio g-Moll op. 26 . . . . .	75
4.1	Kopfsatz . . . . .	76
4.1.1	Motiv- und Themenableitung . . . . .	76
4.1.2	Motivkombination und -transformation . . . . .	79
4.2	Brahms-Intermezzo IV – Thementransformation im Klaviertrio C-Dur op. 87 . . . . .	81
4.3	Finale . . . . .	83
4.3.1	Parallelen zum Kopfsatz . . . . .	83
4.3.2	Motivannäherung als Hauptprinzip der motivischen Arbeit . . . . .	84
4.3.3	Polkamotiv in kontrapunktischer Verarbeitung . . . . .	86
4.3.4	Bezüge zu Schumann . . . . .	86
4.4	Brahms-Intermezzo V – Tanzinspiration und ‚kompositorische Kunst‘ im Finale des Klavierquartetts g-Moll op. 25 . . . . .	88
5.	Violinsonate F-Dur op. 57 . . . . .	90
5.1	Kopfsatz . . . . .	91
5.1.1	Motivprofilierung . . . . .	91
5.1.2	Symmetrie der Textur und der Motivbildung . . . . .	93
5.2	Finale . . . . .	94
5.2.1	Beeinflusst von Brahms oder Rückbezug auf das eigene Frühwerk? . . . . .	94
5.2.2	Kontrapunktische Satztechnik in der Durchführung . . . . .	95
5.2.3	Tonaler Plan . . . . .	95

6.	Klaviertrio f-Moll op. 65 . . . . .	96
6.1	Kopfsatz . . . . .	97
6.1.1	Dreiteiliger Hauptthemenkomplex . . . . .	97
6.1.2	Die Intervallstruktur des Hauptthemas und ihre Auswirkungen auf den harmonisch-tonalen Verlauf des Satzes . . . . .	103
6.1.3	Durchführungsarbeit . . . . .	104
6.2	Brahms-Intermezzo VI – Klavierquintett f-Moll op. 34: eine Inspirationsquelle . . . . .	107
6.3	Finale . . . . .	115
6.3.1	Ambivalenz der Motivgliederung und des Metrums . . . . .	115
6.3.2	Öffnen und Schließen . . . . .	118
6.3.3	Der Weg von Moll nach Dur und die zyklische Vereinheit- lichung . . . . .	120
6.4	Brahms-Intermezzo VII – Finale-Dramaturgie im Klavier- quartett c-Moll op. 60 . . . . .	121
7.	Klavierquintett A-Dur op. 81 . . . . .	123
7.1	Kopfsatz . . . . .	124
7.1.1	Verdopplung des Hauptsatzes und der Überleitung . . . . .	124
7.1.2	Von der Variation zum Modell. Charaktervielschichtigkeit der Themen . . . . .	128
7.1.3	Moll-Affinität . . . . .	129
7.1.4	Blockhafte Bauweise der Durchführung . . . . .	130
7.1.5	In der Tradition des <i>Forellenquintetts</i> . . . . .	131
7.2	Brahms-Intermezzo VIII – Bruch mit der Idylle im Kopfsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 26 . . . . .	134
7.3	Finale . . . . .	136
7.3.1	Schnelle Introdution und motivische Fugendiome im Hauptthema . . . . .	136
7.3.2	Simplizität als Ziel kompositorischer Kunst . . . . .	138
7.4	Brahms-Intermezzo IX – Die Fugatopartien im Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34 und die kanonische Schluss- steigerung im Finale des Klavierquartetts A-Dur op. 26 . . . . .	141
8.	Klavierquartett Es-Dur op. 87 . . . . .	144
8.1	Kopfsatz . . . . .	144
8.1.1	Dreiteiliger Hauptthemenkomplex . . . . .	144
8.1.2	Tonale Struktur . . . . .	150
8.1.3	Virtuose Paraphrasierung als Durchführungsprinzip . . . . .	152
8.2	Brahms-Intermezzo X – Die Formidee eines dreiteiligen Hauptthemenkomplexes im Kopfsatz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 und des Klaviertrios c-Moll op. 101 . . . . .	153

Tabelle: Erscheinungsformen des dreiteiligen Hauptthemen-	
komplexes in den Kopfsätzen von Dvořáks und Brahms'	
	Klavierkammermusik . . . . . 162
8.3	Finale . . . . . 165
8.3.1	Dreitonartenexposition . . . . . 165
8.3.2	Gedankenreichtum der Exposition . . . . . 167
8.3.3	Tetrachordmotiv und Sequenz . . . . . 168
9.	Dvořáks letzter Beitrag zur instrumentalen Klavierkammermusik –
	Sonatine G-Dur op. 100 für Violine und Klavier . . . . . 170
III.	DIE LANGSAMEN SÄTZE . . . . . 175
1.	Form . . . . . 175
2.	Thematik . . . . . 180
2.1	Melodisches und rhythmisches Themenprofil . . . . . 180
2.2	Satztechnik . . . . . 183
2.3	Syntax . . . . . 185
2.4	Das Phänomen des Liedhaften . . . . . 189
3.	Zur Harmonik der langsamen Sätze . . . . . 194
IV.	DIE SCHERZI UND SCHERZOÄHNLICHEN SÄTZE . . . . . 209
1.	Satztypologie und formale Gestaltung . . . . . 209
2.	Thematik . . . . . 219
3.	Rhythmik und Metrik . . . . . 224
4.	Formen der Themenverarbeitung . . . . . 229
5.	Das Scherzo im Satzzyklus . . . . . 232
V.	DAS KLAVIERTRIO <i>DUMKY</i> OP. 90 . . . . . 233
1.	Ein elegisches Klaviertrio . . . . . 234
2.	Das <i>Dumky</i> -Trio als Kulminationspunkt von Dvořáks Beschäftigung
	mit der Dumka . . . . . 237
3.	Das <i>Dumky</i> -Trio aus satztechnischer Perspektive . . . . . 241
3.1	Komponieren aus der Besetzung heraus . . . . . 241
3.2	An der Grenze des Klaviertrioklanges . . . . . 244
3.3	Apotheose des Violoncellos . . . . . 246
3.4	Stimmtausch und Klangmetamorphosen . . . . . 250
4.	„Ein anmutiges pêle-mêle“: Zur Form des <i>Dumky</i> -Trios . . . . . 252

5.	„Phantasien in einem durchaus slawischen Ton“	261
5.1	Inspiration durch die Folklore	261
5.2	Motivische Begleitfiguren und Scheinpolyphonie	264
5.3	Von melodischer Verzierung zur Thementransformation	265
6.	Die poetische Welt des <i>Dumky</i> -Trios	267
6.1	In der Tradition des lyrischen Charakterstücks	267
6.2	Raumwirkungen im <i>Dumky</i> -Trio	269
6.3	Erzählgestus und kammermusikalisches Gespräch	271
SCHLUSS		275
BIBLIOGRAPHIE		283
PERSONEN- UND WERKREGISTER		297



# I. EINFÜHRUNG

## 1. Vorbemerkung

Das Werk des tschechischen Komponisten Antonín Dvořák (1841–1904) zeichnet sich vor dem Hintergrund des musikästhetischen Dualismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eigenwillige Vielseitigkeit aus. Dvořáks Hinwendung zu der ‚fortschrittlichen‘ Gattung der Symphonischen Dichtung im Jahre 1896 und sein in der letzten Schaffensperiode getroffener Entschluss, künftig „für die Nation“<sup>1</sup>, also ausschließlich Opern, zu komponieren, ändern nichts daran, dass sich der Komponist auch den ‚konservativen‘ Gattungen der Kammermusik widmete und auf diesem Feld Werke schuf, die man bis heute zu den Höhepunkten seiner Musik zählt. Vor einigen Jahren hat Hartmut Schick mit seiner Monographie<sup>2</sup> über Dvořáks Streichquartette eine lang bestehende Forschungslücke ausgefüllt. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem anderen Bereich von Dvořáks instrumentaler Kammermusik: mit den Kompositionen für Klavier und Streichinstrumente. Genauer gesagt werden hier diejenigen Werke behandelt, die den ‚anspruchsvollen‘ Gattungen der Klavierkammermusik angehören. Zu diesen Werken kommt Dvořáks letztes Klaviertrio *Dumky* op. 90 hinzu, welches als Höhepunkt seines Klaviertrioschaffens in diese Arbeit einbezogen und in einem selbständigen Teil behandelt wird, auch wenn es nur noch der Besetzung nach als Klaviertrio bezeichnet werden kann. Die Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100 wird ebenso angesprochen, zumal sie zum Kanonrepertoire der Literatur für Violine und Klavier gehört und Dvořáks letzter Beitrag zur instrumentalen Klavierkammermusik ist. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen demnach eine Violinsonate, eine Violinsonatine, vier Klaviertrios, zwei Klavierquartette sowie zwei Klavierquintette, und somit Werke, die alle in der Zeitspanne von 1872 bis 1893 entstanden sind.

Den Hintergrund für die analytischen Betrachtungen von Dvořáks Kompositionen bilden die in Besetzung und Gattung korrespondierenden Werke von Johannes Brahms (1833–1897).<sup>3</sup> Ihre Berücksichtigung, die jedoch im Unterschied

---

<sup>1</sup> Vgl. Dvořák im Interview „Bei Meister Dvorzak“, in: *Die Reichswehr* vom 1. März 1904, S. 7. Das Interview ist auch abgedruckt bei Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben, Werke, Dokumente*, 2. Aufl., Zürich 1997, S. 335–338, hier S. 337.

<sup>2</sup> Hartmut Schick, *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 17), Laaber 1990.

<sup>3</sup> Brahms' Klavierkammermusik mit Bläsern wurde ausgeklammert, da sie in Dvořáks Schaffen kein Pendant findet. Außerdem ist zu beachten, dass viele Strukturmerkmale von Brahms' Bläserkammermusik von der Besetzung abhängen und somit schwer in Verbindung mit traditionell besetzter

zur Untersuchung von Dvořáks Klavierkammermusik keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ist in zweierlei Hinsicht naheliegend: Zum einen hat Brahms das Bild der Kammermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt, zum anderen hat er als langjähriger Freund und Kollege auf Dvořáks Leben und Werk eingewirkt.

Dvořák trat im Dezember 1877 zum ersten Mal mit Brahms in brieflichen Kontakt, und zwar auf Empfehlung des Musikkritikers Eduard Hanslick. Dieser war Vorsitzender der Jury des österreichischen Staatsstipendiums für junge und mittellose Komponisten, um das sich Dvořák in den Jahren 1874–1878 jeweils erfolgreich beworben hatte. Ab 1875 wurde auch Brahms Mitglied der Jury. Als Dvořák 1877 als Bewerbungsunterlagen seine *Klänge aus Mähren* vorlegte, fühlte sich Brahms von diesen Duetten derart angesprochen, dass er den jungen Tschechen seinem Verleger Simrock empfahl.<sup>4</sup> Obwohl Dvořáks Bekanntschaft mit Brahms nur mit zehn erhalten gebliebenen Briefen und einigen Äußerungen dritter Personen dokumentiert ist, muss es sich um eine wahrhaft freundschaftliche Beziehung gehandelt haben, die sich in den Jahren vor Brahms' Tod trotz seltener Begegnungen noch vertiefte.<sup>5</sup> Dafür sprechen nicht zuletzt Brahms' Korrekturen von Dvořáks Manuskripten für den Verleger Simrock, die er in der Zeit von Dvořáks Aufenthalt in den USA bereitwillig durchführte.

Das Jahr 1877, in dem die Freundschaft mit Brahms begann, war zugleich das Jahr des Durchbruchs von Brahms' Musik in Prag.<sup>6</sup> Die begeisterte Aufnahme des Klavierkonzerts d-Moll op. 15 und des *Deutschen Requiems* op. 45 beendete die Periode nur sporadischer Aufführungen mancher Klavierstücke und Kammermusikkompositionen (darunter auch Lieder) von Brahms. Es bleibt eine offene Frage, ob Dvořák bei der Aufführung von Brahms' Klaviertrio op. 8 im Jahre 1868 zugegen war oder ob er 1876 die in Prag gespielte Violoncellosonate e-Moll op. 38 hörte, zumal seine Äußerungen zu Brahms' Musik erst ab 1877 überliefert sind. Sie belegen, dass Dvořák Brahms' Partituren mit Hochachtung studiert und manche seiner Werke explizit als Orientierungsmuster für eigene Kompositionen bezeichnet hat. Für die *Slawischen Tänze* nahm er sich bekanntlich die *Ungarischen*

---

Kammermusik gebracht werden können. Zu den besetzungsbedingten Strukturmerkmalen von Brahms' Klavierkammermusik mit Bläsern vgl. etwa Peter Revers, „Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 195–212.

<sup>4</sup> Mit dem Jahr 1877 fing eine beinahe drei Jahrzehnte dauernde Zusammenarbeit zwischen dem Berliner Verlagshaus und Dvořák an. Dvořák hat vermutlich schon bei seinem ersten Besuch in Berlin Ende November 1878 Simrock das Alleinvertretungsrecht zugesprochen. Vgl. Döge, *Dvořák*, S. 186.

<sup>5</sup> Zur Geschichte der freundschaftlichen Beziehung zwischen Dvořák und Brahms vgl. Döge, *Dvořák*, S. 165–190; David Beveridge, „Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation“, in: *Dvořák and His World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 56–91.

<sup>6</sup> Zu den Aufführungen von Brahms' Musik in Böhmen vgl. Zdeněk Nouza, „Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben seiner Zeit“, in: *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*, hg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 405–423.

*Tänze* von Brahms zum Vorbild, während die Entstehung der Konzertouvertüre *Mein Heim* von dessen *Akademischer Festouvertüre* angeregt wurde.<sup>7</sup> Man könnte auch andere, vornehmlich aus den 1880er-Jahren stammende Werke anführen, deren Bezugnahme auf Brahms' Musik offensichtlich ist.<sup>8</sup> Doch hat bereits Otakar Šourek darauf hingewiesen, dass die ersten fünf Symphonien<sup>9</sup> sowie die zahlreichen frühen Kammermusikkompositionen<sup>10</sup> schon vor der Begegnung mit Brahms entstanden sind. Darüber hinaus hat er auf manche Stilmerkmale von Brahms' Musik aufmerksam gemacht, die in den Werken aus Dvořáks früher Schaffensperiode zu finden sind, ohne dass irgendein Einfluss des deutschen Komponisten bewiesen werden könnte.<sup>11</sup> Diese manchmal eher intuitiven Beobachtungen von Šourek konnten in letzter Zeit anhand gründlicher Analysen spezifiziert werden. So hat Schick etwa die entwickelnde Variation in Dvořáks frühen Streichquartetten untersucht und dabei die Unabhängigkeit des tschechischen Tonsetzers in der Frage der Anwendung dieser für Brahms kennzeichnenden Technik aufgewiesen.<sup>12</sup> Schick hebt in seiner Monographie auch zum ersten Mal den scheinbar paradoxen Sachverhalt hervor, dass Brahms' Musik Dvořák veranlasst habe, in seine Werke folkloristische Elemente zu integrieren und seinen ‚nationalen‘ Stil zu entwickeln.<sup>13</sup>

Das Thema des Brahms'schen Einflusses auf Dvořák bleibt dennoch durchaus ambivalent. Einerseits ist man bemüht, Dvořák in Schutz zu nehmen und Vorurteile über sein angebliches Epigontum zu zerstreuen, andererseits nimmt man seine Anlehnung an Brahms als ein positives Zeichen wahr, in dem sich die Fortschrittlichkeit und Bereitschaft des Komponisten äußert, die Provinzgrenzen zu überschreiten und sich dem ‚main-stream‘ der europäischen Musik anzuschlie-

<sup>7</sup> Vgl. Dvořáks Briefe an Brahms vom 24. März 1878 und an Fritz Simrock vom 31. Dezember 1881, in: Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 1, Prag 1987, S. 140 und 278.

<sup>8</sup> Violinkonzert a-Moll op. 53, Violinsonate F-Dur op. 57, Streichquartett C-Dur op. 61, Klaviertrio f-Moll op. 65, Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60, Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70.

<sup>9</sup> Symphonie Nr. 1 c-Moll (B 8), Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 4, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 10, Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 13, Symphonie Nr. 5 F-Dur op. 76.

<sup>10</sup> Streichquintett a-Moll op. 1, Streichquartett A-Dur op. 2, Streichquartett B-Dur (B 17), Streichquartett D-Dur (B 18), Streichquartett e-Moll (B 19), Klavierquintett A-Dur op. 5, Streichquartett f-Moll op. 9, Streichquartett a-Moll op. 12, Streichquartett a-Moll op. 16, Streichquintett G-Dur op. 77 [sic], Klaviertrio B-Dur op. 21, Klavierquartett D-Dur op. 23, Klaviertrio g-Moll op. 26, Streichquartett E-Dur op. 80 [sic]. Zu diesen Titeln kommen noch vernichtete Kammermusikkompositionen hinzu. Vgl. Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. Thematisches Verzeichnis. Bibliographie. Übersicht des Lebens und des Werkes. Thematic Catalogue. Bibliography. Survey of Life and Work*, 2. Aufl., Prag 1996, S. 768. (Die bei den Werken ohne Opuszahl in runde Klammer gesetzten Nummern sind dem Werkverzeichnis von Burghauser entnommen.)

<sup>11</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka [Leben und Werk von Antonín Dvořák]*, Bd. 1, 3. Aufl., Prag 1954, S. 327f.

<sup>12</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 42ff., 125ff., 149ff.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 210, 231ff., 328.

Ben.<sup>14</sup> Die vorliegende Arbeit versucht nicht, diese Ambivalenz aufzuheben, sondern geht von ihr aus. Sie spiegelt den musikästhetischen Diskurs im 19. Jahrhundert wider: Einerseits strebte man nach Originalität,<sup>15</sup> andererseits wollte man an Traditionen anknüpfen, um Teil eines kulturellen Universums zu werden.<sup>16</sup> Der zunehmend an Bedeutung gewinnende nationale Aspekt zeigte sich als gemeinsamer Nenner der beiden Meinungsströmungen. Das Erfrischende und Originelle wie auch das Traditionelle konnten durch Anschlagen von ‚nationalen Tonfällen‘ erzielt werden.

Die Anforderung eines traditionsgebundenen Schaffens schloss einen gewissen Grad von Epigonalität keineswegs aus, sondern setzte diesen sogar voraus. Im Gegensatz zum negativ besetzten Epigontum wurde die Epigonalität vor allem dank Nietzsche zu einem Prinzip künstlerischen Tätigseins erhoben.<sup>17</sup> Aus dieser Perspektive betrachtet verwundert es nicht, dass selbst Brahms sich in seinen

---

<sup>14</sup> Zum Vergleich der beiden Künstlerpersönlichkeiten und ihrer Werke siehe insbesondere: Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 317–329; David R. Beveridge, *Romantic Ideas in a Classical Frame. The Sonata Forms of Dvořák*, Diss. University of California 1980 (Diss Abstracts 42:11A, Ann Arbor: University Microfilms International 1981), S. 247ff., 268ff., 303ff.; Peter Petersen, „Brahms und Dvořák“, in: *Brahms und seine Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1983* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 7), hg. von Peter Petersen, Laaber 1984, S. 125–146; Klaus Hinrich Stahmer, „Drei Klavierquartette aus den Jahren 1875/76. Brahms, Mahler und Dvořák im Vergleich“, in: ebd., S. 113–123; Jaroslav Volek, „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johannesa Brahmsa a Antonína Dvořáka“ [„Tektonische Ambivalenzen in der Sonatenform der symphonischen Sätze von Johannes Brahms und Antonín Dvořák“], in: ders., *Struktura a osobnosti hudby*, Prag 1988, S. 163–198; Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 190ff., 231ff.; Döge, *Dvořák*, S. 165–190; Sigrid Wiesmann, „Dvořák und Brahms. Zu einigen rhythmischen Problemen in den Streichquartetten“, in: *Hudební věda* 37 (2000), S. 60–61; Beveridge, „Dvořák and Brahms“; Jarmila Gabrielová, „Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (Symfonie č. 6 D dur op. 60) a Johannes Brahms (Symfonie č. 2 D dur op. 73)“ [„Wie sich die Komponisten unterhalten: Antonín Dvořák (Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60) und Johannes Brahms (Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73)“], in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8.–10. března 2001*, hg. von Kateřina Bláhová, Prag 2002, S. 430–445; Lukas Haselböck, „Dvořáks 6. Sinfonie – ein ‚intertextueller‘ Kommentar zu Brahms’ 2. Sinfonie?“; in: *Hudební věda* 41 (2004), S. 341–354; Iacopo Cividini, *Die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 64), Tutzing 2007, S. 164ff., 212ff., 242ff.

<sup>15</sup> „Man sieht hieraus, daß Genie 1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt [...], daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse [...] (Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, abgeleitet ist).“ In: Immanuel Kant, *Werke. IX, X. Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften I, II*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, S. 406f.

<sup>16</sup> „More self-consciously than in other eras, composers, writers, and artists of the nineteenth and early twentieth centuries were subject to what has been termed the ‘originality paradox’, a modernist tension between individual originality and the need to be a part of a cultural/national tradition.“ In: Christopher Alan Reynolds, *Motives for Allusion. Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge/Massachusetts 2003, S. 102.

<sup>17</sup> Das Kunstideal des Wiederholens, das die „Nachkommenschaft“ anstrebt, ist in Nietzsches Auffassung nicht als bloßes „Wiederkäuen“, sondern in erster Linie als „Erinnerung“ zu verstehen. Vgl. dazu Burkhard Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*, Tübingen 2001, S. 31ff.

Werken oft von seinen Vorgängern inspirieren ließ. Dementsprechend sollte man im Falle von Dvořák und Brahms eher von einem wechselseitigen Dialog denn von einer Einflussnahme sprechen.

Neben einer bewussten und gezielten Auseinandersetzung mit Brahms' Musik orientierte sich Dvořák ebenso wie andere seiner Zeitgenossen an älteren Mustern. Viele Analogien im Schaffen beider Komponisten lassen sich durch solche gemeinsamen Bezüge etwa auf Beethoven oder Schubert erklären.<sup>18</sup> Gerade diese Kommunikationsebene, auf der sich die beiden Komponisten in der Reflexion der Gattungstradition und des Formenkanons treffen, ist für das Konzept dieser Arbeit die wichtigste. Streng genommen sind es in diesem Fall nicht mehr Dvořák und Brahms, sondern ausschließlich ihre Werke, die miteinander einen Dialog führen. Da dieses Zwiegespräch erst aus dem geschichtlichen Zeitabstand deutlich zu vernehmen ist, stellt der Umstand, dass der erste Teil von Dvořáks Klavierkammermusik-Kompositionen (opp. 5, 21, 23, 26) möglicherweise ohne Kenntnis von Brahms' Musik entstanden ist, keine Beeinträchtigung für die Fragestellungen der folgenden Kapitel dar.

Der in der Dvořák-Literatur häufig diskutierte Einfluss von Brahms auf Dvořák steht nur am Rande dieser Studien. Ziel ist vielmehr, die Werke der beiden Tonsetzer unvoreingenommen als Dokumente ihrer Zeit zu betrachten und auf analoge Aspekte hin zu untersuchen. Die Begriffe ‚Analogie‘, ‚Entsprechung‘, ‚Parallele‘, ‚Ähnlichkeit‘ werden hier viel häufiger verwendet werden als die Ausdrücke ‚Anspielung‘ oder ‚Anklang‘. Die Beispiele für wahrhafte *Anspielungen*, in denen das Moment des Spiels sehr wichtig ist,<sup>19</sup> sind in Dvořáks Klavierkammermusik genauso selten wie bewusste *Anklänge*. In den meisten Fällen sind die Übereinstimmungen eher in komplexen strukturellen Zusammenhängen fassbar als in bloßen Klangaffinitäten. Die Feststellung einer Analogie ist dabei immer nur ein Ausgangspunkt. Entscheidend sind oft erst die Unterschiede, die in den Werken von zwei eigenständigen Komponisten mit einem stark ausgeprägten Personalstil entstehen. Es muss berücksichtigt werden, dass beiden Komponisten im Grunde identische – der klassischen und der frühromantischen Musik entstammende – musikalische Ausdrucksmittel zur Verfügung standen. Es ist folglich fast unausweichlich, dass ein Werk gewisse Assoziationen zu einem anderen Werk hervorrufen kann. Die Kunst der Komposition bestand primär in der Verbindung von „unconscious germination“<sup>20</sup> (welche solche unbewussten Anspielungen mit sich bringen konnte) und „conscious hard work“<sup>21</sup>.

Die Themenschwerpunkte der einzelnen Kapitel sollen ein möglichst breites Spektrum kompositionstechnischer Eigenschaften der Werke berücksichtigen,

---

<sup>18</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 194; Gabrielová, „Jak spolu hovoří skladatelé“, S. 439ff.; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 165ff.

<sup>19</sup> Vgl. Reynolds, *Motives for Allusion*, S. 21.

<sup>20</sup> Ebd., S. 111.

<sup>21</sup> Ebd.

sollen also über die von Adorno als Lebenselement der Kammermusik apostrophierte motivisch-thematische Arbeit bzw. die entwickelnde Variation hinausgehen.<sup>22</sup> Aus diesem Grund beschränken sich die Analysen nicht nur auf die Kopf- und Finalsätze, sondern bringen auch die spezifischen Merkmale der Mittelsätze zur Sprache. Während die Kopf- und Finalsätze von Dvořáks Klavierkammermusik in chronologischer Reihenfolge behandelt und in den als „Brahms-Intermezzi“ betitelten Zwischenkapiteln in einen kontextuellen Rahmen gesetzt werden, befassen sich die Teile III und IV parallel mit den Mittelsätzen der beiden Komponisten und erörtern diese in thematisch gegliederten Kapiteln.

## 2. Klavierkammermusik – Voraussetzungen und gattungsgeschichtliche Hintergründe

Die Definition einzelner Gattungen der Klavierkammermusik ist im Vergleich zu der des Streichquartetts eine viel offenere. Beethovens Wiener Debüt – die drei Klaviertrios op. 1 – interpretiert Ludwig Finscher als einen Versuch des Komponisten, den anspruchsvollen Gattungen der Symphonie und des Streichquartetts auszuweichen und zugleich das Klaviertrio auf die Höhe dieser beiden Gattungen zu heben.<sup>23</sup> Mit demselben Respekt betrachtete später Brahms diese durch Beethoven noch fester kanonisierten Gattungen und hatte lange gezögert, bevor er auf dem Gebiet der Symphonie- und der Streichquartettmusik seinen Beitrag leistete. Die Erstfassung des Klaviertrios op. 8 stammt dagegen aus der Sturm- und Drang-Periode des Komponisten.

Dvořák zeigte bei der Gattungswahl mehr Courage, denn die ersten Streichquartette und Symphonien wurden bereits in der frühen Schaffensphase der 60er-Jahre komponiert.<sup>24</sup> Die Hinwendung zur Klavierkammermusik im Jahre 1871 dürfte jedoch ebenfalls von einer privaten ‚Gattungskrise‘ motiviert gewesen sein. Die ersten beiden (später vernichteten) Klaviertrios (B 25–26) schrieb er ein Jahr nach der Komposition des Streichquartetts e-Moll (B 19), das ein sehr experimentelles und gegen den Formenkanon verstoßendes Werk darstellt.<sup>25</sup> Zu den Streich-

---

<sup>22</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften, Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1973, S. 275.

<sup>23</sup> Ludwig Finscher, „Haydn, Mozart, Beethoven und die ‚Erfindung‘ des Klaviertrios in Wien“, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte* (Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag), hg. von Bernd Sponheuer u. a., Kassel u. a. 2001, S. 135–148, hier S. 144.

<sup>24</sup> Streichquartett A-Dur op. 2, Symphonie Nr. 1 c-Moll (B 9), Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 4, Streichquartette B-Dur (B 17) und D-Dur (B 18).

<sup>25</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 79ff. Dass Dvořák das Experimentelle des Streichquartetts e-Moll auch in den vernichteten Klaviertrios umzusetzen versuchte, ist eher unwahrscheinlich, denn dieses Experiment blieb in seinen später entstandenen Kompositionen grundsätzlich ohne Folgen. Vgl. Jarmila Gabrielová, *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka. Studie ke kompoziční problematice vybraných*

quartetten kehrte Dvořák erst drei Jahre später zurück, wobei er sich im Streichquartett f-Moll op. 9 schon deutlicher an den Gattungsnormen orientierte.<sup>26</sup>

Das Fehlen einer verbindlichen Ästhetik der Klavierkammermusik erlaubte beiden Komponisten, sich mehr Freiheiten zu nehmen. Die Werke konnten daher viel stärker von der persönlichen Tonsprache geprägt werden,<sup>27</sup> was nicht zuletzt bedeutete, Intimes mitzuteilen<sup>28</sup> und gelegentlich eine höhere, sublimere Ausdruckssphäre zu erreichen.

Die Voraussetzungen und Folgerungen der Klavierkammermusik im Gesamtœuvre der beiden Komponisten waren grundverschieden. Während Dvořák Mitte der 90er-Jahre das Feld der Kammermusik endgültig verlassen hatte, um sich in den folgenden neun Jahren, den letzten seines Lebens, ausnahmslos Symphonischen Dichtungen und Opern zu widmen, wandte sich Brahms subtilen Kammermusikwerken mit Klarinette zu.<sup>29</sup> Diese Hinwendung war durch die Zusammenarbeit mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld veranlasst und trug Brahms' introvertierter Haltung am besten Rechnung. Verschieden war bei beiden Komponisten nicht nur der ‚Ausklang‘ der Klavierkammermusik, sondern bereits ihr Ausgangspunkt. Ging bei Brahms der Komposition des ersten erhalten gebliebenen Klaviertrios op. 8 eine intensive Beschäftigung mit der Klaviermusik voraus,<sup>30</sup> begann Dvořák die Komposition seines ersten Klavierkammermusikwerkes, ohne zuvor Erfahrungen auf dem Gebiet der Musik für Klavier solo gemacht zu haben.

In Bezug auf Dvořáks vierzehn Streichquartette, die immer an Knotenpunkten seiner kompositorischen Entwicklung erscheinen,<sup>31</sup> stellt die Klavierkammermusik eine eigenständige Gattungssphäre dar. Nur zwei Werke (Klaviertrio g-Moll op. 26 und Sonatine G-Dur op. 100) wurden in unmittelbarer zeitlicher Nähe eines Streichquartetts komponiert. Kennzeichnend ist hingegen, dass manche Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák in der Nachbarschaft von Werken anderer (größerer) Gattungen entstanden sind, zu denen sie jeweils eine Art kammermusikalisches Gegenstück bilden: Klaviertrio g-Moll op. 26 – Klavierkonzert g-Moll op. 33, Violinsonate F-Dur op. 57 – Violinkonzert a-Moll op. 53, Klaviertrio f-Moll op. 65 – Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70, *Dumky*-Trio op. 90 – *Requiem* op. 89. Ähnliche Verwandtschaften gibt es auch bei Brahms, etwa beim Klaviertrio c-Moll op. 101, das ein Pendant des Doppelkonzerts a-Moll op. 102

---

*instrumentálních děl [Antonín Dvořáks frühe Schaffensperiode. Studien zur Kompositionsproblematik ausgewählter Instrumentalwerke]*, Prag 1991, S. 106.

<sup>26</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 116ff.

<sup>27</sup> Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Das Klaviertrio von Lekeu und die Gattungstradition im 19. Jahrhundert“, in: *Guillaume Lekeu & Son Temps. Actes du Colloque de l'Université des Liège (Société Liégeoise de Musicologie: Etudes & éditions 1)*, hg. von Philippe Vendrix, Liège 1995, S. 31–42, hier S. 32.

<sup>28</sup> Vgl. etwa Brahms' Klavierquartett c-Moll op. 60, das so genannte *Wertherquartett*.

<sup>29</sup> Klarinetten trio a-Moll op. 114, Klarinettensonaten f-Moll und Es-Dur op. 120, Klarinettenquintett h-Moll op. 115.

<sup>30</sup> Scherzo es-Moll op. 4, Klaviersonaten fis-Moll op. 2, C-Dur op. 1 und f-Moll op. 5.

<sup>31</sup> Vgl. Döge, *Dvořák*, S. 119.

ist, oder bei der Violinsonate G-Dur op. 78, die ähnlich wie bei Dvořák im Umfeld des Violinkonzerts entstanden ist. Die Beschäftigung mit der Klavierkammermusik war jedoch für Dvořák und Brahms nicht nur ein Ausgleich zu Kompositionen anderer Gattungen. Manchmal gab es völlig andere Gründe. Die Entstehung von Dvořáks zweitem Klavierquartett Es-Dur op. 87 wurde beispielsweise durch einen Auftrag des Verlegers Simrock veranlasst, während das zweite Klavierquintett A-Dur op. 81 gewissermaßen als ‚Ersatz‘ für das frühe Klavierquintett op. 5 in der gleichen Tonart komponiert wurde. In manchen Fällen war die Wahl der Gattung ein äußerst aufwändiger Prozess. Dies dokumentiert vor allem Brahms’ Klavierquintett f-Moll op. 34, das ursprünglich als Streichquintett vorlag, dann zu einer Sonate für zwei Klaviere überarbeitet und erst im dritten Schritt in ein Klavierquintett umgewandelt wurde.

Wie bereits bei Beethoven erheben die Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák und Brahms einen besonders hohen Kunstsanspruch und sind den Streichquartetten und Symphonien völlig ebenbürtig. Die Komponisten arbeiteten mit hervorragenden Solisten zusammen, die die Werke zur Aufführung brachten. Den Klavierpart in Dvořáks Werken für Streicher und Klavier spielte oft der Pianist Karel ze Slavkovských. Später saß Dvořák ähnlich wie Brahms selbst am Klavier, im Zusammenspiel mit dem Violinisten Ferdinand Lachner und den Violoncellisten Alois Neruda oder Hanuš Wihan.<sup>32</sup> Brahms’ Zusammenarbeit mit dem Hellmersberger-Quartett, mit Joseph Joachim und Clara Schumann sowie anderen Instrumentalisten ist gut bekannt.

Die „Exklusivität der Kammermusik“<sup>33</sup> ändert allerdings nichts daran, dass die beiden Komponisten in einer Zeit lebten, in der die Tradition der Hausmusik, die in den Anfängen der anspruchsvollen Kammermusik ohnehin nur sehr unscharf unterschieden wurde,<sup>34</sup> noch sehr lebendig war. Insbesondere das Klaviertrio war eine beliebte Besetzung für Bearbeitungen, die viele großbesetzte Werke dem häuslichen Musizieren zugänglich machten.<sup>35</sup> Selbst in Dvořáks Musik sind noch Werke zu finden, die explizit für häusliche Kreise bestimmt waren. Man denke etwa an die *Bagatellen* für zwei Violinen, Violoncello und Harmonium op. 47. Dvořák schrieb dieses Werk für das Musizieren in der Wohnung seines Freundes

---

<sup>32</sup> Das Trio Dvořák – Lachner – Neruda bestritt die Uraufführung von Dvořáks Klaviertrios g-Moll op. 26 und f-Moll op. 65. Das Klaviertrio *Dumky* op. 90 wurde unter der Mitwirkung des Violoncellisten Hanuš Wihan uraufgeführt.

<sup>33</sup> Klaus Stahmer, *Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms*, Kiel 1968, S. 24.

<sup>34</sup> Die Begriffe ‚Hausmusik‘ und ‚Kammermusik‘ wurden zunächst als Synonyme verwendet. Wie Hartmut Krones darlegte, war die Unterscheidung zwischen der Kammermusik im „weiteren und engeren Sinne“ im Grunde genommen eine Unterscheidung zwischen Haus- und Konzertmusik. Die beiden Kategorien waren in den Anfängen dem Überbegriff ‚Kammermusik‘ zuzuordnen. Vgl. Hartmut Krones, „Zum Begriff der ‚Kammermusik‘ in nachklassischer Zeit bis zum Tod von Johannes Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, S. 121–138, hier S. 126f.

<sup>35</sup> Unter diesen Bearbeitungen befindet sich beispielsweise Beethovens eigene Übertragung seiner Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36.

Josef Srb-Debrnov, in der kein Klavier, sondern nur ein Harmonium zur Verfügung stand. Die Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100 schrieb Dvořák für seine Kinder. Sogar das *Amerikanische* Streichquartett F-Dur op. 96, das Dvořák während eines Sommerurlaubs in Spillville komponierte, war zum Teil als Hausmusik gedacht.<sup>36</sup> Als überraschend kann in diesem Zusammenhang Dvořáks bescheidene Anforderung erscheinen, die er an sein *Dumky*-Trio op. 90 stellte – also an jenes Werk, das in die Weltliteratur der Klavierkammermusik eingegangen ist und über dessen hohen Kunstanspruch kein Zweifel bestehen kann. Einer Mitteilung des Komponisten zufolge sei das Werk „in einem leichteren Stil, sozusagen populär“ und „sowohl für anspruchsvolle als auch weniger anspruchsvolle Geister“<sup>37</sup> gedacht.

Die einzelnen Gattungen der Klavierkammermusik haben gemeinsame Wurzeln in der Sonate mit begleitendem Generalbass und später in der begleiteten Cembalo-/Klaviersonate.<sup>38</sup> Diese gemeinsame Tradition schlägt sich selbst noch in der Klavierkammermusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nieder. Die Werke verschiedener Untergattungen der Klavierkammermusik beeinflussten sich gegenseitig. Demzufolge würde es dem geschichtlichen Sachverhalt kaum gerecht werden, wenn man zwischen ihnen strenge Grenzen ziehen würde. Andererseits darf nicht übersehen werden, dass die einzelnen Besetzungstypen ihre Klangspezifika haben und dass sie das Grundproblem der traditionell besetzten Klavierkammermusik – die Aufhebung einer natürlichen Klangdisproportion zwischen einem harmonischen Tasteninstrument und einem oder mehreren Streichinstrumenten – auf ihre eigene Art und Weise lösen. Insbesondere in den kleinbesetzten Gattungen der Duosonate und des Klaviertrios stellte das Erlangen einer Klangbalance eine große kompositorische Herausforderung dar. Mit der Entwicklung des Klaviers im 19. Jahrhundert wurde es dabei immer schwieriger, diesen Anforderungen gerecht zu werden. Inwieweit das Problem der Klangdisproportion in den einzelnen Besetzungstypen zu bewältigen war, fasst Wilhelm Altmann folgendermaßen zusammen:

*„Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die Anforderungen, die an den Klavierspieler gestellt werden, in der Regel höher sind als an die Streicher; er muß sich auch stets hüten, diese nicht zu übertönen. Obwohl es nicht leicht ist, den Kampf gegen dieses gewaltigere Instru-*

---

<sup>36</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 263.

<sup>37</sup> Vgl. Dvořáks Brief an Alois Göbl vom 28. November 1890, in: *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli – Antonín Dvořák to his Closest Friend*, hg. von Milan Kuna, Prag 2000, S. 45. (Original auf Tschechisch; deutsche Übertragung von Klaus Döge, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2007, S. IV.)

<sup>38</sup> Vgl. Basil Smallman/Christiana Nobach/Michael Töpel, Artikel „Klavierkammermusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 5 (1996), Sp. 326–346, hier Sp. 326f. Im Falle des Klavierquintetts tritt dazu noch die Tradition des Ritornellkonzerts hinzu. Vgl. Gottfried Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Neckargemünd 2001, S. 228.

ment aufzunehmen, hat es doch so mancher Komponist verstanden, eine recht günstige Klangwirkung zustande zu bringen. Überhaupt wirkt sich die Zusammenstellung Klavier, Violine, Violoncell im allgemeinen gut aus. Allerdings besteht rein klanglich eine doch wohl reichlich große Grenze zwischen Violine und Violoncell, die durch die Bratsche im Klavierquartett gewissermaßen ausgefüllt ist. Manche freilich sind auch von dieser Kunstgattung nicht völlig in akustischer Hinsicht befriedigt und der Ansicht, daß nur das Streichquartett in Verbindung mit Klavier sich völlig gegen dieses behaupten könne [...].“<sup>39</sup>

Dass die scheinbar vorteilhafteste Besetzung des Klavierquintetts jedoch auch ihre schwächeren Seiten hat, bringt Altmann an anderer Stelle zum Ausdruck:

„Rein klanglich ist die Zusammenstellung von Klavier und Streichtrio [...] doch wohl glücklicher als die von Klavier und Streichquartett; sie verführt auch nicht so leicht dazu, orchestrale Wirkungen anzustreben, was leider häufig in den Klavierquintetten geschieht.“<sup>40</sup>

Um das Problem der Klangbalance zu bewältigen und eine optimale Klangwirkung zu erreichen, legten sowohl Dvořák als auch Brahms großen Wert auf das Proben ihrer Klavierkammermusik-Kompositionen. Über eine solche Probeaufführung seines Klaviertrios f-Moll op. 65 berichtete Dvořák begeistert an den Verleger Fritz Simrock:

„Heute abends ist bei mir bereits die dritte Probe. Es klingt famos – kein Takt zuviel oder [zu] wenig!“<sup>41</sup>

Andererseits regten die Proben weitere Verbesserungen an. Solche Korrekturen, die im Zusammenhang mit den Proben vorgenommen wurden, schlagen sich etwa in den Quellen zu Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 nieder.<sup>42</sup> Die Probenarbeit war insofern ein fester Teil des Kompositionsvorganges.

## 2.1 Violinsonate

Die Etablierung der Untergattung Violinsonate war wie beim Besetzungstypus Klaviertrio wesentlich von der Verselbständigung der ursprünglich nur *ad libitum* beteiligten Violinstimme abhängig. Bereits Mozarts Violinsonaten geben das Leitbild für eine gleichberechtigte Behandlung der agierenden Instrumente vor. Außer einer dialogischen Setzweise etablieren sie eine dreisätzigte Form mit einem Kopf-

---

<sup>39</sup> Wilhelm Altmann, *Handbuch für Klaviertriospieler. Wegweiser durch die Trios für Klavier, Violine und Violoncell; mit fast 400 Notenbeispielen*, Wolfenbüttel 1934, S. 5.

<sup>40</sup> Ders., *Handbuch für Klavierquintettspieler*, Wolfenbüttel 1936, S. 5.

<sup>41</sup> Dvořáks Brief an Fritz Simrock vom 28. März 1883, in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 1, S. 350.

<sup>42</sup> Vgl. Christoph Wolff, „Von der Quellenkritik zur musikalischen Analyse. Beobachtungen am Klavierquartett A-Dur op. 26 von Johannes Brahms“, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 28), hg. von Friedhelm Krummacher, Kassel u. a. 1984, S. 150–165, hier S. 158ff.

satz in der Sonatenform und einem Rondofinale. Beethoven bietet in seinen Violinsonaten F-Dur op. 24, c-Moll op. 30, Nr. 2 und G-Dur op. 96 eine alternative (viersätzliche) Formlösung an, indem er den Satzzyklus jeweils um ein Scherzo erweitert. Darüber hinaus schafft er durch eine sehr virtuose Behandlung der Violine eine Affinität zum Instrumentalkonzert. Die *in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto* geschriebene und mit einer langsamen Einleitung eröffnende Violinsonate A-Dur op. 47 ist ein Kammermusikwerk, welches die Sphäre des häuslichen Musizierens endgültig verlässt. Schumann knüpft an den Typus der viersätzigen *Grand Sonate* in seiner Violinsonate d-Moll op. 121 an. Die langsame Einleitung des Kopfsatzes zeugt wiederum von einer gattungs- bzw. formübergreifenden Tendenz. In der vorausgegangenen Violinsonate a-Moll op. 105 ersetzt Schumann die beiden Mittelsätze durch einen intermezzoartigen Satz.

In Dvořáks Violinsonate F-Dur op. 57 werden die Gattungsgrenzen vollkommen bewahrt. An die Stelle spieltechnischer Brillanz und Virtuosität tritt ein intimes Zwiegespräch des Klaviers mit der Violine. Das Finale dieser dreisätzigen Sonate ist ein sehr kontrastreicher Satz, in dem folkloristisch eingefärbte Thematik und polyphone Verarbeitungstechniken vereint werden. Der Violinpart in Brahms' Violinsonaten ist viel anspruchsvoller, die Grundhaltung dieser Werke ist aber wie bei Dvořák durchaus subtil. Dies zeigt sich insbesondere an den Schlusssätzen der Violinsonaten G-Dur op. 78 und A-Dur op. 100, die keine 'überwältigenden' Finalsätze sind, sondern einen sehr zurückgenommenen Tonfall anschlagen. Das Finale der Sonate op. 100 trägt die Tempoanweisung *Allegretto grazioso (quasi Andante)*. In der Sonate op. 78 klingt der sehr ausgedünnte und auf einem Liedzitat aus Brahms' *Regenliedern* op. 59 beruhende Schlusssatz im Piano aus. Er enthält keine echte Kulminationsstelle und ist dank des Rückgriffs auf das Thema des langsamen Satzes eher retrospektiv ausgerichtet. Die letzte Violinsonate d-Moll op. 108 hat zwar eine viersätzliche Anlage, aber auch sie ist kein *Grand Duo*. Die Durchführung des Kopfsatzes ist sehr zurückhaltend; durchweg auf einem 46 Takte gehaltenen Dominantorgelpunkt beharrend, erweckt sie den Eindruck einer „ziellosten und gleichförmigen Zeitdehnung“<sup>43</sup>. Der schnelle Mittelsatz hat einen graziösen Charakter und entspricht einem Satztypus, der sich vor allem in Brahms' Spätwerk als Vertreter des Scherzos durchsetzte.

## 2.2 Klaviertrio

Die Zentralgattung der Klavierkammermusik – das Klaviertrio – wurde ebenso durch die Wiener Klassiker kanonisiert. Obwohl bereits Mozart in seinen Klaviertrios den Weg von der begleiteten Klaviersonate zum tatsächlichen Klaviertrio

---

<sup>43</sup> Thomas Hauschka, „Der kammermusikalische Beitrag von Johannes Brahms. Singuläre Formlösungen für das Sonatenprinzip“, in: *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5), hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 285–308, hier S. 305.

ging,<sup>44</sup> indem er der vorher an die Bassstimme des Klaviers gekoppelten Violoncellostimme Selbständigkeit verlieh,<sup>45</sup> war die volle Gleichberechtigung aller drei Instrumente ein Beitrag, den erst Beethoven für die Gattung leistete. Selbst bei Beethoven entwickelte sich der Klaviertriosatz noch sehr dynamisch, so dass sich seine sechs ‚eigentlichen‘ Klaviertrios für die traditionelle Besetzung in dieser Hinsicht voneinander deutlich unterscheiden. Noch die drei Klaviertrios op. 1 können die Anknüpfung an die Tradition der begleiteten Klaviersonate nicht verleugnen. Man kann an vielen Stellen dokumentieren, wie sich der Klaviertriosatz ‚von unten nach oben‘ etablierte, so dass der Streichersatz oft nur durch Nachahmung des Klaviersatzes zustande kam. Infolgedessen weist der Klaviertriosatz stellenweise eine auffallende Ähnlichkeit mit dem vierhändigen Klaviersatz auf. Die Übertragung des Klaviersatzes auf die Streicher war dadurch möglich, dass seine Textur noch sehr dünn und durchsichtig (da über weite Strecken zweistimmig) war. Eine andere Möglichkeit, den Klaviersatz auf drei Instrumente auszuweiten, bestand in der Aufteilung in begleitenden Klaviersatz und melodietragenden Streichersatz. Obwohl sich diese Art der Stimmenverteilung als sehr vorteilhaft erwiesen und mit der Zeit zur Ausprägung eines typisch romantischen Klaviertrio-Klangtypus beigetragen hatte, wurde sie von Beethoven nicht als eine ‚Patentlösung‘ eingeschätzt. Dies zeigt sich etwa im langsamen Satz des Klaviertrios G-Dur op. 1, Nr. 2, in dem der Klavierpart neben der Begleitung auch mit melodischen Gegenstimmen ausgestattet ist. Dass Beethoven den Klang des Klaviers zu kultivieren und an die Streicher anzupassen pflegte,<sup>46</sup> belegt besonders pointiert die ‚streichquartettmäßige‘ Eröffnung des Klaviertrios Es-Dur op. 70, Nr. 2. Einen Meilenstein in der Entwicklung des Beethoven’schen Klaviertriosatzes stellt das Thema im langsamen Satz des Klaviertrios D-Dur op. 70, Nr. 1 dar. Dieses Thema, dessen Motive abwechselnd das Klavier und die Streicher vortragen, ist vollends auf die Klaviertrio-Besetzung zugeschnitten. Durch eine sehr homogene Triotextur zeichnet sich auch das Finale des Klaviertrios Es-Dur op. 70, Nr. 2 aus. Da die Abwechslung zwischen Klavier und Streichern auf engstem Raum stattfindet, wird der Anschein einer durchgehenden Beschäftigung der beiden Klangkörper erweckt. Dies gilt für das letzte Klaviertrio Es-Dur op. 97 nicht mehr. Hier wird das Klavier zum Hauptakteur, was mit der Widmung an Beethovens Förderer und den sehr guten Klavierspieler Erzherzog Rudolf zusammenhängt.

---

<sup>44</sup> Der Prozess, in dem die Streichinstrumente gleichberechtigt wurden und der Satz in den Klavier- und den Streicherblock geteilt wurde, hatte seine Parallele in der Verselbständigung der Bläser in der Orchestermusik und in der Emanzipation der Singstimme in der Klaviermusik mit Gesang. Vgl. Wilhelm Fischer, „Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier“, in: *Mozart-Jahrbuch* 16 (1956), S. 16–34, hier S. 34.

<sup>45</sup> Vgl. Basil Smallman, *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford 1990, S. 87.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Finschers zutreffende Charakteristik von Beethovens Klaviertrios: „[...] die Trios haben nichts von der introvertierten Haltung der Haydntrios und ihrem Gestus des Suchens und der Improvisation, und sie haben, bei anspruchsvoller Klaviertechnik, nichts von der Nähe der Mozarttrios zum Klavierkonzert.“ In: Finscher, „Die ‚Erfindung‘ des Klaviertrios in Wien“, S. 147.

Anders als Mozart zog Beethoven in den Klaviertrios ein viersätziges Modell vor. Außerdem erweiterte er die formalen Dispositionen der Einzelsätze und verdichtete die thematisch-motivische Arbeit. Nicht zuletzt nutzte er die klanglichen Errungenschaften des zu sechseinhalb Oktaven erweiterten Klavierambitus.<sup>47</sup>

Die verschiedenen Arten der Klaviertriotextur, die sich in Beethovens Trios herauskristallisierten, existierten später in den Werken anderer Komponisten nebeneinander und entwickelten sich weiter.<sup>48</sup> Demzufolge wäre es verfehlt zu behaupten, dass die Entwicklung des Klaviertriosatzes bei Beethoven geradlinig auf die Erfindung eines ‚Idealtypus‘ hinausgelaufen wäre.

Die verschärfte Polarisierung zwischen den beiden Klangkörpern in Beethovens *Erzherzogtrio* op. 97 ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die Klaviertrios B-Dur D 898 und Es-Dur D 929 von Franz Schubert. Ein charakteristisches Merkmal des Schubert'schen Klaviertriosatzes ist die Fakturspiegelung.<sup>49</sup> Das Klavier spielt in solchen Fällen im schlichten Oktavenunisono, während im Streicherpart eine dichte akkordische ‚Klaviertextur‘ zustande kommt. Die idiomatischen Unterschiede zwischen Klavier und Saiteninstrumenten werden demzufolge aufgehoben. Dass das Klavier in Schuberts Klaviertrios oft die Themen zurückhaltend im Oktavenunisono vorträgt, bedeutet nicht, dass die spieltechnischen Ressourcen dieses Instruments nicht ausgeschöpft würden. Vor allem in den kantablen Durchführungsteilen kann man einen dichten pianistischen Klaviersatz finden, so wie er sich in Schuberts Stücken für Klavier solo ausprägte. In den langsamen Sätzen wird deutlich, dass der Klaviertriosatz auch von der Textur des begleiteten Liedes beeinflusst wurde. Zum Charakteristikum der Schubert'schen Klaviertriotextur gehören ferner die Durchmelodisierung der Bassstimme im Klavier<sup>50</sup> sowie die Führung des ganzen Ensembles im kompakten Unisono.<sup>51</sup> Schuberts Anknüpfung an Beethoven äußert sich außerdem in der Viersätzigkeit und in der formalen Ausweitung einzelner Sätze, deren Konsequenz im Klaviertrio Es-Dur D 929 ein großzügig angelegter Schlusssatz, ein „Überbietungsfinale“<sup>52</sup>, ist. Trotz der großen Formdimensionen ist das Werk in sich geschlossen, wofür vor allem das Zitat des Themas aus dem langsamen Satz im Finale sorgt.

---

<sup>47</sup> Vgl. Smallman, *The Piano Trio*, S. 85f.

<sup>48</sup> Die Besetzung des Klaviertrios gilt als ein ständig weiterentwickelter satztechnischer Typus. Vgl. Michael Kube, „...dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.“ Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929 aus satztechnischer Perspektive“, in: *Schubert-Jahrbuch 1998*. (Bericht über den Internationalen Schubert-Kongress Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption. Teil II: Bühnen- und Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik), hg. von Dietrich Berke u. a., Duisburg 2000, S. 125–132, hier S. 126.

<sup>49</sup> Zu diesem Phänomen vgl. Kube, „Schuberts Klaviertrio Es-Dur“, S. 126ff.

<sup>50</sup> Vgl. etwa T. 120ff. im ersten Satz des Klaviertrios B-Dur D 898.

<sup>51</sup> Vgl. den Anfang des Klaviertrios Es-Dur D 929 oder T. 52ff. und 64ff. im Finale des Klaviertrios B-Dur D 898.

<sup>52</sup> Vgl. Dietrich Berke/Dorothee Hanemann, „Zur formalen Organisation des Schlußsatzes aus Franz Schuberts Klaviertrio in Es-Dur, op. 100 (D 929)“, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u. a. 1986, S. 200–207, hier S. 207.

Eine wichtige Stellung nehmen in der frühromantischen Klaviertrioliteratur auch die beiden Klaviertrios d-Moll op. 49 und c-Moll op. 66 von Felix Mendelssohn-Bartholdy ein. Der Klaviertriosatz in dessen Trios ließe sich an vielen Stellen ohne Schwierigkeiten in einen Klaviersatz transformieren. Die Streicher verlaufen über weite Strecken im Oktavenunisono und erfüllen die Funktion der melodieführenden Instrumente. Das Klavier liefert dazu eine fließende Begleitung, die häufig die Spitzentöne der Streichermelodie verdoppelt und den Trios ihren elegischen Charakter verleiht. Die Übernahme der melodischen Führung durch die Streicher ermöglicht eine sehr virtuose Gestaltung des Klaviersatzes. In ihrer pianistischen Brillanz stehen Mendelssohns Trios den vor allem in Frankreich sehr beliebten *trios concertants* nahe, ohne jedoch zu einer Art ‚kleinbesetztem Klavierkonzert‘ bzw. zu einer rein pianistischen Selbstdarstellung degradiert zu sein.<sup>53</sup> Die langsamen Sätze können als Muster für die Übertragung des Liedsatzes in die Kammermusik stehen,<sup>54</sup> während der Schlusssatz des Trios op. 66 mit der Klimax einer Chormelodie eine eigenständige Lösung der Problematik einer Finalapothese liefert.

Dem Klaviertrio d-Moll op. 49 von Mendelssohn steht Schumanns erstes Klaviertrio d-Moll op. 63 sehr nahe.<sup>55</sup> Das Klavier umschreibt hier, ähnlich wie an manchen Stellen in Mendelssohns Klaviertrios, oft die melodischen Konturen der Streicher. Solche Verdopplungen der Leitstimme erfolgen entweder simultan oder als unmittelbares Echo. Da alle drei Instrumente im Grunde gleichzeitig am melodischen Geschehen teilhaben, wirkt der Klaviertriosklang sehr homogen. Dadurch hebt sich die Schumann'sche Klaviertriotextur wesentlich vom horizontal differenzierten Klaviertriosatz Schuberts ab. Die Begleitung des Klaviers ist in Schumanns Trios nicht nur figurativ/gebrochen, sondern besteht auch aus dichten Zusammenklängen. Die Homogenität von Schumanns Triotextur und -klang ist außerdem auf die kontrapunktische Stimmverflechtung und thematische Konzentration zurückzuführen.

In Dvořáks Klavierkammermusik ist das Klaviertrio die vorherrschende Gattung. Ähnlich wie Brahms hatte sich Dvořák zunächst diesem Besetzungstypus zugewandt, bevor er zur Komposition der größerbesetzten Gattungen überging. Das Klaviertrio ist diejenige Besetzungskombination, die ihn schließlich veranlasste, mit der Form zu experimentieren und mit seinem letzten Werk für die Klaviertriobesetzung – den *Dumky* op. 90 – die Gattung zu transzendieren. Die freie

---

<sup>53</sup> Vgl. Smallman/Nobach/Töpel, „Klavierkammermusik“, Sp. 335. Eine ähnlich dominante Rolle erfüllt das Klavier auch in den Klaviertrios opp. 1 und 2 von César Franck (op. 2 ist Franz Liszt zugeeignet). Insbesondere im Klaviertrio fis-Moll op. 1, Nr. 1 ging Franck jedoch über die bloße pianistische Brillanz weit hinaus, indem er die Sätze des Zyklus mit Hilfe des *principe cyclique* miteinander verknüpfte. Vgl. Smallman, *The Piano Trio*, S. 138ff.

<sup>54</sup> Vgl. Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist* (Studien zur Kammermusik für Streicher), München 1978, S. 388ff.

<sup>55</sup> Vgl. Antal Molnar, „Die beiden Klaviertrios in d-Moll von Schumann (op. 63) und Mendelssohn (op. 49). Eine Stiluntersuchung“, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft*, Bd. 1, Leipzig 1961, S. 79–85.

Formanlage dieses Werkes (sechs Dumky) und seine vielfarbige Klangpalette sind neben einem stark ausgeprägten Sprachgestus Hauptaspekte, die dem Werk eine hochpoetische Qualität verleihen und eine Affinität zu verschiedenen anderen Gattungen (lyrisches Charakterstück, Instrumentalkonzert, Lied) erzeugen. Die frühen Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26 bilden gewissermaßen ein Paar. Entstanden in zeitlicher Nähe sind sie Schwesterwerke voller Gegensätze, aber auch mit Gemeinsamkeiten. Das Trio op. 21 knüpft an Schuberts Klaviertrios an, auch wenn es nicht ihre formale Komplexität erreicht. Für den Rückgriff auf das Thema aus dem langsamen Satz im Finale und somit für die zyklische Verklammerung des Werks gibt es ein Vorbild in Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929. Die elegische Grundhaltung des Trios op. 26 gemahnt hingegen eher an Mendelssohns und Schumanns Klaviertrioœuvre. Die Bezüge zu Schumann zeigen sich in einem überwiegend vollbesetzten und durchpolyphonierten Klangbild. Für das Finale lässt sich sogar ein konkretes Satzmodell in Schumanns Klavierkammermusik finden: der Schlusssatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 47. Dvořáks drittes Klaviertrio f-Moll op. 65 reflektiert hingegen den klavierkammermusikalischen Beitrag von Brahms, nämlich das Klavierquintett f-Moll op. 34.

Im Unterschied zu Dvořáks *Dumky*-Trio bleibt Brahms' letztes traditionell besetztes Klaviertrio c-Moll op. 101 den Gattungsnormen treu. Dennoch legen die drei über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten verstreuten Klaviertrios<sup>56</sup> von Brahms Zeugnis von einer dynamischen Entwicklung innerhalb dieser Gattung ab. Der Variationssatz des Trios op. 87 oder der als *Un poco presto e con sentimento* überschriebene Mittelsatz des Trios op. 101 setzen mit ihren stark individualisierten Satzcharakteren vor allem die Tradition der Schumann'schen Klavierkammermusik fort. Anders als in den großbesetzten Gattungen von Brahms' Klavierkammermusik haben die Finalsätze in den Klaviertrios eher einen unbeschwerten und spielerischen Gestus. Man könnte etwa an die knappe, gleichsam etudenhafte Durchführung im Schlusssatz des Klaviertrios C-Dur op. 87 denken. Die Brillanz und Leichtigkeit dieses Satzes, die auch für das Finale des Klaviertrios op. 8 typisch sind, bezeugen, dass auch die Klaviertrios von Mendelssohn ein wichtiger Anknüpfungspunkt für Brahms waren. Der Hang zu einer orchestralen Klangmonumentalisierung, der etwa zu Beginn des Kopfsatzes im c-Moll-Trio op. 101 zum Vorschein kommt, oder der starke Anteil von Kontrapunktik in Brahms' Klaviertrios sind jedoch Aspekte, die über das eventuell vorhandene Vorbild Mendelssohns weit hinausgehen.

---

<sup>56</sup> Vgl. nicht zuletzt die überarbeitete Fassung des Trios op. 8.

## 2.3 Klavierquartett

Das Klangspektrum der Klavierquartettbesetzung ist sehr breit. Einerseits kann das Klavierquartett durch die gelegentliche Aussetzung der Viola leicht Züge eines Klaviertrios annehmen. Andererseits verstärkt die Viola den Klang des Streicherensembles, so dass die Wirkung eines ‚kleinbesetzten Orchesters‘ entsteht. Die Tendenz zur Polarisierung der Klanggruppen und der Konzertcharakter sind in dieser Gattung viel stärker ausgeprägt als im Klaviertrio.<sup>57</sup> Die beiden Wegweiser der Gattung – Mozarts Klavierquartette g-Moll KV 478 und Es-Dur KV 493 – können die Affinität zum Klavierkonzert kaum verleugnen. Dieser Bezug schlägt sich vor allem im virtuosen Spielwerk des Klaviers, in der Dreisätzigkeit, in der Tutti-Solo-Abwechslung zwischen den Streichern und dem Klavier oder in der Unisono-Einleitung (KV 478) nieder. Gleichwohl weisen vor allem die Kopfsätze Merkmale auf, die rein kammermusikalisch sind und im Klavierkonzertœuvre Mozarts keine Entsprechung finden.<sup>58</sup>

Verglichen mit Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 wird das Klavierquartett op. 47 desselben Komponisten als ein der kammermusikalischen Tradition weit mehr verpflichtetes Werk interpretiert.<sup>59</sup> Die der orchestralen Tradition entnommene langsame Einleitung des Kopfsatzes sowie die zahlreichen Unisonostellen einerseits und die kontrapunktischen bzw. rein kammermusikalisch dialogischen Satzstrukturen andererseits deuten auf eine gelungene Synthese der beiden Tendenzen hin. Die Ausrichtung des Schumann'schen Klavierquartettsatzes ist vollkommen anders als die seiner Klaviertrios. Im Unterschied zu diesen ist der Klavierquartettsatz mehr horizontal angelegt. Die agierenden Instrumente nehmen nicht immer gleichzeitig am melodischen Geschehen teil, sondern werden häufig als Einzelfarben in sukzessiver Abwechslung fokussiert. Diese Setzweise sorgt dafür, dass der Quartettsatz trotz kontrapunktischer Dichte und starker Satzdurchbrechung sehr ‚atmend‘ anmutet.

Die größere Besetzung des Klavierquartetts löst in Dvořáks Opus 23 keine stärkere Polarisierung der beiden Klanggruppen oder sonstige klanglichen Konzerthaltungen aus. Sie gibt vielmehr den Anstoß für eine formale Ausweitung. Insbesondere im Kopfsatz strebt Dvořák eine formale Komplexität an, die an Schuberts Klaviertrioschafften denken lässt. Dvořák verdoppelt den Hauptsatz und erzeugt somit eine Affinität zur Doppelexposition der Konzertform. Die Nähe zum Konzert kommt demzufolge eher auf der formalen Ebene zum Vorschein. Sie äußert sich ebenfalls in der dreisätzigen Anlage des Satzzyklus. Das vierzehn Jahre später (1889) entstandene zweite Klavierquartett Es-Dur op. 87 bekräftigt die Gattungstradition – soweit von dieser gesprochen werden kann –

---

<sup>57</sup> Vgl. Smallman/Nobach/Töpel, „Klavierkammermusik“, Sp. 333.

<sup>58</sup> Zu den Unterschieden siehe den satztechnischen Vergleich dieser Klavierquartette mit Mozarts Klavierkonzerten KV 413, 414 und 415, in: Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 83ff.

<sup>59</sup> Vgl. Klaus Aringer, „Deutsche Romantik“, in: *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, S. 263–284, hier S. 281.

nicht nur durch die Wahl der Tonart, sondern auch durch eine deutliche Gegenüberstellung von Klavier und Streichern.

Die in klassischer und frühromantischer Zeit noch ziemlich wenig ausgeprägte Klavierquartettliteratur<sup>60</sup> wurde maßgeblich durch die drei Schlüsselwerke von Brahms erweitert. Das Klavierquartett nimmt in Brahms' Klavierkammermusik nicht nur eine dem Klaviertrio zahlenmäßig ebenbürtige Stellung ein (jeweils drei Werke), sondern es wird auf die Höhe der symphonischen Gattung erhoben. In der Rezeptionsgeschichte von Brahms' Klavierkammermusik war es insbesondere das erste Klavierquartett g-Moll op. 25, welches zum Inbegriff seiner Kammermusik wurde. Die werk- und gattungsübergreifende Bedeutung des Quartetts ist vor allem auf die hier angewandte und von Schönberg gewürdigte Kompositionstechnik der entwickelnden Variation zurückzuführen. Brahms' Klavierquartette eröffnen in klanglicher Hinsicht gänzlich neue Horizonte, indem sie einerseits auf subtilen dialogischen Satzstrukturen aufbauen, andererseits durch eine enorme Klangfülle orchestrale Dimensionen erreichen. Die satztechnische Komplexität findet ihre Entsprechung in der formalen Ebene. In den Kopfsätzen werden wichtige Formideen der Klavierkammermusik wie etwa eine dreiteilige Anlage des Hauptthemas umgesetzt. Die Themenaufstellung sowie das Reprisenkonzept nehmen höchst individuelle Züge an. Ähnliches gilt für die Charakterausprägung einzelner Sätze im Zyklus. Im Quartett op. 25 stellt Brahms an zweite Position ein Intermezzo, und im Finale schlägt er einen von ungarischer Folklore inspirierten Ton an. Die ausgedehnte Kadenz in diesem Schlusssatz weist stellenweise auf eine Verbindung zur Gattung des Instrumentalkonzerts hin.

## 2.4 Klavierquintett

Der Hang zu „orchestralen Wirkungen“ des Klavierquintetts, auf die bereits Altmann hinweist,<sup>61</sup> hängt mit der Geschichte des Ritornellkonzerts zusammen. Diese war gemeinsam mit der Tradition der begleiteten Klaviersonate bestimmend für die Etablierung dieser Gattung.<sup>62</sup> Der Einfluss des Concertoprinzips war beim Klavierquintett viel stärker als bei den anderen Untergattungen der Klavierkammermusik. Viele Klavierquintette sind demzufolge als ‚Klavierkonzerte im Kleinen‘ gestaltet.<sup>63</sup>

Obwohl Klavierquintette schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben wurden, kann von einer Gattung erst ab Schumanns Opus 44 die Rede

---

<sup>60</sup> Vgl. Basil Smallman, *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994, S. 23–52.

<sup>61</sup> Vgl. Altmann, *Handbuch für Klavierquintettspieler*, S. 5.

<sup>62</sup> Vgl. Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 228.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 86ff., 230.

sein.<sup>64</sup> Heinz bezeichnet Schumanns Klavierquintett als Kulminationspunkt, der einerseits den Schlusspunkt der vorangegangenen Phase, andererseits den Ausgangspunkt für eine neue Entwicklung darstelle.<sup>65</sup> Der Grund, weshalb er die Zäsur erst bei Schumann und nicht bereits beim *Forellenquintett* D 667 von Schubert setzt, liegt zum einen in der Besetzung des Schubert'schen Quintetts (mit Kontrabass)<sup>66</sup>, zum anderen in dessen Tendenz, sich von den anspruchsvollen Gattungsnormen loszulösen. Dieser Hang spiegelt sich laut Heinz in der ungewöhnlichen, an das *Divertimento* erinnernden Satzanzahl, in der einfachen Themenbildung, im überschaubaren formalen Aufbau sowie in der Eingliederung des Variationsatzes über „Die Forelle“ wider.<sup>67</sup> Im Vergleich des *Forellenquintetts* mit Schumanns Quintett op. 44 macht Heinz auf den unterschiedlichen Grad der Satzdurchbrechung sowie auf das andersartige Verhältnis der Klanggruppen Klavier versus Streicher aufmerksam. Im Falle des Schubert'schen Quintettsatzes bezeichnet er dieses Verhältnis als sukzessiv (sukzessive Übernahme der Melodieführung durch einzelne Klanggruppen), im Falle des Schumann'schen als simultan (ständige Verflechtung der Melodielinien aller Instrumente).<sup>68</sup>

Die Klaviertextur in Schuberts *Forellenquintett* ist – ähnlich wie später in seinen Klaviertrios – sehr durchsichtig, da sie größtenteils auf Oktavenunisono beruht. Die Streicher oder ein Teil des Streicherensembles übernehmen an vielen Stellen Begleitfunktion und ahmen eine pianistische akkordische Textur nach. Schon im Quintett gibt es also Ansätze für Fakturspiegelung und komplexen Stimmtausch, die später für Schuberts Klaviertrios typisch werden. Im Unterschied zu den Klaviertrios kommt allerdings im Quintett der Uminstrumentierung noch keine bedeutende strukturierende Funktion zu. Im ersten Satz wird das Hauptthema nicht vom Klavier übernommen, sondern bei der Wiederholung nochmals von der ersten Violine eine Oktave höher vorgetragen. Im Finale nehmen die beiden Instrumentengruppen bereits an der ersten Aufstellung des Themas teil; es besteht folglich nicht die Notwendigkeit, es später umzuinstrumentieren. Im Vergleich zu

---

<sup>64</sup> „Sein [Schumanns] op. 44 markiert den Übergang von einer sich entwickelnden Besetzung Klavierquintett hin zur Manifestation einer Gattung Klavierquintett.“ Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 1.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 10. Schumanns Quintett op. 44 war in Dvořáks Heimat sehr gut bekannt. Es gehörte zu den Lieblingswerken von Bedřich Smetana. Dank Smetana konnte sich das Prager Publikum bereits während der 50er-Jahre mit dem Kanon der deutschen Klavierkammermusik vertraut machen. Unter den Klavierkammermusik-Kompositionen, die Smetana als Pianist im Repertoire hatte, befanden sich außer Schumanns Werken etwa Mozarts Klavierquartett g-Moll KV 478 oder die Klaviertrios von Beethoven, Mendelssohn und Schubert. Vgl. das von František Bartoš zusammengestellte Verzeichnis im Vorwort der Kritischen Ausgabe: Bedřich Smetana, *Komorní skladby [Kammerkompositionen]*, hg. von František Bartoš, Prag: SNKLHU 1977, S. XIII.

<sup>66</sup> Die Streicherbesetzung im Klavierquintett war in den Anfängen dem orchestralen Streichersatz entnommen: Violine, Viola, Violoncello und Basso. Die beiden tiefen Streicher haben sich in den Klavierquintetten früher voneinander gelöst, als es in der Orchestermusik der Fall war. Vgl. Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 7.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 194, 198.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 226f.

Schumanns Quintett op. 44 fällt auf, dass die Satzstrukturen nicht so dynamisch wechseln. Das ist vor allem an manchen Begleitfigurationen in den Mittelstimmen zu beobachten, die sich oft unverändert über lange Strecken ausdehnen.

Der stellenweise sehr virtuos angelegte Klaviersatz in Schumanns Klavierquintett op. 44 steht im engen Zusammenhang mit der Widmung an Clara Schumann. Die konzertanten Züge kennzeichnen aber nicht das ganze Werk. Vor allem im zweiten Satz übernimmt das Klavier wiederholt eine reine Begleitfunktion, wodurch auf die Tradition der begleiteten Sonate Bezug genommen wird. Wie bereits Heinz gezeigt hat, formuliert Schumann am Beginn des Quintetts die Trennung der beiden Klanggruppen, um später die Stimmen umso stärker zu verflechten.<sup>69</sup> Schumanns Mittel zur Individualisierung der Stimmen sind nicht nur die Durchthematizierung und -polyphonisierung des Satzes, sondern auch spezifische Klangeffekte.<sup>70</sup>

Die großbesetzte Gattung des Klavierquintetts hat die Komponisten mehr als jede andere veranlasst, Einzelwerke zu schaffen. Bereits Schuberts und Schumanns Klavierquintette sind Einzelwerke sui generis. Die Aufwertung des Einzelwerkes ist später auch für Brahms' und Dvořáks Klavierquintettschaffen kennzeichnend. Der tschechische Komponist schrieb zwar zwei Klavierquintette, das zweite (op. 81) war allerdings als Ersatz für das erste (op. 5) gedacht – ein Frühwerk, das dem Komponisten abhanden gekommen und nur durch Zufall in einer Abschrift erhalten geblieben war. Im Schaffen César Francks ist die Einzelposition des Klavierquintetts f-Moll nicht unbedingt als Besonderheit der Gattung anzusehen, da auch Streichquartett, Violinsonate und Symphonie jeweils nur mit einem einzigen Opus vertreten sind. Francks Quintett setzt sich von Brahms' und Dvořáks Klavierquintetten nicht nur durch seine formale Freiheit (Dreisätzigkeit, die mit der einsätzig-mehrteiligen Form der Symphonischen Dichtung verschränkt ist), sondern vor allem durch eine vollkommen andere satztechnische Anlage ab. Sie lässt keinen echten Dialog zwischen den beiden einander gegenüberstehenden, sogar antagonistischen Klanggruppen Klavier und Streicher zu.<sup>71</sup>

Während sich die Gattungswahl des Klavierquintetts bei Dvořák als eine naheliegende Alternative zum Streichquartett ergab, mit dem sich der Komponist von Anfang an beschäftigt hatte, wurde sie bei Brahms auf eine sehr komplizierte Art und Weise getroffen: Das Klavierquintett op. 34 ist eine Doppeltransformation eines Werkes, das ursprünglich als Streichquintett mit zwei Violoncelli und dann als Sonate für zwei Klaviere konzipiert wurde. Die Tatsache, dass die Besetzungskombination ‚Klavierquintett‘ bei beiden Komponisten stark von der Streicherkammermusik angeregt wurde, kann erklären, warum die in der Gattungsgeschichte häufig zu beobachtende Konzertaaffinität in ihren Klavierquintetten eher

---

<sup>69</sup> Vgl. Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 232.

<sup>70</sup> Vgl. etwa die Tremoli der zweiten Violine in T. 19ff. des langsamen Satzes.

<sup>71</sup> Vgl. Wolfgang Rathert, „Ein ‚monstre sacré‘? Francks Klavierquintett in seiner Zeit“, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 74–87, hier S. 76ff.

vermieden wird. Die Textur in Brahms' Quintett trägt noch Spuren der Streichquintettfassung, was etwa in der Einleitung des Finales deutlich zum Vorschein kommt. Die satztechnische und klangliche Vielfalt des Quintetts ist beispielsweise im Scherzo erkennbar, in dem sich klangvolle Tuttistellen und kontrapunktisch gearbeitete, rein kammermusikalische Partien abwechseln.

Die beiden Klavierquintette Dvořáks stehen in der Tonart des *Forellenquintetts* und knüpfen an dieses Schlüsselwerk der frühromantischen Klavierquintettliteratur viel enger an als Brahms' Werk derselben Gattung. Das zweite Quintett op. 81 besteht aus vier Sätzen, wobei die mittleren Sätze ein für seine Musik typisches Satzpaar Dumka – Furiant bilden. Die im Klaviertrio f-Moll op. 65 zurückgedrängten folkloristischen Elemente treten hier erneut hervor und bewirken eine Leichtigkeit des Klanges, die von jeglicher orchestralen Dichte weit entfernt ist. Anstatt einer Klangexpansion regt die größere Besetzung eine Ausweitung der Form an. Wie schon im Klavierquartett D-Dur op. 23 wird die Exposition des Kopfsatzes von op. 81 um eine Doppelexposition des Hauptsatzes erweitert.

### 3. Die satztechnischen Merkmale von Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik

#### 3.1 Klaviertextur

Vor dem Hintergrund von Dvořáks Beschäftigung mit den Streichquartetten in seiner frühen Schaffensperiode könnte man annehmen, dass sich der Satz in seinen Klavierkammermusik-Kompositionen ‚von oben nach unten‘ etablierte. Diese Vermutung ist hinsichtlich der sehr ‚streichquartettmäßigen‘ Behandlung der Streicher im ersten Klavierquintett A-Dur op. 5 nicht völlig abwegig,<sup>72</sup> bezüglich der Gestaltung des Klaviersatzes lässt sie sich jedoch nicht bestätigen. Obwohl Dvořák in op. 5 gelegentlich im Klavier auf manche streichertypischen Begleitfiguren wie Tremoli zurückgriff,<sup>73</sup> war er bemüht, den Klaviersatz möglichst pianistisch zu halten, und dies gelang ihm trotz mangelnder Erfahrung gut. Šourek's kritische Äußerung, der Klavierpart des ersten Klavierquintetts A-Dur op. 5 sei voll und schwer im Klang,<sup>74</sup> zeigt sich als wenig begründet, zumal hier auch die Schubert'sche Setzweise im durchsichtigen Oktavenunisono vorkommt. Stellenweise ist

---

<sup>72</sup> Vgl. Kap. 3.2.

<sup>73</sup> Vgl. T. 43 im ersten Satz, T. 11ff., 252ff. und 268ff. im Finale.

<sup>74</sup> „Der Klavierpart des Quintetts bezeugt, dass sich Dvořák bis dato mit Klavier nur wenig beschäftigte. Im Vergleich mit der Klavierbegleitung der ‚Zypressen‘ erweist er sich nicht als viel entwickelter. Er ist wiederum zu voll, schwer im Klang und technisch ziemlich ungeschickt.“ In: Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 152. (Original auf Tschechisch, dt. Übersetzung von M. Štědrónská.) Vgl. auch Kull's kritische Äußerung über den Klaviersatz in Dvořáks erstem Klaviertrio B-Dur op. 21. Hans Kull, *Dvořáks Kammermusik*, Bern 1948, S. 107.

dem Klavierpart jedoch eine Abhängigkeit von der Orgeltextur anzumerken. Dvořák, Absolvent der Prager Orgelschule, lässt das schnell verklingende Klavier an manchen Stellen lang gehaltene Akkorde spielen, ohne zu berücksichtigen, dass sie sich vor allem im Piano/Pianissimo und im Zusammenspiel mit den Streichern klanglich nur schwer durchsetzen können.<sup>75</sup> Eine gewisse spieltechnische Unsicherheit und Einfältigkeit ist in manchen Begleitfigurationen spürbar, die man ohne Änderung der Handposition spielen kann.<sup>76</sup> Trotz mancher dieser Schwächen wusste Dvořák von Anfang an eine beachtliche satztechnische Vielfalt hervorzubringen, das gesamte Registerpotential auszunutzen und das Klavier mit den Streichern so zu verbinden, dass ein farbiger und dabei durchaus kammermusikalischer Klang ohne vordergründige Virtuosität und orchestrale Dichte zustande kommt.<sup>77</sup>

Dvořáks zunehmende Beschäftigung mit der Klaviermusik hat sich deutlich im dritten Klaviertrio f-Moll op. 65 niedergeschlagen, dessen Niederschrift zeitlich nach der Komposition des Klavierkonzertes g-Moll op. 33 und der ersten Reihe der *Slawischen Tänze* op. 46 liegt. In den späteren Klavierkammermusik-Kompositionen ist ein völlig entwickelter und anspruchsvoller Klaviersatz zu erkennen, der alle gehegten Vorurteile über eine ungeschickte Klavierbehandlung in seinen Werken entkräftet.<sup>78</sup>

Um eine optimale Klangplastizität und -ausgewogenheit zu erreichen, pflegte Dvořák auch in späteren Kompositionen einschließlich des *Dumky*-Trios op. 90 das Klavier gelegentlich im Oktavenunisono zu führen. Diese Verwendung geht dabei vielfach mit einer akkordischen Verdichtung der Streicher einher (Nb. 1).

---

<sup>75</sup> Vgl. etwa T. 151f. und 165ff. des Kopfsatzes und T. 401ff. des Finales.

<sup>76</sup> Vgl. beispielsweise T. 37ff., 113ff. (linke Hand), 153ff. (linke Hand), 198f. im ersten Satz, T. 80f. im zweiten Satz und T. 78ff. im Finale.

<sup>77</sup> Auf etwas Ähnliches weist Schick im Zusammenhang mit Dvořáks Streichquartetten hin, wenn er schon in Dvořáks erstem Streichquartett A-Dur op. 2 einen mühelos gefundenen „kammermusikalisch-stimmigen und dabei klanglich attraktiven Quartettstil“ feststellt. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 36.

<sup>78</sup> Die Vorurteile über Dvořáks ungeschickten und pianistisch undankbaren Klavierstil haben Radoslav Kvapil und neulich auch Ludmila Šmídová und Iacopo Cividini zerstreut. Vgl. Radoslav Kvapil, „Rehabilitace Dvořáka“ [„Dvořáks Rehabilitation“], in: *Hudební Rozhledy* 19 (1966), S. 424–426; ders.: „Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten“, in: *Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time*, hg. von Rudolf Pečman, Brünn 1985, S. 211–213; Ludmila Šmídová, „Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33“, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition. Problems of Editing. Reception*, hg. von Jarmila Gabrielová und Jan Kachlík, Prag 2007, S. 146–159; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 189–202.

Nb. 1: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, 1. Satz, T. 139–144  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das häufige Vorkommen dieser spiegelbildlichen Textur in Dvořáks Klavierkammermusik zeigt, dass dieses für Schuberts Klavierkammermusik typische Verfahren keineswegs kaum nachgeahmt worden ist.<sup>79</sup> Die Klangplastizität und die Vermeidung einer orchestralen Klangfülle in Schuberts Kammermusik waren im Übrigen Aspekte, die Dvořák in seinem in Amerika verfassten Schubert-Aufsatz hervorgehoben und gewürdigt hat.<sup>80</sup>

Obwohl Brahms eine unvergleichlich größere Erfahrung mit der Musik für Klavier solo hatte, ist die Frage zu stellen, ob ihm am Anfang das Komponieren der Klavierkammermusik deutlich leichter gefallen ist als Dvořák. Der mehrdimensionale, vom Klavierauszug-Genre inspirierte Satz seiner Klaviersonaten<sup>81</sup> musste an die Verhältnisse der Klavierkammermusik angepasst werden. Manche satztechnischen Merkmale von Brahms' Klaviersonaten, die Schumann als „verschleierte Symphonien“<sup>82</sup> apostrophierte, sind in der Erstfassung des Klaviertrios op. 8 wieder zu finden. Die Durchpolyphonisierung einerseits und die akkordische Satzverdichtung andererseits lassen an manchen Stellen ein massives Klangvolumen entstehen. Zudem sind die spieltechnischen Anforderungen nicht gering (Passagen in ausgeterzten Oktaven, vollgriffige Akkorde im Dezimenabstand, große Sprünge der linken Hand etc.). Nichtsdestoweniger führt Brahms das Kla-

<sup>79</sup> Vgl. Kube, „Schuberts Klaviertrio Es-Dur“, S. 127. Auf Dvořáks Anknüpfung an die Satztechnik in Schuberts Klavierkammermusik hat insbesondere Kull hingewiesen. Vgl. Kull, *Dvořáks Kammermusik*, S. 108ff.

<sup>80</sup> „Schubert versucht nicht, seiner Kammermusik einen orchestralen Charakter zu geben, trotzdem erreicht er eine großartige Vielfalt von schönen Klangeffekten.“ Zitiert nach der dt. Übersetzung des Aufsatzes bei Döge, *Dvořák*, S. 339–354, hier S. 346.

<sup>81</sup> Vgl. Gero Ehlert, *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 50), Kassel u. a. 2005, S. 568.

<sup>82</sup> Robert Schumann, „Neue Bahnen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20, Teil 2 (Bd. 39), Nr. 18 vom 28. Oktober 1853, S. 185; abgedruckt auch in: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 301f.

vier stellenweise in schlichtem Oktavenunisono oder sogar streng einstimmig. Im Finale wird der Klavierpart über weite Strecken durch gebrochene Begleitakkorde gebildet, ähnlich wie es in Mendelssohns Klavierkammermusik häufig der Fall ist. Die Handhabung des Klaviers ist demnach eine wesentlich andere als in Brahms' Klaviersonaten. Die stilistische Anpassung an die Verhältnisse der Klavierkammermusik ist unverkennbar.

Auch in Brahms' späteren Klavierkammermusik-Kompositionen kann man immer wieder beobachten, wie der Komponist den Klang des ‚gewaltigen‘ Tasteninstrumentes kultiviert und dieses wie einen völlig gleichberechtigten Partner der Streicher behandelt. Insbesondere in den Final- und den Scherzosätzen werden die linke und die rechte Hand oft im Oktavenunisono geführt.<sup>83</sup> Die oben erwähnte Spiegeltextur des Schubert'schen Typus (Oktavenunisono des Klaviers in Verbindung mit einem akkordischen Streichersatz) ist bei Brahms eher in den langsamen Sätzen zu finden.<sup>84</sup> Nicht selten schrumpft der Klaviersatz auf eine einzige Stimme zusammen. Brahms lässt an solchen Stellen entweder die Melodie ohne Bassfundament erklingen<sup>85</sup> oder reduziert die Klavierstimmen umgekehrt nur auf das bordunartige Bassfundament.<sup>86</sup> Sehr zurückhaltend, wie mit einem Streichinstrument, geht er mit dem Klavier an manchen Stellen des Klavierquintetts f-Moll op. 34 um. Vor allem in der Coda des ersten Satzes und in der Einleitung des Finales etabliert sich eine Textur, die an die ursprüngliche Streichquintettfassung dieses Werkes erinnert. Ähnliche Stellen, an denen die Gesamttextur ‚streichermäßig‘ anmutet, gibt es etwa auch im Finalsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 26. Verglichen mit Dvořák hat der Pianist Brahms den Streicherklang und die Streichertechnik im Klaviersatz häufiger nachgeahmt, und das nicht nur in der Klavierkammermusik mit Streichern, sondern auch in den Kompositionen für Klavier solo.<sup>87</sup>

In den Scherzo- und Finalsätzen von Brahms' Klavierkammermusik kann man auf eine Art Klaviertextur treffen, in der das Klavier die melodischen Konturen der Streicher umschreibt bzw. simultan oder synkopisch verdoppelt.<sup>88</sup> Diese vom begleiteten Lied beeinflusste Setzweise, die typisch für Schumanns Klavierkammermusik ist, erscheint bei Dvořák nur selten, meist in Verbindung mit einer

---

<sup>83</sup> Vgl. insbesondere die Finalsätze der Klavierquartette g-Moll op. 25 und c-Moll op. 60 sowie die Schlusssätze der Klaviertrios C-Dur op. 87 und c-Moll op. 101.

<sup>84</sup> Vgl. die langsamen Sätze des Klavierquartetts A-Dur op. 26 (T. 66ff.) und des Klavierquartetts c-Moll op. 60 (T. 78ff.).

<sup>85</sup> Vgl. etwa den Kopfsatz (T. 241ff.) und den langsamen Satz (T. 45ff.) des Klavierquartetts c-Moll op. 60.

<sup>86</sup> Vgl. den Kopfsatz (T. 176ff.) des Klavierquartetts c-Moll op. 60 und das Finale (T. 181ff.) des Klavierquartetts A-Dur op. 26.

<sup>87</sup> Vgl. Detlef Kraus, „Streicherklang und -technik im Klaviersatz von Brahms“, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*. (Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997), hg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 191–198.

<sup>88</sup> Vgl. den Trioteil aus dem Scherzo des Klaviertrios op. 8, das Scherzo und das Finale des Klavierquintetts f-Moll op. 34 sowie die Finalsätze der Klavierquartette g-Moll op. 25 und A-Dur op. 26.

Klangverdichtung an Tuttistellen. Brahms koppelt die melodieführenden Klavier- und Streicherstimmen vornehmlich in Themen aneinander, die ‚rustikale‘ oder scherzhafte Tonfälle anschlagen.<sup>89</sup> Diese Art Stimmkoppelung verwendeten die beiden Komponisten als Mittel der Stilsimplifizierung.

### 3.2 Streichertextur

Höchstwahrscheinlich durch die bis dahin gesammelten Erfahrungen mit der Gattung Streichquartett, wandte sich Dvořák nach der Komposition der beiden später vernichteten Klaviertrios der größerbesetzten Gattung des Klavierquintetts zu. Das Komponieren eines ‚Streichquartetts mit Klavier‘ war durchaus naheliegend. Der Streichersatz des Klavierquintetts A-Dur op. 5 erinnert mitunter noch stark an einen echten Streichquartettsatz. Diese Abhängigkeit kommt insbesondere in der Stimmführung der ersten und zweiten Violine zum Vorschein. Die Oberstimmen der Streichergruppe werden im ersten Satz nur selten in Oktavenparallelen geführt,<sup>90</sup> wie es später in Dvořáks zweitem Klavierquintett A-Dur op. 81 sowie im zweiten Klavierquartett Es-Dur op. 87 üblich ist. In den Klaviertrios jedoch führt Dvořák die Streicher von Anfang an oft parallel. Der Abstand zwischen Violine und Violoncello reicht von einer bis zu zweieinhalb Oktaven. Die enge Stimmführung in Terzparallelen kommt im ersten Klaviertrio B-Dur op. 21 nur selten vor. Im zweiten Klaviertrio g-Moll op. 26 war Dvořák bemüht, die natürliche Registerdistanz der Streicher abzumildern. Das Violoncello spielt immer wieder im hohen Register und gelangt gelegentlich sogar über die Violine hinaus, die hingegen in ihre tiefste Lage hinabsteigt. Im zweiten Satz wird beispielsweise bei den Imitationen in den Takten 50ff. der Klangkontrast zwischen den Streichern fast aufgehoben, so dass beide wie ein einziges Instrument wirken. Im dritten Klaviertrio f-Moll op. 65 retuschiert Dvořák die Registerdistanz zwischen den Streichern nicht mehr, sondern hebt sie eher noch hervor. Die Streicher ‚umklammern‘ die Klavierstimmen und überlassen dem Tasteninstrument die Aufgabe, den Zwischenraum auszufüllen. Auch im *Dumky*-Trio op. 90 ist der Registerabstand zwischen den Streichern wiederholt sehr groß, zumal das Violoncello über weite Strecken in der tiefsten Lage spielt.<sup>91</sup>

Die Entwicklung des Streichersatzes in Brahms' Klavierkammermusik war keineswegs geradlinig. Die Textur ist manchmal sehr homogen, zuweilen aber

---

<sup>89</sup> Vgl. den Scherzosatz des Klaviertrios op. 8, T. 73ff., den ersten Satz (T. 106ff.) und den Beginn des Finales im Klavierquartett g-Moll op. 25.

<sup>90</sup> Die selbständige Stimmführung der ersten und der zweiten Violine korrespondiert völlig mit der Situation in Dvořáks frühen Streichquartetten. Der einzige Satz, in dem längere Partien mit parallel geführten Violinen vorkommen, ist der erste Satz des e-Moll-Quartetts (B 19). Wie bereits Schick gezeigt hat, weist die Textur dieses Quartetts viele Ähnlichkeiten mit dem Quartettsatz in Beethovens späten Streichquartetten auf. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 112.

<sup>91</sup> Die Spezifika der Klaviertriotextur im *Dumky*-Trio op. 90 werden behandelt im Teil V, Kap. 3.

weist sie einen hohen Grad von Durchbrechung auf. In den Mittelsätzen der Klaviertrios C-Dur op. 87 und c-Moll op. 101 sind beispielsweise die Streicherstimmen sehr selbständig, während sie in den Ecksätzen parallel geführt oder zumindest rhythmisch aufeinander bezogen werden. Am meisten streicherähnlich im Sinne von ‚stimmig‘ ist der Streichersatz im Klavierquintett f-Moll op. 34, das in der Urfassung als Streichquintett konzipiert war. In der Registerdistanz der Streicher herrscht bereits in der Erstfassung von Brahms' Klaviertrio op. 8 eine große Flexibilität: Die Violoncellostimme steigt einerseits nach oben, andererseits sinkt sie in die tiefe Lage, so dass sich stellenweise zwischen Violine und Violoncello ein Abstand von nicht weniger als vier Oktaven ergibt. Ähnlich ist die Situation in den beiden späteren Klaviertrios C-Dur op. 87 und c-Moll op. 101, in denen der Abstand zwischen den Streicherstimmen bald hervorgehoben, bald reduziert wird.

Bereits oben wurde auf die Nachahmungstechnik in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik hingewiesen, bei der die Streicher eine dichte akkordische Klaviertextur nachahmen, während das Klavier im Unisono spielt. Sehr selten sind allerdings Stellen, an denen die Streicher wirklich wie die begleitende und die melodieführende Klavierstimme behandelt werden. Bei Dvořák findet sich solch eine Nachahmungsstelle am Anfang der Reprise im Kopfsatz des Klaviertrios g-Moll op. 26:



Nb. 2: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, 1. Satz, T. 226–230  
 © 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In Brahms' Klavierkammermusik ist ein Musterbeispiel für diese Satzstruktur im langsamen Satz des Klaviertrios c-Moll op. 101 zu finden (Nb. 3).

Andante grazioso

Andante grazioso

*p dolce*

Nb. 3: Brahms, Klaviertrio c-Moll op. 101, Beginn des 3. Satzes  
 © 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Im Unterschied zu Mozart und Beethoven, die in ihren Klaviertrios den Streicher-  
 satz gelegentlich ebenfalls mittels einer solchen Nachahmung des Klaviersatzes  
 gestaltet haben, handelt es sich bei der obigen Stelle aus Brahms' Trio op. 101 um  
 eine Texturspiegelung, die schon mit einer Klangstilisierung verbunden ist: Die  
 Klaviertextur der Streicher ahmt das Klavier selbst nach. Um seinen Klang von  
 den Streichern deutlicher abzugrenzen, füllt Brahms die Einzeltöne im Part der  
 rechten Hand mit akkordischen Zwischenklängen aus. Ein anderes Beispiel für  
 eine bewusste Aufhebung der Unterschiede zwischen Klavier- und Streicherpart  
 findet sich etwa im Finale des Klaviertrios C-Dur op. 87:

105

Nb. 4: Brahms, Klaviertrio C-Dur op. 87, Finale, T. 105–108  
 © 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

### 3.3 Konzertante Elemente

Die in der Klavierkammermusik häufig vorkommende Affinität zum Klavierkonzert<sup>92</sup> ist kein Merkmal, das man Dvořáks oder Brahms' Klavierkammermusik generell zusprechen könnte. Stellen, an denen die Streicher in die Rolle eines kleinbesetzten ‚Begleitorchesters‘ zugunsten der pianistischen Brillanz und Virtuosität herabgesetzt werden, sind selten anzutreffen. Dennoch ließen die beiden Komponisten, die zur Gattung des Instrumentalkonzerts wichtige Beiträge geleistet haben, in ihre Klavierkammermusik-Kompositionen manch konzertante Elemente einfließen, auf die im Folgenden kurz eingegangen wird.

Abgesehen von der Eingliederung einer Klavierkadenz im Finale von Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 und einer Cellokadenz in Dvořáks *Dumky*-Trio op. 90 kommt die Inspiration durch die Konzertform insbesondere bei den Themenaufstellungen zum Vorschein. Die Hauptthemen werden oft in zwei Durchgängen vorgeführt, die der Gegenüberstellung Solo – Tutti entsprechen. In Dvořáks Klavierkammermusik kommt es zu einer solchen ‚orchestralen‘ Themenübernahme etwa bei der Aufstellung des Hauptthemas im Finale des Klavierquintetts A-Dur op. 5 oder – und hier in einer viel avancierteren Form – im Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87. In den Kopfsätzen des Klavierquartetts D-Dur op. 23 und des Klavierquintetts A-Dur op. 81 ist der Abstand zwischen dem ersten und dem zweiten Durchgang des Hauptthemas derart groß, dass eine Formanalogie zum Konzertprinzip der Doppelexposition entsteht (vgl. Teil II, Kap. 3.1.1, 7.1.1). In der Klavierkammermusik von Brahms sind es vor allem die Hauptthemen in den Kopfsätzen der Klavierquartette g-Moll op. 25 und A-Dur 26 sowie des Klavierquintetts f-Moll op. 34, die eine Steigerung bis zum ‚orchestralen‘ Durchbruch hin aufbauen.

Die Behandlung des Klaviers und der Streicher als zwei sich gegenüberstehende Stimmgruppen ist vor allem für die großbesetzten Gattungen charakteristisch. Im ersten Klavierquintett A-Dur op. 5 und im ersten Klavierquartett D-Dur op. 23 von Dvořák werden die Streicher nur selten als eine selbständige ‚Gruppe‘ behandelt.<sup>93</sup> Die Polarisierung tritt erst in den beiden späteren Werken – dem Quintett op. 81 und dem Quartett op. 87 – in den Vordergrund. In seinen Klaviertrios stehen sich Klavier und Streicher vor allem im dritten Klaviertrio f-Moll op. 65 rivalisierend gegenüber. In einer eigenartigen Beziehung zueinander stehen die Instrumente im letzten Klaviertrio *Dumky* op. 90: Das Violoncello behauptet sich über weite Strecken als Solist, so dass Klavier und Violine zu Partnern des

---

<sup>92</sup> Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Tradition der konzertanten Klaviertrios (*trios concertantes*), die vor allem in Frankreich sehr lebendig war. Wie bereits erwähnt, gibt es auch in der Klavierquintettliteratur viele Werke, die als ‚reduzierte Klavierkonzerte‘ angelegt sind. Vgl. Smallman/Nobach/Töpel, „Klavierkammermusik“, Sp. 332, 335; Heinz, *Die Geschichte des Klavierquintetts*, S. 86ff., 230.

<sup>93</sup> Die Aufteilung in die Stimmgruppen ‚Streicher‘ und ‚Klavier‘ ist in diesen Werken nur im Finale (op. 5) bzw. im langsamen Satz (op. 23) stärker ausgeprägt.

Cellos werden (vgl. Teil V, Kap. 3.3). Im Allgemeinen setzte Dvořák viel häufiger als Brahms die einzelnen Streichinstrumente solistisch ein. Nicht nur das Violoncello, sondern auch die Violine oder die Viola werden an manchen Stellen zu dominierenden Stimmen. In den Finalsätzen des Klavierquintetts A-Dur op. 81 und des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 lässt Dvořák dabei die Bratsche – das von ihm selbst gespielte Instrument – als einen ‚begleitenden Solisten‘ auftreten.

Bei Brahms ist die konzertante Gegenüberstellung der beiden Stimmgruppen deutlich stärker ausgeprägt als bei Dvořák. Die Gegenüberstellung von Klavier und Streichern ist dabei auch für die kleinbesetzte Gattung des Klaviertrios kennzeichnend. Bereits in der Erstfassung des Klaviertrios op. 8 lässt Brahms zu Beginn des langsamen Satzes im Abstand von drei Takten abwechselnd das Klavier und die Streicher allein erklingen. Die beiden Klanggruppen alternieren oft auf engerem Raum (innerhalb einzelner Taktgruppen oder eines einzelnen Taktes). Das blockhafte Alternieren hat bald den Charakter eines friedlichen Dialogs, bald eines konzertanten Rivalisierens.

### 3.4 Klangverfeinerung

Im Teil V, Kap. 3.2 wird näher beschrieben, wie Dvořák in seinem letzten Klaviertrio *Dumky* op. 90 mit verschiedenen Stimmkombinationen arbeitet und dadurch das Werk klanglich in eine noch subtilere kammermusikalische Sphäre bringt. In seinen vorhergehenden Werken ist die Textur weitgehend homogen und wird nur selten in einzelne Stimmgruppen geteilt. Gleichwohl hat der Klang auch hier eine durchaus kammermusikalische Qualität. Als Beispiel dafür kann etwa der Dumka-Satz aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 genannt werden, der fast durchgehend vom vollbesetzten Ensemble vorgetragen wird und dennoch von einer äußerst feinen Klangwirkung ist. Vergleichbare Klangverfeinerungen gibt es auch in Brahms' Klavierkammermusik. Man kann dies nicht nur an einzelnen Stellen, sondern an ganzen Sätzen demonstrieren.<sup>94</sup> Es ist kennzeichnend, dass die Satz-ausdünnung sowohl bei Dvořák als auch bei Brahms zum wichtigen Merkmal mancher Reprisen wird. Die Seitenthemen erklingen in solchen Fällen in der Reprise in einer schlichteren und durchsichtigeren Textur als in der Exposition.<sup>95</sup>

Der stellenweise sehr mächtige Klang von Brahms' großbesetzten Klavierkammermusik-Kompositionen sollte zudem nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser viel häufiger als Dvořák den Klang des unbegleiteten Streicherensembles

---

<sup>94</sup> Vgl. etwa die Finalsätze des Klaviertrios op. 8 und des Klavierquartetts c-Moll op. 60.

<sup>95</sup> Vgl. den Kopfsatz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87 (T. 43ff. versus T. 160ff.) und den Kopfsatz von Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 (T. 100ff. versus T. 304ff.). Im letztgenannten Beispiel ist die Änderung der Textur mit einer Charaktervariation des Themas verbunden.

nutzt und es oft über viele Takte ohne Klavier erklingen lässt.<sup>96</sup> In Brahms' Klavierquartetten setzt sehr oft die Violinstimme aus,<sup>97</sup> während im Klavierquintett f-Moll op. 34 aus dem ganzen Klangkorpus an etlichen Stellen nur die Klaviertriogruppe spielt. Unvollständig besetzte Instrumentengruppen ermöglichen im letztgenannten Werk den Aufbau sehr wirkungsstarker Spannungswellen, die jeweils auf einen homogenen rhythmisierten Tutti-Höhepunkt hinauslaufen.

Die Suche nach einer Klangbalance zwischen Klavier und Streichern schlägt sich in Brahms' Werken oft in gleichsam ‚geometrischen‘ Anordnungen nieder. So werden häufig gebrochene Akkorde in symmetrischer Gegenbewegung geführt. Die Akkordbrechungen sind dabei nicht nur bloße Begleitmuster, sondern besitzen oft eine thematische Qualität.<sup>98</sup> Brahms lässt sie häufig viele Register durchmessen, womit er einen breiten, sehr sanften architektonischen Klang erreicht – ‚Klangbreite ohne Klangdichte‘. Im langsamen Satz des Klavierquartetts c-Moll op. 60 bilden die streng symmetrischen Akkordformationen einen Ausgleich zu einer sehr komplexen Rhythmik und schroffen Harmonik. Der Symmetrie der Textur wirkt die Asymmetrie auf den anderen Ebenen der musikalischen Struktur entgegen. Im Finale des Klaviertrios C-Dur op. 87 verwendet Brahms diesen Klingeffekt zur Belebung des gehaltenen Tons in der anderen Stimme. Das Spiel mit der Symmetrie der Stimmführung wird hier auf die Spitze getrieben, denn in der Reprise ändert der Komponist spiegelbildlich die Bewegungsrichtung der Akkordbrechungen:

<sup>96</sup> Vgl. den Kopfsatz (T. 304ff.) und das Finale (T. 294ff.) des Klavierquartetts g-Moll op. 25, den ersten Satz (T. 276ff.) des Klavierquintetts f-Moll op. 34, den Kopfsatz (T. 3ff.) des Klavierquartetts c-Moll op. 60 etc.

<sup>97</sup> Diese Einteilung führt allerdings nicht immer zur Reduktion der realen Stimmenzahl. Im Finale (T. 143ff.) des Klavierquartetts A-Dur op. 26 werden beispielsweise die Duopartien der Viola mit dem Violoncello vierstimmig gehalten.

<sup>98</sup> Ansätze zu solch exakt symmetrischer Themenbildung gibt es etwa in Beethovens Klaviertrios op. 70. Vgl. Mark Kaplan, „Beethoven's Chamber Music with Piano: Seeking Unity in Mixed Sonorities“, in: *The Cambridge Companion to Beethoven*, hg. von Glenn Stanley, Cambridge 2000, S. 127–146, hier S. 141.



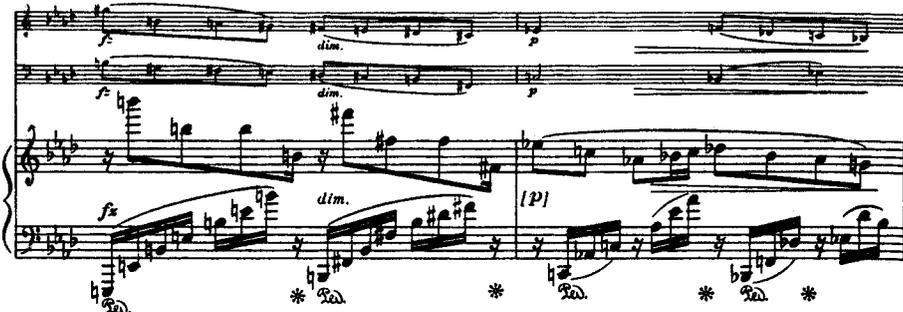
Nb. 5: Brahms, Klaviertrio C-Dur op. 87, Finale T. 64–67 und 193–195  
 © 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Diese Art von ‚geometrischen‘ Anordnungen ist dagegen Dvořáks Klavierkammermusik fremd. Sie tauchen nur vereinzelt auf, etwa im Kopfsatz der Violinsonate F-Dur op. 57 oder im langsamen Satz des Klaviertrios f-Moll op. 65 (Nb. 6). Da diese Werke auch in anderer Hinsicht Brahms’ Einfluss erkennen lassen, ist anzunehmen, dass die Einführung der spiegelbildlich laufenden, ‚atmenden‘ Akkordbrechungen hier durch die Beschäftigung mit seiner Musik inspiriert wurde.

a)



b)



Nb. 6: a) Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, 1. Satz, T. 47–50; b) Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, 3. Satz, T. 68f.

© 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 3.5 Die Themeninstrumentierung

Der ästhetische Anspruch einer gleichberechtigten Teilnahme aller Instrumente am thematischen Geschehen beeinflusst notwendigerweise die formale Gestaltung der betreffenden Werke. Das Wiederholungsprinzip setzt sich hier weitaus stärker durch als etwa in den Kompositionen für Klavier solo.<sup>99</sup> „Damit Frieden im Ensemble herrscht“<sup>100</sup>, muss ein Thema durch einzelne Instrumente wandern und möglichst zwischen Streichern und Klavier wechseln. Die Uminstrumentierung, die sich schon in Schuberts Klavierkammermusik auf die formale Gestaltung der Sätze auswirkte, im kompakten Satz Schumanns hingegen nur gelegentlich ausgenutzt wurde, gehört zu wichtigen satztechnischen Merkmalen von Dvořáks Klavierkammermusik. Bereits in den frühen Klavierkammermusikwerken stellt dieser häufig ein Thema in mehreren Durchgängen vor, so dass es zuweilen in strenger Abfolge durch alle beteiligten Instrumente wandert.<sup>101</sup> In der Reprise werden die Themen oft klanglich weiter umgewandelt. Im Klaviertrio *Dumky* op. 90 wendet Dvořák die Uminstrumentierung sogar als Haupttechnik der Variation an (vgl. Teil V, Kap. 3.4).

In Brahms' Klavierkammermusik gibt es ebenfalls Themen, die in mehreren Klangfassungen vorgeführt werden, ihre Anzahl ist jedoch wesentlich geringer als bei Dvořák. Drei Gründe lassen sich dafür nennen: Erstens tritt anstelle einer uminstrumentierten Themenwiederholung häufig eine Themenvariation ein. Zweitens führt er im Seitensatz oft mehrere Themen ein, statt ein und dasselbe Thema in verschiedenen Klangeinkleidungen zu verwenden. Nicht zuletzt, drittens, wird die Uminstrumentierung oft dadurch überflüssig, dass das Thema selbst auf dem Alternieren der Instrumente basiert.

Im Unterschied zu Dvořák wird in Brahms' Reprisen die Instrumentierung der Themen nur selten geändert.<sup>102</sup> Eher gewinnt das Thema seine neue Qualität dank einer Variation der Begleitung oder etwa durch eine modifizierte Registerplatzierung. Ein Beispiel dafür ist im Kopfsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 26 zu finden, wo der Hauptgedanke in der Reprise in die dunkle Tenorlage versetzt wird.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Als sehr aufschlussreich zeigt sich in diesem Zusammenhang der Vergleich der beiden ersten Sätze von Beethovens Klaviertrio Es-Dur op. 1, Nr. 1 mit den ersten beiden Sätzen seiner Klaviersonate f-Moll op. 2, Nr. 1, den Diether de la Motte angestellt hat. Daraus geht deutlich hervor, dass in den Klaviertrios weitaus öfter wiederholt wird und dass diese Wiederholungen fast immer mit der Uminstrumentierung verbunden sind. Vgl. Diether de la Motte, „Beethovens op. 1 und 2 – Komponieren aus der Besetzung heraus“, in: *Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Neue Folge, vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI), hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt, München 1992, S. 35–41.

<sup>100</sup> Ebd., S. 40.

<sup>101</sup> Vgl. etwa das Seitenthema (T. 73ff.) im Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur op. 21.

<sup>102</sup> Die Themeninstrumentierung in der Reprise nutzt Brahms nur in den langsamen Sätzen aus (vgl. die Klavierquartette A-Dur op. 26 und c-Moll op. 60).

<sup>103</sup> Für diese Klangvariation entschloss sich Brahms erst nach der Drucklegung und trug die Korrektur nachträglich in sein Handexemplar ein. Vgl. Wolff, „Von der Quellenkritik zur musikalischen Analyse“, S. 153.



## II. KOPF- UND FINALSÄTZE

### 1. Klavierquintett A-Dur op. 5

Das im Jahre 1872 geschriebene Klavierquintett A-Dur op. 5 ist die erste erhalten gebliebene Klavierkammermusik-Komposition Dvořáks. Zwar hatte er schon vorher zwei Klaviertrios komponiert, diese aber – neben anderen Frühwerken – später vernichtet. Sogar das Quintett op. 5 steht auf der von Dvořák selbst zusammengestellten Liste der vernichteten Werke.<sup>1</sup> Es ist in einer Abschrift überliefert, die im Besitz von Dvořáks Freund Ludevít Procházka war. Im Jahre 1887 bat Dvořák Procházka um diese Abschrift, da er sich „seine alte Sünde“ ansehen wollte.<sup>2</sup> Durch diese Begegnung mit dem längst Vergessenen wurde Dvořák zu einer Revision des Werkes angeregt. Er nahm in allen Sätzen Kürzungen vor; schließlich entschloss er sich dazu, lieber ein neues Klavierquintett in gleicher Tonart zu komponieren (op. 81).<sup>3</sup> In Dvořáks Kompositionsstil-Entwicklung spielt das Quintett op. 5 eine wichtige Rolle. Es wird als „transitional work“<sup>4</sup> angesehen, das den Stilwandel – seinen Übergang von der stilistischen Orientierung an der Neudeutschen Schule zu einer neuen Klassizität – widerspiegelt.<sup>5</sup> Als Hauptmerkmale des neuen Stils im Quintett werden eine feste Themenbildung sowie eine klare und plastische Form genannt.<sup>6</sup> Ein gewisses Maß an Weitschweifigkeit (ein Grundproblem in Dvořáks Frühwerk) weist nur das Finale auf. Vergli-

---

<sup>1</sup> Vgl. Burghauser, *Thematisches Verzeichnis*, S. 768; ders., „Vorwort“, in: Antonín Dvořák, *Klavierquintett A-Dur op. 5*, hg. von Jarmil Burghauser, Prag 1959, in: Antonín Dvořák, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von der Antonín-Dvořák-Gesellschaft und dem Staatlichen Musikverlag Prag, Prag: SNKLHU, Editio Supraphon 1955ff., Reihe IV, Bd. 11, S. V.

<sup>2</sup> Vgl. Dvořáks Brief an Ludevít Procházka vom 20. März 1887, in: Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 2, Prag 1988, S. 231.

<sup>3</sup> Die Urfassung des Klavierquintetts A-Dur op. 5 ist nicht mehr in allen Details rekonstruierbar. Die Seiten, die Dvořák aus der Abschrift herausgerissen hat, sind nicht erhalten geblieben. Vgl. den Revisionsbericht in der Kritischen Ausgabe (wie Anm. 1).

<sup>4</sup> John Clapham, *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, S. 189.

<sup>5</sup> Schick bezeichnet den Stilwandel im Quintett op. 5 als fast vollzogen (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 117). Zur Orientierung von Dvořáks Frühwerk an der Neudeutschen Schule vgl. ebd., S. 39–115; Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 64ff.; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 53–73. Dass der Einfluss der Komponisten der Neudeutschen Schule und ihrer konkreten Werke auf Dvořáks Frühschaffen jedoch nicht überschätzt werden darf, hat vor allem Gabrielová hervorgehoben. Vgl. Gabrielová, *Rané tvůrčí období*, S. 106.

<sup>6</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 150ff.

chen mit den frühen Streichquartetten wurde das Quintett als ein leichter zugängliches Werk wahrgenommen, was auch dessen unmittelbar auf die Vollendung folgende Aufführung bezeugt.<sup>7</sup> Zwischen dem Quintett und den vorausgehenden Werken, namentlich den ersten beiden Symphonien und den frühen Streichquartetten, bestehen in der Tat erhebliche Unterschiede. Der Einfluss der Neudeutschen Schule, insbesondere der von Liszt, ist aber im Quintett weiterhin erkennbar. Dies zeigt sich vor allem in der Tendenz, knappe motivische Einheiten statt Themen in den Vordergrund treten zu lassen, ferner im Hang zur Motivsteigerung oder -transformation und nicht zuletzt in der Vorliebe für Motiv- und Themenkombinatorik. Der Einfluss der Neudeutschen Schule ließ ab Dvořáks Opus 5 nicht nach, um dann gänzlich zu verschwinden; vielmehr vermischten sich die ‚progressiven‘ mit den ‚konservativen‘ Kompositionsprinzipien.

Als neue Inspirationsquelle für das Quintett op. 5 wird insbesondere Schubert erwähnt,<sup>8</sup> dessen *Forellenquintett* D 667 bezüglich der Wahl der Gattung und der Tonart ein für den Vergleich naheliegendes Werk ist. Im ersten Satz verwendet Dvořák die Schubert'sche Klaviersatztechnik der Unisonoführung, von der er auch in seinen späteren Klavierkammermusik-Kompositionen wiederholt Gebrauch macht.<sup>9</sup> An das *Forellenquintett* erinnern ferner die trochäisch rhythmisierten Akkordprolongationen in der Durchführung des Kopfsatzes (T. 125ff.), das blockhafte Alternieren zwischen Klavier und Streichern sowie der Tonfall des Hauptthemas im Finale. Die Themencharakterumwandlung und die trochäischen Begleitmodelle im Seitensatz des Kopfsatzes weisen auch auf andere Werke Schuberts, etwa auf die *Wandererphantasie* D 760, hin.

## 1.1 Kopfsatz

### 1.1.1 *Motivischer Fragetopos im Hauptthema und Monomotivik des Hauptsatzes*

Das Klavierquintett A-Dur op. 5 ist unter den hier behandelten Kompositionen Dvořáks das einzige Werk, das mit einem mehrtaktigen Klaviersolo eröffnet wird (Nb. 7). Abgesehen von dem zweitaktigen Klavier Vorspann im Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 und im Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 findet man in Dvořáks Klavierkammermusik kein Klaviersolo zu Beginn eines Ecksatzes. Es ist nicht der Zweck des Klaviersolos im Kopfsatz von Opus 5, das Klavier als ein harmonisches Instrument einzuführen, sondern eher zurückhaltend das Hauptmotiv im Oktavenunisono vorzustellen. Diese Präsentation des Hauptthemas durch das Klavier solo hat etwas Vorläufiges und Suchendes: Das Thema ist

---

<sup>7</sup> Die Uraufführung mit dem Pianisten Karel ze Slavkovských fand am 22. September 1872 in Prag statt.

<sup>8</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 117, 119.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Teil I, Kap. 3.1.

so angelegt, als ob es sich nur um einen Vorspann handeln würde.<sup>10</sup> Es besteht aus der zweimaligen Wiederholung und der freien Entfaltung eines fünftönigen Kopfmotivs.<sup>11</sup> Da der motivische Inhalt des ganzen Themas im Grunde auf diese Gestalt reduzierbar ist, kann von einem „thematischen Motiv“<sup>12</sup> gesprochen werden.

The image shows a page of a musical score for Dvořák's Piano Quintet in A major, Op. 5. The score is for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The piano part features a prominent rhythmic motif in the right hand and a more active line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'mf', 'Solo', 'fp', and 'pp'. Measure numbers 6, 10, and 14 are indicated.

Nb. 7: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, 1. Satz, Hauptthema  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>10</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 119.

<sup>11</sup> Eine Parallele zu dieser Art von Themenaufstellung, bei der es erst beim dritten ‚Versuch‘ zu einem melodischen Durchbruch des Themas kommt, gibt es etwa im Kopfsatz von Beethovens Violinsonate G-Dur op. 96. Bei Dvořák trägt später das Thema im Kopfsatz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 eine solche Motivphysiognomie. Von einer gewissen Ähnlichkeit kann auch im Fall des Hauptthemas im Kopfsatz des Streichquartetts Es-Dur op. 51 und des Hauptthemas im Kopfsatz der Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 13 gesprochen werden. Im letztgenannten Beispiel ist die Analogie besonders deutlich, da die Motivwiederholungen wie im Kopfsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 5 durch Pausen voneinander getrennt sind. Ansonsten lassen sich in Dvořáks Werken nicht viele Themen finden, die ähnlich gebaut sind.

<sup>12</sup> Zum Begriff des „thematischen Motivs“ vgl. Markus Waldura, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 4), Saarbrücken 1990, S. 315f. Waldura erläutert die Funktion des thematischen Motivs im Zusammenhang mit der Thematik im ersten Satz von Schumanns 4. Symphonie d-Moll op. 120. In der Exposition dieses Satzes seien zwar die übergeordneten thematischen Einheiten noch erkennbar, sie träten aber gegenüber dem Kernmotiv in den Hintergrund.

Ein charakteristisches Merkmal dieses thematischen Motivs ist sein Einsatz auf der zweiten Zählzeit. Ein nicht-volltaktiger Einsatz des Hauptthemas kommt in Dvořáks Musik eher selten vor.<sup>13</sup> Wie noch im Folgenden gezeigt werden wird, ist die Nicht-Volltaktigkeit ein wichtiges Element, mit dem Dvořák bei der Motivvariation arbeitet. Diastematisch besteht das Hauptmotiv aus einem fallenden Tetrachord, dem ein Sextsprung nach oben folgt. Die drei letzten Töne bilden ein Teilmotiv, das geradezu zur späteren Abspaltung bestimmt ist. Es gehört dem Typus des Beethoven'schen Fragemotivs („Muß es sein?“) an, das beispielsweise auch Mendelssohn in seinem Beethovens Spätwerk reflektierenden Streichquartett a-Moll op. 13 verwendet hat.<sup>14</sup> In Dvořáks Quintett kann man diesbezüglich nicht von einem bewussten Beethoven-Bezug sprechen. Vielmehr handelt es sich um ein kennzeichnendes Merkmal der Dvořák'schen Phrasenbildung, das sowohl in den frühen<sup>15</sup> als auch in den reifen<sup>16</sup> Kammermusikkompositionen auftritt. Im Klavierquintett wird das Fragemotiv erst in T. 24f. ‚beantwortet‘, indem es um drei Kadenztöne erweitert wird.<sup>17</sup> Die harmonische Entwicklung der ersten sechs Takte ist ziemlich statisch: Sie ist nur von der Tonika geprägt. Bereits im Nachsatz werden allerdings leiterfremde Töne eingefügt. Es wird eine Modulation nach G-Dur vorbereitet, mit der die Grundtonart für die restliche Exposition verlassen wird.

Das thematische Motiv wird in T. 9 nicht nur transponiert, sondern zugleich variiert. Es wird um einen Anfangston erweitert und dadurch in ein volltaktiges Motiv verwandelt. Anschließend kommt es zur Abspaltung und Wiederholung des Fragemotivs. Die Takte, die der Aufstellung des Hauptthemas folgen, weisen alle

---

<sup>13</sup> Die Tendenz zur volltaktigen Themenbildung bei Dvořák sieht Schick im Zusammenhang mit der Eigenart der tschechischen Sprache, jedes Wort auf der ersten Silbe zu betonen (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 32f.). Nicht volltaktige Einsätze von Seitenthemen kommen zwar in Dvořáks Sonatensätzen vor, allerdings sind die auftaktigen Kopfmotive nicht immer ein fester Bestandteil der Themen. (Auf diese Tatsache hat bereits Schick aufmerksam gemacht. Vgl. ebd., S. 297.) Sie stellen meist einen Vorspann dar, auf den bei der Wiederholung oft verzichtet wird, ohne dass sich die motivische Struktur des Themas grundsätzlich verändert. Vgl. etwa die Seitenthemen in den Kopfsätzen des Klaviertrios B-Dur op. 21, des Klaviertrios g-Moll op. 26 und des Klavierquintetts A-Dur op. 81.

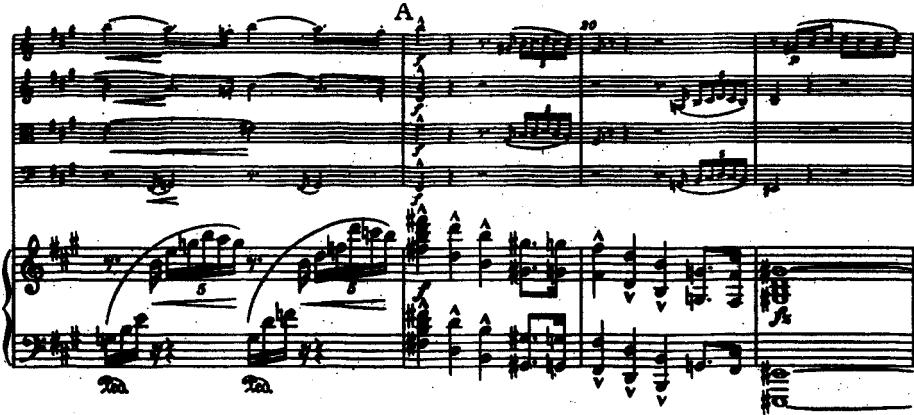
<sup>14</sup> Mendelssohn hat diesem Streichquartett als Motto sein zuvor komponiertes Lied „Ist es wahr?“ op. 9, Nr. 1 zugrunde gelegt, dessen Eröffnungsmotiv eine auffallende Ähnlichkeit zu dem Motto „Muß es sein?“ aus Beethovens Streichquartett F-Dur op. 135 aufweist. In der Frage der Themenbildung und Formgebung setzt sich Mendelssohns op. 13 auch intensiv mit Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 auseinander. Vgl. dazu Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 161ff., 190ff., 309ff.

<sup>15</sup> Vgl. etwa das Hauptthema im langsamen Satz des Streichquartetts D-Dur (B 18); mehr dazu in: Gabrielová, *Rané tvůrčí období*, S. 70f.

<sup>16</sup> Vgl. insbesondere das Hauptthema im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 (mehr dazu im Kap. 6.1.1).

<sup>17</sup> In der Urfassung des Quintetts wurde die (ausbleibende) Beantwortung des Fragemotivs zur Ausgangsidee des ganzen Werkes. Dvořák griff ursprünglich in den letzten Takten des Finales auf dieses Motiv zurück und ließ das Quintett offen – auf der Tonikaterz und im Piano Pianissimo – ausklingen. Vgl. die Annotazioni in der Kritischen Ausgabe (wie Anm. 1).

typischen Merkmale der Steigerung – Satzverdichtung, Beschleunigung des Begleitrythmus, Kürzung des Abstandes zwischen den einzelnen Motiveinsätzen – auf. Diese dynamische Themenentfaltung steuert auf das Erklingen einer gesteigerten und volltaktigen Variante des Hauptmotivs in T. 19f. (Nb. 8) hin. Das Motiv basiert nur noch auf fallenden Intervallen, so dass der Sextsprung aufwärts gänzlich aufgehoben wird. Durch die Wendung nach Moll und die Einfügung der Chromatik verwandelt es sich in ein tragisches ‚Absturzmotiv‘<sup>18</sup>. Das Erreichen dieser Variante signalisiert, dass ein neuer formaler Abschnitt beginnt.



Nb. 8: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, 1. Satz, T. 18–21  
© 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In der Überleitung T. 29–47 kehrt Dvořák zum thematischen Motiv des Hauptthemas zurück, um es weiter zu verarbeiten. Es entsteht eine neue diminierte Variante, die mit der ursprünglichen Gestalt kombiniert wird. Die zweite Phase der Motiventfaltung mündet auch diesmal in die Abspaltung des Fragemotivs und anschließend in die Steigerung des ganzen Hauptmotivs (T. 42f.). Da der gesamte Abschnitt vor dem Eintritt des Seitenthemas fast ausschließlich auf dem thematischen Motiv basiert, kann dieser als monomotivisch bezeichnet werden. Die Uniformität des motivischen Aufbaus wird durch einen farbigen harmonischen Plan abgemildert. Die Modulation in die Tonart des Seitenthemas tritt nicht sofort ein, sondern erst nach einer eingeschobenen Zwischenmodulation in die Dominante der Doppeldominante (T. 25). Für den Tonartenplan der Überleitung sind folglich die Quintbeziehungen essentiell (Fis–H–E). In der in zwei Phasen ablaufenden Modulation in die Seitenthementonart ist im Kern der Formgedanke eines zweiteiligen (verdoppelten) Hauptsatzes enthalten, auf dem später Dvořáks Kopfsätze des Klavierquartetts D-Dur op. 23 und des Klavierquintetts A-Dur op. 81 beruhen (vgl. Kap. 3.1.1 und 7.1.1).

<sup>18</sup> In seiner Systematisierung von Dvořáks Motiven bezeichnet Kull derartige motivische Bildungen als „Rückentwicklungsmotive“. Vgl. Kull, *Dvořáks Kammermusik*, S. 79.

### 1.1.2 Wellenförmiger Ablauf der Exposition

Das Seitenthema (T. 48ff.) kontrastiert zwar mit dem Hauptthema durch die tonale Verankerung, sein Charakter und der motivische Aufbau sind aber diesem sehr ähnlich. Es besteht ebenfalls aus zwei Wiederholungen eines thematischen Motivs (Nb. 9), das vom Hauptthema abgeleitet ist: Den melodischen Auftakt bildet ein Tetrachordmotiv in der Umkehrung. Für die rhythmische Kohärenz sorgt die Punktierung, die auf derselben Taktposition wie im Hauptthema auftritt.<sup>19</sup>

Nb. 9: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, 1. Satz, T. 47–52, Beginn des Seitenthemas  
© 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Im Unterschied zum Hauptsatz ist die Gestaltung des Seitensatzes nicht streng monomotivisch. Das Seitenthema wird zwar nach seiner Aufstellung uminstrumentiert wiederholt, im weiteren Verlauf des Seitensatzes wird aber ein Nebengedanke exponiert (T. 62ff.), der in der Reprise das ausgelassene Seitenthema ersetzt. Den Höhepunkt des Seitensatzes (T. 76ff.) bildet die Steigerung des Seitenthemas in der Untermediante (C-Dur) der Seitensatztonart. Dvořák lässt sowohl den Haupt- als auch den Seitensatz leise beginnen, um beide Themen weiter klanglich wachsen zu lassen. Die Motiv- bzw. Themensteigerung, die im Kopfsatz des Quintetts geradezu zum Inbegriff der thematischen Arbeit wurde, spielt in Dvořáks frühen Streichquartetten noch keine wichtige Rolle. Die intensive Verwendung dieser Technik in seinem ersten Klavierquintett wurde offenbar durch die Besetzung, also durch das Hinzutreten des klanggewaltigen Klaviers zum Streichquartettkorpus, beeinflusst.

<sup>19</sup> Die Ableitung des Seitenthemas vom Hauptthema ist im Hinblick auf die vorausgegangenen Kammermusikkompositionen Dvořáks keine Neuheit. Bereits in den frühen Streichquartetten ist das Seitenthema oft das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses und thematische Konsequenz des Hauptsatzes. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 122.

Die triumphale Variante des Seitenthemas fungiert im Kopfsatz jedoch nicht als Schlussthema.<sup>20</sup> Im Schlussteil der Exposition wird das Seitenthema noch weiter verarbeitet. Es kommt zur Abspaltung seines punktierten Motivs (T. 85ff.), das an dieser Stelle in die gesteigerte Variante des thematischen Motivs des Hauptthemas (!) mündet (T. 88f.). Nicht nur die Themen selbst sind also verwandt, auch ihre Entfaltung und Verarbeitung erweisen sich als analog gestaltet. Im Verlauf der Exposition bilden sich demnach drei sehr ähnlich gebaute Abschnitte heraus (T. 19ff., 42ff., 88ff.), in denen jeweils die ‚tragische‘ Variante des Hauptthemenkopfmotivs als Höhepunkt der motivischen Entfaltung erklingt und den Eintritt eines neuen formalen Teils signalisiert. Dieses Konzept hat allerdings seine Schwächen, da durch die dreimalige Erscheinung des ‚Absturzmotivs‘ innerhalb der Exposition diese Motivvariation allmählich immer mehr verflacht. Die Exposition hat einen wellenförmigen Ablauf und wird als Weg von Höhepunkt zu Höhepunkt gestaltet.

### 1.1.3 *Kantabilität und Kombinationstechnik in der Durchführung*

Hinsichtlich der Verarbeitung der beiden Themen bzw. der thematischen Motive in der Exposition stellt sich die Frage, inwieweit sie in der Durchführung noch neu beleuchtet werden können. In diesem Zusammenhang kann man der Durchführung nicht absprechen, dass sie in der Verarbeitung des motivischen Materials noch wesentlich weiter geht als die Exposition: Der Abspaltungsprozess wird weitergeführt, indem aus dem thematischen Motiv des Hauptthemas das kürzest mögliche (zweitönige) Motiv abgesplittert wird (T. 104ff.). Ein wichtiger qualitativer Unterschied zwischen der motivischen Kürzung in der Exposition und der Durchführung besteht jedoch darin, dass sie in der Letzteren nicht zur Vorbereitung eines Höhepunktes angewandt wird. Die betreffenden Partien lösen sich jeweils im Lyrischen auf (vgl. T. 113, 136, 162 – hier *morendo*). Außer der Motivabspaltung entstehen in der Durchführung noch weitere Motivvarianten. Zum einen reduziert Dvořák das Hauptthemenkopfmotiv auf den Rhythmus und unterlegt es mit sehr kontrastreichen Harmonieklängen (F–Es, g–es, b–C), die zwar keinen Einfluss auf die tonale Entwicklung der Durchführung haben, dem Motiv aber eine völlig neue Klangqualität verleihen (vgl. T. 117ff.). Zum anderen werden die Kopfmotive der beiden Themen rhythmisch simplifiziert und diminuiert (T. 129ff., 153ff.). Weiterhin wird darin das knappe motivische Material vor allem durch die Anwendung der Kombinationstechnik verarbeitet.<sup>21</sup> Das Gerüst der Durchfüh-

---

<sup>20</sup> Vgl. etwa das Schlussthema (T. 84ff.) im Kopfsatz von Smetanas Klaviertrio g-Moll op. 15, das auf einer Steigerung des Seitenthemas beruht.

<sup>21</sup> Die Themenkombinatorik kommt bereits in den vorhergehenden Werken Dvořáks vor. Eine herausragende Rolle spielt sie in den Ecksätzen der Streichquartette B-Dur (B 17) und D-Dur (B 18), in denen ihre Anwendung möglicherweise mit Dvořáks Rezeption von Wagners *Meistersinger*-Ouvertüre zusammenhängt (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 72ff.). Während die Themenkombinatorik in

rung bilden drei Teile, in denen die Kopfmotive des Haupt- und des Seitenthemas miteinander kombiniert werden (T. 94ff., 129ff., 149ff.). Die erste, am Anfang der Durchführung platzierte Themenkombination stellt dabei eine Synthese in der Grundtonart dar.<sup>22</sup> In keinem anderen Satz in der Klavierkammermusik hat Dvořák in der Durchführung mit beiden Themen so gleichberechtigt gearbeitet und diesen formalen Teil ähnlich streng dualistisch angelegt. Dennoch wirkt die Durchführung an bestimmten Stellen wenig abwechslungsreich. Die Motiv-/Themenzusammensetzung wird im Verlauf der Durchführung zu einem zunehmend verbrauchten Verarbeitungsmittel. Ähnlich wie in der Exposition ist hier die Formgestaltung durch zu viele analoge Stellen beeinträchtigt.

#### 1.1.4 Kürzungen in der Reprise und Themenapotheose in der Coda

Die Reprise setzt mit einer triumphalen Wiederkehr des Hauptthemas ein, ähnlich wie später in den Kopfsätzen des Klaviertrios B-Dur op. 21 und des Klaviertrios f-Moll op. 65. Das Thema wird nun von den Streichern vorgetragen, während das Klavier dazu eine akkordische Begleitung liefert. Der durchlaufende Begleitsatz tilgt die für das Thema kennzeichnende Trennung der Motive durch Pausen. Der tonale Verlauf in der Reprise ist konventionell, allerdings kommt es zu umfangreichen Kürzungen. Diese bei der Revision des Werkes im Jahre 1887 vorgenommenen Streichungen<sup>23</sup> beziehen sich nicht nur auf die Überleitungsabschnitte, sondern auch auf die thematisch tragenden Teile. An der Stelle des gänzlich ausgesparten Seitenthemas erscheint der Nebengedanke, der in der Exposition erst nach dem Seitenthema eingegliedert wurde. Als Ziel der Entwicklung des ganzen Satzes erscheint in der Coda das thematische Motiv des Hauptthemas in einer gesteigerten, augmentierten Form ohne Pausen (T. 219ff.). Die Abrundung des Fragemotivs erfolgt durch angehängte Tonikadreiklänge in der Oktavlage. So zögernd und zurückhaltend das Motiv zu Beginn des Satzes erklingt, so jubelnd ist seine Wiederaufnahme in der Coda. Gleichwohl erscheint diese Schlusssteigerung als ein etwas gezwungen wirkendes dramaturgisches Moment, welches – ähnlich wie in Dvořáks früher Streicherkammermusik<sup>24</sup> – am Satzende als bloße Nachahmung des dramatischen Gestus eingefügt wurde, ohne im Satzverlauf eine Rechtfertigung zu finden.

---

diesen Sätzen sozusagen durchgehend angewandt und in den dichten kontrapunktischen Satz fest integriert ist, ist sie im Kopfsatz des Quintetts op. 5 hauptsächlich der Durchführung vorbehalten.

<sup>22</sup> Solche „tonic islands“ in der Durchführung kommen in Werken aus Dvořáks früher Periode wiederholt vor. Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 175.

<sup>23</sup> Vgl. Vorwort in der Kritischen Ausgabe (wie Anm. 1), S. VI.

<sup>24</sup> Vgl. Jarmila Gabrielová, „Die Sonatenform in den frühen Werken von Antonín Dvořák“, in: *Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time*, S. 193–198, hier S. 196.

## 1.2 Brahms-Intermezzo I – Zum Steigerungsprinzip im Kopfsatz des Klaviertrios op. 8 (Erstfassung)

Die eingangs skizzierte Entstehungsgeschichte von Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 5 ist der von Brahms' Klaviertrio op. 8 sehr ähnlich. Auch Brahms hatte vor dieser ersten erhalten gebliebenen Klavierkammermusik-Komposition bereits mehrere Klaviertrios geschrieben;<sup>25</sup> nach einem Zeitabstand von 35 Jahren unterzog er das Werk einer grundlegenden Revision. Lief bei Dvořák die Überarbeitung auf die Komposition eines neuen Klavierquintetts op. 81 hinaus, so führte sie bei Brahms zur Entstehung einer völlig neuen Fassung des Trios, die der Komponist in einem Brief an Clara Schumann als sein „opus 108“ bezeichnete.<sup>26</sup> Da die Erstfassung noch vor der Überarbeitung im Druck erschienen ist, stehen beide Fassungen zur Verfügung und dokumentieren Brahms' Stilentwicklung.<sup>27</sup>

In der Frühfassung des Kopfsatzes wandte Brahms sehr intensiv die Technik der kontrapunktischen Verarbeitung an, womit er negative Kritik hervorrief. Adolf Schubring sprach von einem „wulstigen Contrapunct“ und von einer „überladenen Polyphonie“<sup>28</sup>, während Eduard Hanslick die Fugatostelle im Seitensatz der Reprise als „lateinisches Schulcitat in einem begeisterten Liebesgedicht“<sup>29</sup> bezeichnete. Außer der „überladenen Polyphonie“ wurde dem Trio vor

---

<sup>25</sup> Vgl. Margit L. McCorcle, *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 658f.

<sup>26</sup> Vgl. Berthold Litzmann (Hg.), *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 393.

<sup>27</sup> Eine umfassende Analyse beider Fassungen hat Franz Zaunschirm durchgeführt: *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 26), Hamburg 1988. Vgl. außerdem Ernst Hertrich, „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur op. 8, Frühfassung und Spätfassung – ein analytischer Vergleich“, in: *Musik. Edition. Interpretation* (Gedenkschrift G. Henle), hg. von Martin Bente, München 1980, S. 218–236; Norbert Meurs, „Das verstellte Frühwerk. Zum H-Dur-Trio op. 8 von Johannes Brahms“, in: *Musica* 37 (1983), S. 34–39; Gottfried Scholz, „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur op. 8“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, S. 139–148.

<sup>28</sup> Adolf Schubring, „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1862), S. 93–104, 109–112, 117–124, 125–128, hier S. 109.

<sup>29</sup> Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870–1885. Kritiken*, Berlin 1886, S. 23f. Baldassarre führt die Anwendung der kontrapunktischen Techniken in op. 8 auf Brahms' Lektüre der Schriften von E. T. A. Hoffmann zurück, in denen solch ein ästhetisches Ideal formuliert wurde. Vgl. Antonio Baldassarre, „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms illustrated by the Piano Trio in B-major Opus 8“, in: *Acta Musicologica* 72 (2000), S. 145–167, hier S. 160. Der Hinweis auf E. T. A. Hoffmann ist nicht ohne Bedeutung, zumal Brahms das Autograph des Trios mit „Kreisler“ signierte. Dass die polyphone Strukturierung des Satzes um die Mitte des 19. Jahrhunderts den ästhetischen Ansprüchen der Gattung nicht mehr entsprach, deutet nach Kube auf eine Umbruchsituation und einen Generationswechsel hin. Vgl. Michael Kube, „Brahms' Klaviertrio H-Dur op. 8 (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: *Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 31–57, hier S. 36.

allem eine Heterogenität des thematischen Materials vorgeworfen.<sup>30</sup> Bei der Überarbeitung des Kopfsatzes setzte sich Brahms mit diesen kritischen Stimmen auseinander. Anstelle des vom Hauptthema abgeleiteten Seitenthemas fügte er einen selbständigen und kontrastreichen Gedanken ein. Außerdem verzichtete er auf die umstrittenen polyphonen Partien samt des Fugatos und tilgte die Finalsteigerung des Hauptthemas in der Coda. Dank dieser Maßnahmen ist es ihm in der zweiten Fassung deutlich besser gelungen, das Material zielgerichtet zu entfalten.<sup>31</sup>

Wendet man sich an dieser Stelle nochmals der Frühfassung des Trios zu, stellt man fest, dass die formalen Schwächen des Kopfsatzes und die des Kopfsatzes von Dvořáks Quintett op. 5 einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Beide Sätze gehen von einem kantablen Hauptthema aus,<sup>32</sup> welches in der Coda in einer augmentierten und gesteigerten Form erklingt. Das Spannungsverhältnis zwischen einer kantablen Thematik und einem auf Steigerung des Hauptthemas beruhenden Formkonzept ist somit beiden Sätzen gemeinsam. Das Erlangen einer natürlichen Zielstrebigkeit erwies sich hier jedoch als nicht einfach zu lösende kompositorische Aufgabe. Die Ausdruckskraft des Höhepunktes in Dvořáks Coda wird durch zu viele andere Kulminationspunkte im Verlauf des Satzes unterhöhlt, während die Schwierigkeit der Themensteigerung in Brahms' Trio besonders in einem zu langen Hinauszögern der Coda besteht. Die formale Weitschweifigkeit ist bereits Hanslick aufgefallen: „Nur schließen könnte dieser Satz ein wenig früher, etwa dicht vor dem Fugato [...]“<sup>33</sup> Der Grund, warum das Fugato keine effektvolle Steigerung erzielt, liegt in einem zu langsamen und schwerfälligen Duktus der gesamten fugierten Partien, in denen das thematische Material weniger zusammengefügt als vielmehr voneinander isoliert wird.<sup>34</sup> Das Fugato mündet nicht direkt in die Themenklimax, sondern in eine fragmentarische Themenaufnahme (T. 410ff.), die jeweils nach zwei Takten mit dem Triolenmotiv der Überleitung unterbrochen wird. Wenn in T. 443 endlich die Finalsteigerung ansetzt, liegt die Hauptmelodie nicht in den Oberstimmen, sondern im dunklen Register von Violoncello und Klavier.

---

<sup>30</sup> Die Unvorhersehbarkeit des musikalischen Verlaufs regte Kalbeck dazu an, das Trio als „Reisetagebuch des jungen Kreisler“ zu bezeichnen. Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, Nachdruck der letzten Auflage von 1921, Tutzing 1976, S. 149. Schubring äußerte sich kritischer und sprach von „abstoßenden Gegensätzen“ im Satzverlauf. Vgl. Schubring, „Schumanniana“, S. 109.

<sup>31</sup> Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang schon allein die Verzögerung des Einsatzes der Violine in T. 20 in der Spätfassung (in der Frühfassung setzt sie bereits in T. 4 ein), die zu einer organischeren und weniger überhasteten Satzverdichtung beigetragen hat. Vgl. Zaunshirm, *Der frühe und der späte Brahms*, S. 86.

<sup>32</sup> Durch seinen kantablen Charakter hebt sich das Hauptthema im Kopfsatz des Trios op. 8 von den Hauptthemen in Brahms' früher komponierten Klaviersonaten opp. 1, 2 und 5 deutlich ab.

<sup>33</sup> Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen*, S. 24.

<sup>34</sup> Vgl. Zaunshirm, *Der frühe und der späte Brahms*, S. 148.

Obwohl der Charakter der Thematik in den beiden Sätzen eher einer lyrisch-epischen Sonatenformauffassung<sup>35</sup> entspricht, waren die Komponisten dennoch bemüht, dem Prinzip einer zielgerichteten und dynamischen Sonatenform des ‚mittleren Beethoven‘ gerecht zu werden. Während in den späteren Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák und Brahms diese Art von Vermittlung zu eigenständigen formalen Konzepten beigetragen hat (vgl. Kap. 6.1.1, 6.2, 8.2), blieb sie hier ein noch nicht gänzlich bewältigtes Problem.

### 1.3 Finale

#### 1.3.1 *Schnelle Einleitung*

In Dvořáks Kammermusik gibt es nur wenige Sätze, die mit einer langsamen Einleitung eröffnet werden.<sup>36</sup> In der Kammermusik mit Klavier sucht man vergeblich nach einer solchen. Sie bedeutete dennoch für Dvořák ein Stück Tradition, an die er originell anzuknüpfen wusste. Im Kopfsatz des Klaviertrios g-Moll op. 26 und im Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 verwendet er manche Idiome der langsamen Einleitung, um den ersten Themen eine formale Ambivalenz zu verleihen und sie dadurch von den folgenden Themen des Hauptsatzes abzugrenzen. Im Finale des Quintetts op. 5 ersetzt er die langsame Einleitung durch eine schnelle Introduktion. Die schnelle Einleitung, über die im Allgemeinen bisher kaum theoretisch reflektiert wurde,<sup>37</sup> ist auch in anderen Finalsätzen Dvořáks anzutreffen. Neben dem Finale des Quintetts op. 5 eröffnet eine solche auch die Finalsätze des Streichquartetts f-Moll op. 9, des Klavierquintetts A-Dur op. 81 oder der Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95. In den beiden letztgenannten Fällen handelt es sich eher um einen schnellen Vorspann. Die Beispiele der Finalsätze von opp. 5 und 9 beweisen jedoch, dass Dvořák mit der schnellen Einleitung bereits sehr früh experimentierte.

Der 38 Takte zählende Einleitungsabschnitt im Finale des Quintetts op. 5 besitzt trotz des schnellen Tempos manches Attribut einer langsamen Einleitung. Der Satz beginnt jenseits der Grundtonart, mit dem F-Dur-Septakkord an den Schluss des langsamen Satzes anknüpfend. Dvořák vermeidet es, einen prägnanten Gedanken zu exponieren; stattdessen stellt er ein locker gefügtes Material vor:

---

<sup>35</sup> Zu den Typen der lyrisch-epischen Sonatenform Schuberts und der dramatisch-dialektischen Sonatenform Beethovens vgl. Carl Dahlhaus, „Die Sonatenform bei Schubert“, in: *Musica* 32 (1978), S. 125–130.

<sup>36</sup> Vgl. die Kopfsätze in den Streichquartetten A-Dur op. 2, As-Dur op. 105 sowie im Streichquintett Es-Dur op. 97.

<sup>37</sup> Vgl. Rudolf Klinkhammer, Artikel „Einleitung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 2 (1995), Sp. 1688–1695.

**Allegro con brio**

**Allegro con brio**

Nb. 10: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, Beginn des Finales  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Dennoch werden in der Einleitung schon bestimmte Elemente des Haupt- und des Seitenthemas vorweggenommen: In der Begleitfigur aus T. 22ff. ist eine Vorform der Begleitung des Seitenthemas erkennbar (T. 119ff.); in der Viola- und der Violoncellostimme in T. 22ff. wird bereits die gerade Rhythmisierung des Seitenthemas antizipiert. Darüber hinaus nimmt Dvořák in T. 30ff. das sprunghafte Motiv des Hauptthemas vorweg.<sup>38</sup>

Die von Pizzicato und Tremolo geprägte ‚Elfenmusik‘ des Satzanfangs würde man eher in einem Scherzo erwarten. Angesichts der Tatsache, dass das Quintett nur dreisätzig ist, sind manche Scherzoidiome in die Einleitung des Finales über-

<sup>38</sup> Das ursprünglich ‚lebende‘ Intervall dieses Motivs verwandelt sich jedoch im Hauptthema in ein ‚totes‘ Intervall, da hier der zweite Ton auftaktig, also enger auf den darauf folgenden Ton bezogen wird. Wie Riemann in seiner Lehre darlegt, ist ein „totes“ Intervall kein Bestandteil eines Motivs, sondern steht an der Grenze zwischen zwei Motiven: Während mit seinem ersten Ton ein Motiv aufhört, stelle der zweite Ton den Anfang des nächsten Motivs dar. Vgl. Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. VIIIff. Wie in der Analyse der anderen Werke noch darzulegen sein wird, gehört es zu einem typischen Merkmal der motivischen Arbeit bei Dvořák, dass er ursprünglich ‚tote‘ Intervalle im Laufe des Verarbeitungsprozesses ‚belebt‘ und auf diese Weise völlig verborgene melodische Zusammenhänge offenbart.

gegangen.<sup>39</sup> Zu diesen Scherzmerkmalen gehören auch die rhythmischen Unregelmäßigkeiten innerhalb des 6/8-Metrums. Dvořák gliedert den Takt nicht nur in zwei punktierte Viertel, sondern täuscht in den Takten 4f. und 9f. auch ein 3/4-Metrum vor. Die späteren Störungen des regelmäßigen 6/8-Metrums, etwa in den Takten 104, 107 und 315ff., haben ihren Ursprung in der Einleitung.

Das in T. 39 einsetzende Hauptthema (Nb. 11) knüpft zwar motivisch an die Einleitung an, wirkt aber nicht als ihr eigentliches Ziel.<sup>40</sup> Die große Steigerungswelle inmitten der Introdution lässt zwar den Eintritt eines energischen Themas vermuten, doch wird diese Erwartung nicht erfüllt. Gerade in dem Moment, als der Eintritt des Hauptthemas schon unausweichlich zu sein scheint, ändert die Introdution plötzlich die eingeschlagene Richtung.

Nb. 11: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, Finale, T. 35–46, Hauptthema (T. 39ff.)  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Dominantspannung lässt ab T. 28 nach, wobei sich die Dominante nicht in die Tonika auflöst, sondern durch eine Modulation verschleiert wird. Die in den letzten Takten der Introdution hervorgehobenen Töne *cis*<sup>1</sup>/*cis*<sup>2</sup> und *gis*<sup>2</sup> lassen eher

<sup>39</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 135.

<sup>40</sup> Im Gegensatz dazu vgl. die teleologisch angelegten Einleitungen in den Kopfsätzen der Streichquartette A-Dur op. 2 und As-Dur op. 105 sowie in den Finalsätzen der Streichquartette B-Dur (B 17) und G-Dur op. 106.

einen Eintritt des Hauptthemas in Fis-Dur, gegebenenfalls in Cis-Dur erwarten. Der konventionelle Einsatz in der Grundtonart A-Dur sowie der scherzhafte Charakter des Themas wirken sehr überraschend. Der grundlegende Stimmungswandel trägt neben der Festigung der Tonart dazu bei, dass sich das Hauptthema vor dem Hintergrund der schnellen Einleitung dennoch in seiner Funktion behaupten kann. Die Situation im Finale des Streichquartetts f-Moll op. 9 ist ähnlich: Auch hier mündet die schnelle Einleitung in ein Thema, dessen Charakter mit dem der Introdution stark kontrastiert.<sup>41</sup> Die auffallende Stimmungsänderung beim Übergang von der Einleitung zum Hauptthema in den Finalsätzen von op. 5 und op. 9 weist auf den Beginn des Finales im Streichquartett As-Dur op. 105 hin. In diesem erreichte wohl Dvořáks Kunst, den Charakter der Einleitungsmusik rapide, aber dennoch vollkommen ungezwungen zu ändern, ihren Höhepunkt.

### 1.3.2 *Hybride Sonatenform – Experimentieren mit der tonalen Vereinheitlichung*

Ein anderes gemeinsames Merkmal der schnellen Einleitung in den Finalsätzen des Klavierquintetts A-Dur op. 5 und des Streichquartetts f-Moll op. 9 ist ihre mehrmalige Wiederkehr im Verlauf des Satzes. Die Rolle des eröffnenden Abschnitts geht also beide Male weit über die einer bloßen Einleitung hinaus. Im Schlusssatz des Klavierquintetts, der 468 Takte zählt, nimmt die Einleitung mit allen Wiederaufnahmen 134 Takte ein. Die Einleitungsmusik kehrt im Lauf des Satzes insgesamt viermal wieder. Sie geht der Exposition des Seitenthemas voraus (in der Reprise nimmt die betreffende Stelle in T. 323ff. die Gestalt einer zweiten Durchführung an) und kehrt vollständig in der Reprise wieder, wo sie nach dem Seitenthema noch zusätzlich auftaucht (T. 396ff.).

Im Finale des Streichquartetts f-Moll op. 9 haben die Rückgriffe auf die Musik der Einleitung zur Folge, dass eine Mischform aus Sonaten- und Rondoform entsteht.<sup>42</sup> Ähnliches lässt sich im Finale des Klavierquintetts beobachten. Auch hier liegt eine hybride, zwischen der Rondo- und der Sonatenform schwankende Anlage vor.<sup>43</sup> Die Prinzipien der Sonatenform scheinen auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen, zumal der zweite thematische Bereich statt in der Dominanttonart in der Grundtonart beginnt (T. 119). Dieser schwere Verstoß gegen die tonalen Regeln der Sonatenform muss jedoch im Kontext des ganzen Werkes gesehen werden. Erstens hat der Einsatz des Seitenthemas in der Grundtonart in Bezug

---

<sup>41</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 133f.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>43</sup> Unter dem Begriff „hybride Sonatenform“ sei an dieser Stelle eine Mischform aus Sonaten- und Rondoform verstanden. Es besteht hier keine Beziehung zur Liszt'schen hybriden Sonatenform, in der sich Prinzipien der Sonatenhauptsatzform und des Satzzyklus vermischen. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Werkkonzeption im Schnittpunkt von Gattungs- und Formtraditionen: Zu Liszts 2. Klavierkonzert“, in: *Das musikalische Kunstwerk* (Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag), hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 528–545, hier S. 535ff.

auf das Vorausgehende keine tonale Uniformität zur Folge, da der harmonisch-tonale Verlauf des Hauptsatzes sehr abwechslungsreich ist. Zweitens ist in diesem Zusammenhang die tonale Anlage der Reprise zu betrachten: Darin tritt das Seitenthema nicht in der Grundtonart A-Dur, sondern in B-Dur ein. Sogar das Hauptthema steht abseits der Grundtonart. Es setzt zunächst ‚falsch‘ in G-Dur<sup>44</sup> ein (T. 295) und wird erst in seiner zweiten Reprise – nach dem Seitenthema – in die Grundtonart versetzt (T. 427). Der Tonartenplan der gesamten Reprise ist demnach eine Art Kompensation für die ungewöhnliche tonale Anlage des Seitensatzes in der Exposition. Die tonale Vereinheitlichung vollzieht sich in der Reprise nicht im Seitensatz, sondern kommt primär vor dem Hintergrund einer verdoppelten Reprise des Hauptthemas zustande.

Das Finale des Klavierquintetts A-Dur op. 5 ist ein Satz von großen Dimensionen; seine Teile befinden sich jedoch nicht völlig im Gleichgewicht. Vor allem der Seitensatz ist zu weitschweifig, was zum einen aus der dreiteiligen a-b-a-Anlage des Seitenthemas selbst resultiert, zum anderen aus seinen transponierten Wiederholungen. Im Vergleich zur Exposition ist die Durchführung ziemlich kurz, wobei in ihrer zweiten Hälfte das Seitenthema fast notengetreu zitiert wird. Ebenso stört die vollständige Wiederholung der Einleitung zu Beginn der Reprise die optimalen Formproportionen. Trotz dieser Schwächen tragen die Rückgriffe auf die Einleitungsmusik zu einer klareren Satzstrukturierung bei. Verglichen mit manchen unüberschaubaren Sätzen in Dvořáks frühen Streichquartetten<sup>45</sup> wurde die Orientierung in der Form deutlich leichter. Die mehrmalige Wiederaufnahme der Einleitungsmusik im Satzverlauf zeugt davon, dass Dvořák (in Anknüpfung an Beethoven und Schubert)<sup>46</sup> die Integration der Einleitung in den Formprozess als wichtigen Faktor angesehen hat. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Anlehnung an den Typus einer schnellen Einleitung als Kalkül, das eine leichtere Einbindung ermöglichen kann.

#### 1.4 Brahms-Intermezzo II – Die langsame Einleitung im Finale des Klavierquintetts f-Moll op. 34

Das Finale des Klavierquintetts f-Moll op. 34 ist von den hier behandelten Werken der einzige Satz, den Brahms mit einer Einleitung versah. Obwohl der Komponist hier die traditionelle langsame Form der Einleitung gewählt hat, schlägt die

---

<sup>44</sup> Die Wahl der Tonart G-Dur beim Repriseneinsatz ist dabei nicht zufällig: G-Dur ist diejenige Tonart, in die sich bereits in der Exposition der Nachsatz des Hauptthemas wendet. Die Modulation von A-Dur nach G-Dur im Hauptthema bezieht sich dabei eng auf den tonalen Plan des ersten Satzes, in dem das Hauptthema gleich nach seiner Vorstellung nach G-Dur versetzt wird.

<sup>45</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 36ff., 60.

<sup>46</sup> Vgl. Rudolf Klinkhammer, *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 65), Regensburg 1971, S. 103ff., 146ff.

Introduktion sehr eigenständige Tonfälle an, die vor allem auf die „Tristan-Vorhaltsmelodik“<sup>47</sup> und die farbige Harmonik zurückzuführen sind. Das melodische Profil des Introductionsthemas, nämlich das Alternieren zwischen Intervallsprüngen und der kleinen Sekunde, verweist zugleich auf ältere Vorbilder, insbesondere auf die Eröffnung von Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 (Nb. 12).<sup>48</sup> Die Ähnlichkeit bezieht sich auf das *alla-breve*-Metrum und die Rhythmisierung, auf die Tempovorschrift *sostenuto* und nicht zuletzt auf die imitatorische (rein streichquartettmäßige) Satztechnik. Die Einleitung im Finale des Quintetts erfüllt ihre traditionelle Aufgabe, indem sie in den letzten Takten sowohl tonal als auch motivisch den Eintritt des Hauptthemas vorbereitet. Außer dieser Überbrückung gibt es zwischen der Einleitung und dem Hauptthema keine direkte Beziehung. Die von Chromatik<sup>49</sup> durchdrungene Einleitungsmusik fungiert zum einen als Rekurs auf die Coda des ersten Satzes, zum anderen als Vorwegnahme des Seitenthemas. Der Rückbezug auf die Einleitungsmusik wird im gesamten melodischen Duktus (Liegetöne, Seufzermotive) sowie in der Textur des Seitenthemas offenbar. Obwohl die Verklammerung der langsamen Einleitung mit dem Seitenthema viel seltener ist als die mit dem Hauptthema, sind gleichwohl in der klassischen Klavierkammermusik dafür Beispiele zu finden, etwa im Kopfsatz von Beethovens Klaviertrio Es-Dur op. 70, Nr. 2. Ähnlich wie im Finale von Brahms' Quintett greift hier das Seitenthema nicht nur die thematische Substanz, sondern auch die imitatorische Satztechnik der Einleitung auf.

a)

<sup>47</sup> Vgl. Friedrich Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, Berlin 1937, S. 138.

<sup>48</sup> Allgemeine Hinweise auf die Inspiration durch die Werke des späten Beethoven finden sich bereits in den zeitgenössischen Rezensionen des Quintetts. Vgl. *Leipziger AMZ* 1 (1866), Nr. 17, S. 135; Nr. 18, S. 145. Über eine konkrete Bezugnahme auf Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 hat Dittrich geschrieben, allerdings im Zusammenhang mit der Coda des ersten Satzes. Vgl. Marie-Agnes Dittrich, „Tradition und Innovation im Klavierquintett f-Moll op. 34“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, S. 175–185, hier S. 180.

<sup>49</sup> Zur spezifischen Rolle der Chromatik im ganzen Quintett vgl. ebd., S. 180ff.

b)

The image shows the beginning of the finale of Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34. The score is in F minor and 6/8 time. It features five staves: four for the string quartet and one for the piano. The tempo is 'Poco sostenuto'. The piano part begins with a 'pp' dynamic and a 'p cresc.' marking. The string parts have various articulations and dynamics like 'pp' and 'cresc.'.

- Nb. 12: a) Beethoven, Streichquartett a-Moll op. 132, Beginn des 1. Satzes  
 © 2002 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.  
 b) Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, Beginn des Finales  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die enge Verknüpfung zwischen Einleitung und Seitenthema einerseits und der starke Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema andererseits werden zu Auslösern eines Prozesses der thematischen Annäherung im letzten Drittel des Finales. Das Fehlen eines Durchführungsabschnitts bzw. sein Zusammenschrumpfen auf eine kurze Verarbeitung des Hauptthemas in den Takten 212–237 wird durch eine Themensynthese kompensiert, die ab T. 342 vorbereitet wird. Die erste Voraussetzung für diese Synthese ist die Variation des Hauptthemas, die mit einem Metrumwechsel verbunden ist. Der Übergang vom 2/4- zum 6/8-Metrum ermöglicht es, später die Sechzehntel des variierten Hauptthemas mit dem Seitenthema zu kombinieren, ohne dass sie in Triolen gruppiert werden müssten. Die Themenannäherung geht in beide Richtungen: Zunächst wird das Seitenthema gesteigert (T. 394ff.), um ab T. 423ff. mit dem Hauptthema gleichzeitig zu erklingen. Anschließend ändert das Hauptthema Artikulation (*legato*) und Ausdruck (*dolce*) und wird dem Seitenthema angeglichen (T. 439ff.).

Die Einleitungsmusik wird hier nicht direkt, sondern über das Seitenthema in den Satzverlauf integriert. Das Seitenthema steht zunächst dank seiner Verflechtung mit der Einleitung dem Hauptthema sehr fern, erst allmählich kommt es zur Annäherung dieser beiden Welten. Diese Art der Themenverarbeitung hat mit den klassischen Durchführungsprinzipien nur wenig gemeinsam. Vielmehr strebt Brahms hier eine barockisierende Satzenthaltung bis zur thematischen Schlussführung an. Der Höhepunkt liegt nicht in der Mitte, sondern im letzten Drittel des Satzes. Die dem Finale von Brahms' Quintett zugrunde liegende Formidee ist wichtig auch in Bezug auf Dvořáks Konzept der Finalsätze: In den Schlusssätzen der beiden, dem Quintett op. 5 folgenden Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26 hat Dvořák den Satzverlauf mithilfe desselben Prinzips der Themenannäherung organisiert (vgl. Kap. 2.3.1 und 4.3.2).

## 2. Klaviertrio B-Dur op. 21

Dvořáks im Jahre 1875 komponierten Klavierkammermusikwerke – das Klaviertrio B-Dur op. 21 und das Klavierquartett D-Dur op. 23 – werden in der Literatur vor allem im Zusammenhang mit Dvořáks Rezeption von Schuberts Musik behandelt. Die Schubert-Bezüge, die bereits im Klavierquintett A-Dur op. 5 deutlich waren, werden im Trio op. 21 noch offensichtlicher, nicht zuletzt dank der Eingliederung eines Zitats aus dem langsamen Satz ins Finale, die vermutlich von demselben Verfahren in Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929 motiviert wurde.<sup>50</sup> Der Schwerpunkt des Werkes liegt im Kopfsatz, dessen thematische Prozesse schon viel weiter entwickelt sind als diejenigen im Kopfsatz des Quintetts op. 5. Besondere Beachtung verdient auch das Scherzo, in dem sich zum ersten Mal in seiner Klavierkammermusik folkloristische Elemente finden.

Dvořák widmete das Werk Amalia Wickenhauser-Nerudová.<sup>51</sup> Die Dedikation ist in diesem Fall allerdings nicht mehr im Sinne der Tradition des 18. Jahrhunderts zu verstehen, in der es üblich war, ein Klaviertrio als anspruchslose Gattung Damen zu widmen.<sup>52</sup> Ganz im Gegenteil, er wandte sich hier an eine Konzertpianistin, die sich später bedeutsam um die Interpretation seines Klavierkonzerts g-Moll op. 33 verdient gemacht hat. Durch die Widmung wird also eindeutig der hohe Kunstanspruch der Komposition unterstrichen.

### 2.1 Kopfsatz

#### 2.1.1 *Entwickelnde Variation in der Exposition*

Wie bereits im Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur op. 5 ist im B-Dur-Trio die Rolle des Klaviers zu Beginn des Kopfsatzes weniger die eines klangmächtigen Tasteninstrumentes als vielmehr die eines gleichberechtigten Partners der Streicher. Die über einem Tonikaorgelpunkt erklingenden Tremoli (Nb. 13a) stellen einen Eröffnungstopos dar, der vielmehr der Streichermusik entnommen ist.<sup>53</sup> In Dvořáks Klavierkammermusik kann das Thema als eines der syntaktisch lockersten gelten. Es bildet weder eine Periode noch einen Satz, sondern wird sequenziert, wobei die Sequenzierung zu einer ambivalenten Taktgruppierung führt: Der

---

<sup>50</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 228; Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 53, 176.

<sup>51</sup> Die Dedikation ist nur in zwei im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten Abschriften enthalten: In einer Abschrift (Sign. Mus. Hs. 14576), die Dvořák Amalia Wickenhauser-Nerudová geschickt hatte und in einer anderen, vermutlich nach dieser Kopie angefertigten Abschrift (Sign. Mus. Hs. 14582). Zur Dedikation vgl. Dvořáks Brief an Amalia Wickenhauser vom 18. August 1878. Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 1, S. 144f.

<sup>52</sup> Vgl. Finscher, „Die ‚Erfindung‘ des Klaviertrios in Wien“, S. 135.

<sup>53</sup> Vgl. etwa die Eröffnung im ersten Satz von Dvořáks Streichquartett F-Dur op. 96 oder in anderen Werken der Streichquartettliteratur (Beethovens op. 18, Nr. 6, Mendelssohns op. 44, Nr. 1, Schumanns op. 41, Nr. 1).

Zweitakter 7–8 schließt zum einen die erste Themenvorführung ab, zum anderen fungiert er als Vorspann zur folgenden Themensequenz. Die Grenzen zwischen den einzelnen Sequenzgliedern sind dementsprechend nicht eindeutig gezogen. Die ersten 18 Takte lassen sich sowohl unregelmäßig (8 + 6 + 4) als auch regelmäßig (6 + 6 + 6) gliedern. Obwohl der Eröffnungsgedanke einen lyrischen Charakter hat, bildet sich bereits in T. 19 eine diminuierte Variante heraus, die einen sehr energischen Gestus hat (Nb. 13b).

a) *Allegro molto*  $\text{♩} = 118$

VIOLINO *p dolce*

VIOLONCELLO *pp*

PIANO *ppp*

*Allegro molto*  $\text{♩} = 112$

*P*

b)

Nb. 13: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, 1. Satz: a) Satzöffnung mit dem Einsatz des Hauptthemas in T. 3; b) Entwicklungsmotiv des Hauptthemas, T. 19ff.

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

An die Stelle der Tremolobegleitung auf der Tonika treten kompakte Dominant-(sept)akkorde, so dass der Kontrast auch satztechnisch und harmonisch bedingt ist. Diese Motivumwandlung innerhalb der Themaufstellung bestätigt, dass die Entfaltung eines lyrischen Gedankens nicht unbedingt auf einfacher Wiederholung beruhen muss.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Eine Ansicht, die im Zusammenhang mit Schuberts Musik tradiert wurde. Vgl. Felix Salzer, „Die Sonatenform bei Franz Schubert“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 15 (1928), S. 86–125, hier S. 88.

Einen Ausgleich für die lockere Syntax des Hauptthemas schafft der in T. 31 eintretende kantable Nebengedanke. Dem Charakter nach könnte dieses Episo-denthema die Rolle eines Seitenthemas übernehmen. Die Verankerung in der Grundtonart weist noch auf die tonale Einbindung in den Hauptsatz hin. Es ist zwar aus neuem Material gebildet, die punktierte Ostinatobegleitung ist jedoch vom diminuierten Kopfmotiv des Hauptthemas abgeleitet.

Eine wichtige Vermittlerrolle spielt die diminuierte Variante des Hauptthemas vor allem im Hinblick auf das in T. 73 einsetzende Seitenthema (Nb. 14). Dieses übernimmt von der diminuierten Variante einerseits vollständig die rhythmische Abfolge aus punktiertem Viertel und fünf Achteln, andererseits den melodischen Baustein des Sekundwechsels.<sup>55</sup> Die Themenableitung wird sorgfältig in einem Antizipationsabschnitt vor dem Eintritt des Seitenthemas (T. 63ff.) vorbereitet. An dieser Stelle erklingt vor allem das Sekundwechselfmotiv, zunächst in einer nach Moll gewandten Variante mit kleiner Sekunde (T. 64ff.). Die modale Schwankung, die bereits den Charakter des Hauptthemas mitgeprägt hatte (vgl. die Mollvariante des Themas in T. 9f.), wird später vor allem in der Durchführung thematisiert.

Da das Seitenthema als Ergebnis eines zielgerichteten Variationsprozesses er-scheint und die hier eingeführten Motivvarianten später weiter variiert werden, kann man von „entwickelnder Variation“<sup>56</sup> sprechen. In der Dvořák-Literatur wurde schon mehrmals aufgezeigt, dass Dvořák diese Technik bereits in seinen frühen Instrumentalwerken anzuwenden pflegte und sie demzufolge nicht erst von Brahms erlernte.<sup>57</sup> Der selbst bei Schönberg nicht eindeutig definierte Termi-

---

<sup>55</sup> Die Vermittlung zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema in diesem Satz hat bereits Velten analysiert und sie mit Arnold Schmitz' Begriff der „kontrastierenden Ableitung“ beschrieben. Vgl. Klaus Velten, „Prozessuale Formkonzepte in Sonatensätzen der Klavierkammermusik von Antonín Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 108–120, hier S. 111f.

<sup>56</sup> Unter dem Begriff „entwickelnde Variation“ sei hier in Anknüpfung an Schönberg eine solche Art der Motivvariation verstanden, die an eine ihr vorausgehende Gestalt eines Motivs anknüpft und zugleich selbst als Ausgangspunkt der weiteren Variation dient. Im Zusammenhang mit der Musik von Brahms hat Schönberg die entwickelnde Variation zum ersten Mal im Aufsatz „Kriterien für die Bewertung von Musik“ erwähnt (vgl. Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 123–133). Hier betrachtet er sie als Gegensatz zur Sequenztechnik, die er für weniger verdienstvoll und primitiv hielt. Schönberg bezog allerdings die entwickelnde Variation nicht nur auf Brahms. Im Aufsatz „Symphonien aus Volksliedern“ (ebd., S. 134–139) analysierte er etwa die entwickelnde Variation im Kopfsatz von Beethovens 5. Symphonie. In den posthum veröffentlichten *Fundamentals of Musical Composition* (hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London 1967, S. 8) heißt es dann: „Homophonic music can be called the style of ‘developing variation.’“ Diesen Stil charakterisierte Schönberg folgendermaßen: „This [style of developing variation] means that in the succession of motive-forms produced through variation of the basic motive, there is something which can be compared to development, to growth. But changes of subordinate meaning, which have no special consequences, have only the local effect of an embellishment. Such changes are better termed *variants*.“ Dahlhaus versteht die entwickelnde Variation schon in einem weiteren Sinne des Wortes und definiert sie als ein „Verfahren, aus einem eng begrenzten Material, im Extrem einem einzigen Intervall, weitreichende Zusammenhänge herauszuspinnen.“ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 212.

<sup>57</sup> Vgl. etwa Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 42ff.; Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 42ff., 125ff., 149ff.

nus „entwickelnde Variation“ wurde manchmal mit dem Ziel verwendet, Dvořáks Stil dieselbe Progressivität zuzusprechen, die Schönberg an Brahms' Musik gewürdigt hatte.<sup>58</sup> Nicht immer jedoch, wenn in der Literatur von entwickelnder Variation bei Dvořák die Rede ist, entspricht dieser Terminus dem tatsächlichen Wesen der motivisch-thematischen Prozesse. Auf diese Problematik hat bereits Marta Ottlová hingewiesen, nachdem sie die Unterschiede zwischen der thematisch-motivischen Arbeit in der Exposition und der Durchführung im Kopfsatz von Dvořáks Streichquartett As-Dur op. 105 analysiert hatte. Während die Durchführung auf einer kontinuierlichen und teleologischen Motivverarbeitung beruht, werden in der Exposition die parataktisch nebeneinander stehenden und zunächst motivisch selbständigen Themen erst nachträglich durch Motivkombination oder -integration in Beziehung gebracht;<sup>59</sup> dieses Verfahren darf mit der entwickelnden Variation nicht verwechselt werden. Die entwickelnde Variation sollte auch nicht mit der Liquidationstechnik gleichgesetzt werden,<sup>60</sup> weil sie eher auf Fortentwicklung als auf Destruktion abzielt („something, which can be compared to development, to growth“<sup>61</sup>).



Nb. 14: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, 1. Satz, T. 72–76, Beginn des Seitenthemas (T. 73ff.)  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 2.1.2 Tonale Organisation

Die eingangs erwähnten Schubert-Bezüge werden nicht nur im Zusammenhang mit dem Zitat aus dem langsamen Satz im Finale genannt, sondern sind von Hans-Joachim Hinrichsen ebenso mit Blick auf die tonale Organisation des Kopfsatzes analysiert worden.<sup>62</sup> Hinrichsen zufolge habe Dvořák im ersten Satz

<sup>58</sup> Vgl. Norbert Jers, „Dvořák, der Progressive: Entwickelnde Variation in der 9. Symphonie“, in: *Musica* 33 (1979), S. 258–262.

<sup>59</sup> Vgl. Marta Ottlová, „Smetana a Dvořák. Na materiálu prvních vět posledních kvartetů“ [„Smetana und Dvořák. Anhand der Kopfsätze der letzten Streichquartette“], in: *Antonín Dvořák 1841–1991: Kongressbericht Dobruška 1991*, hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová, Prag 1994, S. 110–117, hier S. 116.

<sup>60</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 74ff.

<sup>61</sup> Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 8.

<sup>62</sup> Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur und formästhetischer Wendepunkt. Antonín Dvořáks Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26“, in: *The Work of Antonín Dvořák*, S. 120–134.

des B-Dur-Trios zum ersten Mal in seinem Œuvre die klassische Tonartenpolarität durch ein anderes, auf Mediantbeziehungen basierendes Modell überformt.<sup>63</sup>

Die Mediantbeziehungen üben auf die tonale Organisation des Satzes zweifelsohne großen Einfluss aus. Im Folgenden ist näher zu untersuchen, inwieweit es sich um eine konsequent verwendete Alternative zur klassischen Tonika-Dominante-Polarität handelt.

Gleich die eröffnende Hauptthemen-Sequenzkette im Abstand sinkender Terzen (B-Dur → g-Moll → Es-Dur) zielt auf ein konventionelles harmonisches Gebilde – den Dominantquintsextakkord in T. 19 – hin. Die Dominante wird ab dieser Stelle nicht weniger als 12 Takte prolongiert, wobei ihr Erreichen motivisch durch Ausformung einer diminuierten Entwicklungsvariante des Hauptthemas unterstützt wird. Das Tonika-Dominante-Verhältnis wird durch die Terzensequenzkette keineswegs verschleiert, vielmehr tritt es noch deutlicher zum Vorschein. Im zweiten Teil des Hauptthemas<sup>64</sup> ist ebenso eine harmonische Terzenstruktur erkennbar. Im Unterschied zur ersten Sequenzkette sind jedoch ihre harmonischen Stationen (B-Dur, T. 31 → d-Moll, T. 47 → F-Dur, T. 49) nicht mehr durch ein identisches, sondern durch abwechslungsreiches Motivmaterial<sup>65</sup> markiert. Die Terzenfolge tritt demzufolge weniger deutlicher zu Tage. Im Seitensatz bilden sich die Terzenstrukturen entweder nur auf kleinem Raum heraus (vgl. die im Zweitaktabstand durchlaufende Terzensequenzen in T. 104ff.) oder stellen nur kurze Zwischenphasen innerhalb komplexer Modulationsvorgänge dar. In T. 73–104 kann man beispielsweise eine Terzenstruktur F-Dur → a-Moll → C-Dur → F-Dur feststellen. Das Ausweichen nach a-Moll in T. 94 bildet aber nur eine eintaktige Zwischenstation auf dem Weg von F-Dur nach C-Dur und ist daher lediglich ein Vermittler der Modulation von der Dominante in die Doppeldominante. Die zehn Takte lange Doppeldominant-Antizipation des Seitenthemas (T. 63–72), die Modulation in die Doppeldominante im Seitensatz (T. 95) sowie das spätere Ausweichen in ihre Variante c-Moll (T. 116) bezeugen einmal mehr, dass das Verhältnis Tonika-Dominante bzw. die Quintbeziehungen im Satz immer eine wichtige Rolle spielen. Auch die Durchführung eröffnet Dvořák mit einer Prolongation der Zwischendominante H-Dur, die in die erste tonale Region der Durchführung (e-Moll) hinüberleitet.

Dvořák war also nicht darum bemüht, die klassische Tonartenpolarität durch ein anderes Prinzip der tonalen Organisation völlig zu ersetzen, als vielmehr, sie durch die Mediantbeziehungen zu erweitern und zu bereichern. Wie bereits Hinrichsen formuliert hat, bilden die im Terzabstand verlaufenden Sequenzen und Modulationsvorgänge eine Art „Tiefenstruktur“, die unter der scheinbar konven-

---

<sup>63</sup> Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 126.

<sup>64</sup> Hinrichsen versteht damit den Abschnitt ab T. 31, den ich als Beginn eines Nebenthemas wahrnehme.

<sup>65</sup> B-Dur in T. 31: Eintritt eines vom Hauptthema abgeleiteten Nebengedankens; d-Moll in T. 47: Rückgriff auf die diminuierte Variante des Hauptthemenkopfmotivs; F-Dur in T. 49: nochmals die diminuierte Variante des Hauptthemenkopfmotivs.

tionellen Oberfläche der Tonika-Dominant-Beziehungen herrsche und in der diastematischen Struktur des Hauptthemas vorgebildet sei.<sup>66</sup>

Die Frage, wie man die klassische Tonartenpolarität ihrem Schematismus entreißen könnte, hat Dvořák lebenslang beschäftigt. Im Kopfsatz des 14 Jahre später entstandenen Klavierquartetts Es-Dur op. 87 hat er das klassische harmonisch-tonale Beziehungsnetz nicht nur um Terzenstrukturen erweitert, sondern hat die Quintbeziehungen Tonika – Dominante – Doppeldominante auf zwei Ebenen (einmal konventionell und einmal chromatisch versetzt) entfaltet.<sup>67</sup> Der gesamte tonale Verlauf des Satzes ist dabei ähnlich wie im Kopfsatz des B-Dur-Trios von der Diastematik des Hauptthemas abgeleitet.

### 2.1.3 Charaktervariation in der Durchführung

Obwohl die Bildung von Modell- bzw. Motivvarianten ein charakteristisches Merkmal der motivisch-thematischen Arbeit bei Dvořák ist,<sup>68</sup> beeinflusst der Dualismus zwischen einem Eröffnungsgedanken und seiner Variante nur selten derart stark die Gestaltung des Kopfsatzes, wie es im B-Dur-Trio der Fall ist. Die Gegensätzlichkeit zwischen dem Hauptthema und der diminuierten Fortspinnungsvariante ist für den motivischen Aufbau der Durchführung weitaus wichtiger als die Beziehung zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema. Die Eckteile der Durchführung beruhen auf dem ursprünglichen, langsamen Modell, während dem mittleren Teil die rhythmisch komprimierte Variante zugrunde liegt. Sowohl das Modell als auch die Variante werden in der Durchführung einer weiteren Charakterumwandlung unterworfen. So wird im ersten Teil der Durchführung die ursprüngliche Gestalt des Hauptthemas gesteigert und nach Moll versetzt (T. 194ff.). Die schnelle Variante wird hingegen lyrisiert und tonikalisiert. Sie tritt in der Durchführung nach einer aufgelösten Dominantkadenz in der Grundtonart B-Dur ein (T. 220), statt die Dominantspannung zu verstärken.

Der andere Unterschied besteht darin, dass die diminuierte Variante an dieser Stelle nicht mehr unvermittelt, sondern erst nach einer langen Antizipation auftritt. Noch bevor der Kopfteil des Themas diminuiert wird, komprimiert Dvořák zunächst nur die diastematische Zelle des Sekundwechsels (T. 218ff.). Ein charakteristisches Merkmal dieser Schnittstelle ist wiederum (wie bereits vor dem Eintritt des Episoden- und des Seitenthemas) ein Übergang von der Variante mit der

---

<sup>66</sup> Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 123.

<sup>67</sup> Vgl. Kap. 8.1.2.

<sup>68</sup> Den Begriff „Modellvariante“ hat Wörner im Zusammenhang mit den thematischen Prozessen in Dvořáks *Rusalka* verwendet. Im Unterschied zu einer Motivvariante verändert eine Modellvariante nicht ein „Erstbild“, sondern ein „Urbild“, ein Modell. Vgl. Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 18), Regensburg 1969, S. 140ff.

kleinen Sekunde zur Variante mit der großen. Die diminuierte und lyrisierte Hauptthemenvariante wird anschließend mehrfach sequenziert.

Den Beginn des letzten Durchführungsteils markiert eine harmonische Rückung von G-Dur nach As-Dur (T. 255). Dieser lyrische Abschnitt greift nochmals auf die ursprüngliche Form des Hauptthemas zurück. Er wirkt wie ein Echo des ersten dramatischen Durchführungsteils. In den Vordergrund treten bisher unverbrauchte Harmonien (As-Dur); dank der ausgreifenden Akkordbrechungen des Klaviers eröffnet sich dem Hörer ein völlig neuer Klangraum.<sup>69</sup>

#### 2.1.4 Reprisenkonzept: Zwischen Vorwärtstreben und Innehalten

Wie bereits im Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur op. 5 eröffnet Dvořák die Reprise mit einem grandiosen Tonfall. Der triumphale Einsatz scheint auf den ersten Blick ein logisches Ziel der geradezu orchestralen Kulmination mit konzertantem Triller am Ende der Durchführung zu sein. Unmittelbar nach dem Erreichen des Tonika-Dreiklangs in T. 300 kommt jedoch deutlich zum Vorschein, dass das lyrische Hauptthema für eine solche Klangsteigerung (ohne Diminution) nicht besonders gut geeignet ist.<sup>70</sup> Die aus Terzintervallen bestehende Melodie erklingt etwas leer im Oktavenunisono des Klaviers und kann trotz der hinzutretenden Streicher in T. 302 nur wenig effektiv intensiviert werden. Der schwerfällige Repriseneinsatz beeinträchtigt zudem die weitere Themenentwicklung: Da die diminuierte Themenvariante außer der rhythmischen Kontrahierung keine weitere Möglichkeit der Intensivierung anbietet, wirkt sie nicht mehr so zwingend wie in der Exposition.<sup>71</sup> Der Reprisenbeginn wird somit zu einer Stelle, an der die Vermittlung zwischen der Form und des ihr zugrunde liegenden thematischen Materials am schwierigsten erscheint. In der Coda hingegen entschied sich Dvořák ungeachtet der langen Schlussteigerung doch für einen leisen Ausklang.<sup>72</sup> Der poetische, durch das Kopfmotiv des Seitenthemas gebildete Schluss des Satzes weist zusammen mit dem Zitat aus dem langsamen Satz im Finale deutlich auf die zyklische Vereinheitlichung des Trios hin.

---

<sup>69</sup> Ein ähnliches Phänomen – Beginn eines neuen Formabschnitts durch Eröffnung eines bisher ‚ungeahnten Klangraums‘ – hat Schnebel am Beispiel der Sonatenform Schuberts analysiert. Dieter Schnebel, „Klangräume – Zeitklänge. Zweiter Versuch über Schubert“, in: *Musikkonzepte. Sonderband Franz Schubert*, hg. von Hainz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979, S. 89–106, hier S. 95.

<sup>70</sup> Dies kommt bereits in der Durchführung zum Vorschein, in der die fallende Terzkette des Themas im Oktavenunisono erklingt (T. 195ff.).

<sup>71</sup> Demselben Problem sah sich auch der reife Dvořák im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 gegenüber, ohne es dort befriedigend lösen zu können. Vgl. Kap. 6.1.1.

<sup>72</sup> In Dvořáks Streichquartetten kommen leise Satzschlüsse häufig vor (vgl. die beiden Ecksätze des Streichquartetts A-Dur op. 2, die Kopfsätze der Streichquartette D-Dur B 18, a-Moll op. 16, Es-Dur op. 51, C-Dur op. 61). In der Klavierkammermusik gibt es einen leisen Ausklang nur noch in den Kopfsätzen des Klavierquartetts D-Dur op. 23 und der Violinsonate F-Dur op. 57.

## 2.2 Brahms-Intermezzo III – Themenmetamorphosen im Kopfsatz des Klavierquartetts c-Moll op. 60

Die meisten Klavierkammermusik-Kompositionen Dvořáks beginnen mit einem leisen Ton und zurückhaltender Instrumentierung, den Tutti-Klang vermeidend. Die Gepflogenheit, „die Musik aus einem passiv-lyrischen Zustand heraus sich entfalten und entwickeln zu lassen“<sup>73</sup>, hat Schick als ein Charakteristikum schlechthin von Dvořáks Musik bezeichnet. In Brahms' Klavierkammermusik ist ein derartiges Modell der Hauptthemenexposition vor allem für die Kompositionen bis zum Klavierquartett c-Moll op. 60 kennzeichnend. Ein Merkmal der Hauptthemenentfaltung ist die Steigerung zu einem ‚orchestralen Durchbruch‘. Im Kopfsatz des Quartetts op. 60 wird das Hauptthema nicht nur im Klang verdichtet, sondern zugleich in seinem Charakter verändert. Der Dualismus der beiden thematischen Gestalten nimmt hier wie im ersten Satz von Dvořáks Trio op. 21 Einfluss auf die Gestaltung des ganzen Satzes.

Der Kopfsatz wird mit einem gewaltigen Oktavenschlag des Klaviers eröffnet, das eigentliche Thema erklingt jedoch sehr verhalten in den Streichern allein (Nb. 15a). Der Vorgang wiederholt sich ab T. 11, nur einen Ton tiefer. Nach dieser ‚Suchphase‘ kommt es in T. 32 zum thematischen Durchbruch (Nb. 15b). Das bizarre Pizzicato auf der Durterz des Tonikadreiklangs und der rasche Skalenabstieg in den vorausgehenden Takten dramatisieren diesen Szenenwechsel. Das Hauptthema gewinnt erst an dieser Stelle ein typisches *Allegro*-Profil: Das ursprüngliche Seufzerkopfmotiv wird nun scharf artikuliert und ertönt in einem vollgriffigen Klaviersatz. Die pochende Achtelbegleitung erweckt den Eindruck einer rhythmischen Kontrahierung. Vor dem Hintergrund dieses Themendurchbruchs erscheinen die eröffnenden Takte des Satzes wie ein einleitender Vorspann. Die Funktion der *Allegro*-Variante bleibt dennoch ambivalent. Die variierten Motive des Themas werden hier schon miteinander kombiniert und weiter entfaltet, so dass von einer Aufstellung keine Rede mehr sein kann. Die funktionale Ambiguität des Satzanfangs erinnert an den Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate d-Moll op. 31, Nr. 2, in dem die Wechselwirkung des thematischen „Noch nicht“ mit dem „Nicht mehr“ zum Hauptprinzip der Themenexposition wird.<sup>74</sup>

a)

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60. It consists of four staves: Violino, Viola, Violoncello, and Klavier. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The piano part begins with a powerful octave chord. The string parts play a melodic line with a descending scale. The piano part has a dynamic marking 'dim.' and a 'rit.' marking.

<sup>73</sup> Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 197.

<sup>74</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 154.

b)

Nb. 15: Brahms, Klavierquartett c-Moll op. 60, 1. Satz:

a) Satzeröffnung mit dem Einsatz des Hauptthemas

b) T. 23–39, Fortspinnung des Hauptthemas (T. 32ff.)

© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die Durchführung wird von der dualistischen Beziehung des Hauptthemas zu seiner *Allegro*-Variante gebildet. Brahms eröffnet sie mit einem Themenzitat (T. 122ff.), mit dem er den suchenden Gestus des Quartettanfangs in Erinnerung ruft. Obwohl Artikulation und Ausdruck hier tatsächlich auf den Satzbeginn anspielen, erklingt an dieser Stelle nicht das Eröffnungsthema selbst, sondern seine (weiter variierte) *Allegro*-Variante. Der Sinn dieser Variation besteht darin, die *Allegro*-Variante nachträglich der Urfassung des Themas anzunähern. Im vorausgehenden Kapitel wurde ein ähnliches Verfahren in der Durchführung des Kopfsatzes in Dvořáks Trio op. 21 aufgezeigt. Allerdings geht Brahms noch einen Schritt weiter, indem er dem Hauptthema zu Beginn der Durchführung zugleich Attribute des Seitenthemas verleiht, nämlich die Stimmführung in Sextparallelen und die bordunartige Begleitfigur. Die Verarbeitung des Hauptthemas in der Durchführung erschöpft sich noch nicht bei dieser Charaktervariation. Ab T. 142 wird die *Allegro*-Variante nach Dur versetzt und in ein strahlendes Jubelthema transformiert. Selbst die Diastematik, die sonst im Transformationsprozess unverändert bleibt, wird modifiziert: Das wiederholte Seufzermotiv wird zu einem fallenden Tetrachord. Da allerdings diese Änderungen im Verlauf des Satzes Schritt für Schritt vorbereitet werden, ist das transformierte Thema immer noch als Variation des Hauptthemas wahrzunehmen. Die Dur-Transformation erklingt

in der Durchführung insgesamt zweimal, die zweite Wiederholung ist um eine Terz nach unten versetzt (T. 164ff.). Wie im Kopfsatz von Dvořaks Trio op. 21 tritt in der Durchführung die Verarbeitung des Seitenthemas in den Hintergrund. Das Seitenthema wird zwar nicht völlig ausgespart, erscheint aber erst in der letzten Durchführungsphase (T. 177ff.), die aus einem langen, 22 Takte zählenden ‚Dominant-Auftakt‘ zur Reprise besteht.<sup>75</sup>

Wie schon gezeigt, wird im Kopfsatz von Dvořaks Klaviertrio B-Dur op. 21 mit dem triumphalen Repriseneinsatz die Möglichkeit einer weiteren Themensteigerung aufgegeben. Der Dualismus der beiden Themenvarianten verliert folglich in der Reprise seine Wirkungskraft. Gerade diese thematische Regression, die bei der Reprise des Hauptsatzes notwendigerweise entsteht, hat Brahms zu einem ästhetischen Prinzip erhoben, auf dem er ein eigenständiges Reprisenkonzept aufbaute. Der Eintritt der Reprise wird am Ende der Durchführung fast obsessiv mit Oktavensprüngen<sup>76</sup> auf der Dominante vorbereitet, diese geradezu karikativ hervorgehobene Dominante ist allerdings ihrer klassischen Funktion völlig beraubt. Sie rutscht nämlich im entscheidenden Augenblick einen Halbton höher,<sup>77</sup> so dass die Reprise labil, über dem Ton *as*, einsetzt:

Nb. 16: Brahms, Klavierquartett c-Moll op. 60, 1. Satz, T. 196–210, Beginn der Reprise  
© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>75</sup> Als riesiger ‚Auftakt‘ zur Reprise ist später die ganze Durchführung im Kopfsatz von Brahms’ Violinsonate d-Moll op. 108 angelegt.

<sup>76</sup> Anhand dieser leeren Oktaven wird der Bezug zu den einleitenden Takten des Quartetts hergestellt.

<sup>77</sup> Schon im mittleren Teil der Durchführung hat sich diese Sekundrückung als ein thematisches Element verselbständigt (vgl. T. 151, 173).

Die Wiederkehr des Seufzerkopfmotivs in T. 199 ist nicht nur harmonisch, sondern auch rhythmisch verfremdet. Da sowohl in der Violine als auch in der Viola die erste Zählzeit übergebunden, die zweite hingegen akzentuiert wird, verliert das auf der ersten Zählzeit einsetzende Seufzermotiv seine rhythmische Prägnanz. Diese Art von Repriseneintritt darf nicht mit verschleierte Reprisen-einsätzen gleichgesetzt werden, bei denen tatsächlich die Grenzen zwischen den formalen Teilen verwischen und die Reprise unmerklich anfängt.<sup>78</sup> Im Kopfsatz des Quartetts op. 60 wird im Gegenteil dieser Knotenpunkt des Satzes noch hervorgehoben, auch wenn das wieder aufgenommene Hauptthema äußerst instabil erscheint. Die gescheiterte Themenklimax zu Beginn der Reprise wirkt in allen noch verbleibenden Reprise-Teilen nach, die sich durch einen spürbaren Energieverlust auszeichnen. Der fallende Skalenlauf ertönt statt im Forte im Pianissimo (T. 227ff.) und geht sogleich in das Seitenthema über. Die *Allegro*-Variante des Themas fällt hier dementsprechend weg. Das Seitenthema wird nicht sogleich variiert, sondern zunächst über einem *D*-Orgelpunkt sequenziert; dann verliert es sich in einer ‚pastoralen Träumerei‘. Die letzte Konsequenz des gesamten Reprisenkonzeptes ist der Pianissimo-Ausklang des Satzes.

So wirkungsvoll diese regressive Reprise auch sein mag, es bleibt offen, ob diese formale Lösung in einem anderen Werk als dem *Wertherquartett* gelingen könnte (vgl. Kap. 6.4), oder – anders herum gefragt – ob sie als ‚absolutes‘ formales Prinzip überhaupt auf andere Sätze übertragbar wäre.

## 2.3 Finale

### 2.3.1 *Themendualismus des Hauptsatzes*

Ein gemeinsames Merkmal vieler Sonatensätze, die Dvořák in den Jahren 1875–1876 komponierte, ist die Bereicherung des Hauptsatzes um ein zweites Thema. Das belegen neben dem Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 die beiden Ecksätze des Klaviertrios g-Moll op. 26, das Finale des Streichquartetts E-Dur op. 80 sowie der Kopfsatz der Symphonie Nr. 5 F-Dur op. 76. In den späteren Jahren hingegen spielt dieser Dualismus bis zu seiner Wiederkehr im Kopfsatz der Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88 keine Rolle mehr.

Der Eröffnungsgedanke des Finalsatzes im Trio op. 21 (Nb. 17a) wirkt wie ein spontaner musikalischer Einfall (‚inventio‘), den das Klavier als erfindendes und erprobendes Instrument vorspielt. Seine imitatorische Entfaltung lässt keine fest gefügte thematische Einheit zustande kommen. Der präludienartige Charakter der ersten 24 Takte ergibt sich auch daraus, dass noch keine Grundtonart feststeht. Bereits Beveridge hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Anfangsabschnitt

---

<sup>78</sup> Vgl. etwa den Kopfsatz von Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34 (Nb. 40).

zwischen g-Moll und B-Dur schwankt.<sup>79</sup> Diese tonale Ambivalenz kommt schon in T. 4 zum Ausdruck, in dem der g-Moll-Akkord im Klavier erklingt, während die Streicher die Töne des B-Dur-Dreiklangs umspielen und dadurch den g-Moll-Akkord um die Sept *f* erweitern.

a)

Allegro vivace  $\text{♩} = 118$

Allegro vivace  $\text{♩} = 118$

b)

50

*poco ritard.*

*dim.*

*fp*

*ppp*

*poco ritard.*

*ppp*

*in tempo*

*in tempo*

Nb. 17: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, Finale: a) Satzeröffnung mit dem 1. Thema  
b) T. 49–59, Überleitung und Beginn des Seitenthemas (T. 55ff.)

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Trotz dieser Introduktionsmerkmale lassen sich die ersten 24 Takte nicht ohne weiteres als Einleitung bezeichnen. Der Abschnitt kehrt vollständig am Anfang der Reprise wieder, wobei das Eröffnungsthema später in der zweiten Durchfüh-

<sup>79</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 204. Die tonale Schwankung bzw. die Eröffnung der Finalsätze jenseits der Grundtonart ist für Dvořáks Werke der Jahre 1875 kennzeichnend. Vgl. ebd., S. 203.

nung entfaltet wird (237ff.).<sup>80</sup> Im Gegensatz dazu ist das in T. 25 einsetzende zweite Thema (Nb. 18) an keiner Stelle des Satzes in den Verarbeitungsprozess einbezogen. Dieses steht in der Schlussstonart des Satzes B-Dur und hebt sich durch seinen entschlossenen Gestus deutlich vom ersten Thema ab. Zugleich ist es aber mit dem ersten rhythmisch verknüpft, auch wenn diese Ableitung wegen des eingefügten Haltebogens eher verschleiert bleibt. Im Unterschied zum Kopfsatz, in dem die freie Syntax des Hauptthemas durch das periodisch angelegte Episodenthema ausgeglichen wird, sind die beiden Themen des Hauptsatzes im Finale locker gefügt. Das Vorder- und Nachsatzverhältnis ist nicht deutlich ausgeprägt. Man nimmt das zweite Thema weniger als eine 16-taktige Periode denn als eine freie Aneinanderreihung identischer bzw. leicht variiertes Viertaktgruppen wahr.

Nb. 18: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, Finale, T. 22–35, 2. Thema (T. 25ff.)  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Beziehung der beiden Themen zueinander scheint auf den ersten Blick sehr locker zu sein. Gleichwohl verändert sich dieses Verhältnis im Laufe des Satzes grundlegend. Zur ersten Annäherung kommt es während der Aufstellung des Seitenthemas, das manche Elemente der beiden vorausgehenden Themen in sich aufnimmt (Nb. 17b). Während ein vom ersten Thema abgespaltenes Skalenmotiv in die kontrapunktische Begleitstimme des Seitenthemas übergeht, ist seine rhythmische Struktur weitgehend vom zweiten Thema abgeleitet. Auch im Charakter kommen sich beide Themen immer näher. Am Anfang der zweiten Durchführung (T. 237ff.) wird das erste Thema gesteigert und dadurch dem Gestus des

<sup>80</sup> Durch dieselbe tektonische Ambivalenz zeichnet sich später auch das erste Thema im Kopfsatz von Dvořáks Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88 aus. Vgl. Volek, „Tektonické ambivalence“, S. 184ff.

zweiten angeglichen. Dieser Anpassungsprozess findet seinen Höhepunkt in der Coda, in der der tonale Kontrast zwischen beiden Themen aufgehoben wird. Das zweite (Haupt)Thema erfüllt folglich zweierlei Funktionen: Zum einen motiviert es die Ausdrucksintensivierung des ersten Themas, zum anderen zeigt es das tonale Ziel (B-Dur), auf das das erste Thema hinsteuern soll. Dadurch fördert der Dualismus des Hauptsatzes den Finalcharakter des Satzes, er nimmt aber keinen Einfluss auf die Gestaltung der Durchführung. Wie im nächsten Kapitel dargestellt werden wird, hat Dvořák die etwas unsichere thematische Entwicklung der Durchführung durch Rückgriff auf das Thema des langsamen Satzes ausbalanciert.

### 2.3.2 Thematische Rückblicke

Die Durchführung des Finales nimmt in den Sonatensätzen von Dvořáks Klavierkammermusik eine Sonderstellung ein. Es ist die einzige Durchführung, in der das Material des Hauptsatzes zugunsten eines Rückgriffs auf das Thema des langsamen Satzes völlig außer Acht gelassen wird. Die Durchführung knüpft nahtlos an den Seitensatz an und setzt zuerst die Entfaltung des Seitenthemas fort. Die Möglichkeiten der Seitenthemenentfaltung sind jedoch nur begrenzt. Die Verarbeitung erschöpft sich in der Steigerung des Themas und in der Abspaltung der Skalenbegleitfigur. Um der Durchführung einen neuen Impuls zu geben, greift Dvořák in ihrer zweiten Hälfte auf das Thema des langsamen Satzes zurück. Die Integration von Themenzitataten der vorausgehenden Sätze ins Finale ist eine Formidee, mit der sich Dvořák schon in seinen frühen Streichquartetten beschäftigte.<sup>81</sup> Im Streichquartett B-Dur (B 17) bleibt allerdings das Themenzitat im Finale etwas verhüllt. Das Thema des langsamen Satzes wird, mit dem des Finales verknüpft, organisch aus dem Themenprozess dieses Satzes gewonnen.<sup>82</sup>

Im Schlusssatz des Klaviertrios op. 21 ist das Themenzitat sehr gut erkennbar. Wie bereits erwähnt, wird dieses Zitat dem Einfluss durch Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929 zugeschrieben. Das Thema des langsamen Satzes taucht in dem groß angelegten Schlusssatz von Schuberts Trio zweimal auf.<sup>83</sup> Es wird im Finale mit einer fließenden Achtelbegleitung versehen, die seinen ursprünglichen Trauermarschcharakter mildert.<sup>84</sup> Schubert zitiert das Thema vollständig, zunächst in der

---

<sup>81</sup> Vgl. Streichquartett A-Dur op. 2, Streichquartett B-Dur (B 17). Zu Dvořáks Integration von Zitaten in den Satzzyklus vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 52ff.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 55.

<sup>83</sup> In der Erstfassung gab es sogar drei Zitatstellen, wobei am Ende der Durchführung das Thema des langsamen Satzes mit dem Seitenthema des Finales kombiniert wurde. Vgl. *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VI. Kammermusik, Bd. 7: Werke für Klavier und mehrere Instrumente, hg. von Arnold Feil, Kassel: Bärenreiter 1975, S. 57–90 (Klaviertrio Es-Dur op. 100, D 929).

<sup>84</sup> „Das Thema des 2. Satzes erscheint hier [im Finale] im 6/8 statt im 2/4 Takt [...] Der Schlusssatz lebt von dem sich in diesem Thema verkörpernden Konflikt von geradtaktiger und ungeradtaktiger Zählweise.“ In: Berke/Hanemann, „Schuberts Klaviertrio in Es-Dur“, S. 206.

Durchführung in h-Moll, dann kurz vor dem Schluss in es-Moll, um es schließlich nach Es-Dur überzuleiten.<sup>85</sup> Das Modell einer solchen zyklischen Verknüpfung konnte Dvořák aber nicht nur bei Schubert, sondern auch im 1855 komponierten Klaviertrio g-Moll op. 15 von Smetana kennen lernen. Smetana verbindet alle drei Sätze, indem er am Anfang des Mittelsatzes ein Motiv aus dem Hauptthema des Kopfsatzes zitiert und im Finale den Trauermarschcharakter des zweiten *Alternativo*-Teils aus dem Mittelsatz wieder belebt. An der Trauermarsch-Stelle im Finale kommt es zur letzten Molleintrübung, bevor sich die Dur-Tonika endgültig durchsetzt.

Verglichen mit den groß angelegten Schlusssätzen von Schuberts und Smetanas Trios ist das Finale in Dvořáks Klaviertrio B-Dur op. 21 bescheidener konzipiert. Aus diesem Grund hat Dvořák keine allzu komplexe Themenwiederaufnahme angestrebt, die den Satz aus dem Gleichgewicht bringen würde. Das Thema des langsamen Satzes (Nb. 19a) ist zwar gut erkennbar, seine Wiederkehr wird aber nicht zu einem ‚Ereignis‘ oder gar zum Schwerpunkt des ganzen Satzes. Ohne das Tempo zu verringern, erscheint es über einer Achtelbegleitfigur. Die Zitatstelle (T. 153–188, Nb. 19b) wirkt nicht nur etwas hastig, sondern auch instabil, da das Thema nicht in einer Tonart verweilt, wie es bei Schubert der Fall ist. Entsprechend seiner formalen Position in der Durchführung wird es sofort transponiert und immer mehr gekürzt, so dass nur der viertönige Kopf übrig bleibt. Die chromatische Sequenzierung dieses Vierertonmotivs wird schließlich zur Steigerung vor dem Repriseninsatz benutzt. Obwohl Dvořák das Thema in T. 161ff. auch in Des-Dur erklingen lässt, strebt er an dieser Stelle keine ekstatische Dur-Aufhellung an. Ganz im Gegenteil: Das Hauptziel der Modulation an der Zitatstelle ist die Tonart g-Moll, die mit einer zehn Takte langen Prolongation der Zwischendominante D-Dur vorbereitet wird. Das Thema aus dem langsamen Satz erreicht diese ihm eigene (ursprüngliche) Tonart fast genau in der Mitte des Finales (T. 179). Diese Stelle ist schließlich die einzige, an der die Tonart g-Moll im Schlusssatz feststeht, wenn auch nur für eine kurze Zeit. Das Thema aus dem langsamen Satz hilft im Nachhinein, die tonale Ausgangsposition des Finales eindeutig zu bestimmen.

Trotz der soeben beschriebenen Eigenständigkeiten der Zitatstelle bei Dvořák ist ihre Hauptaufgabe dieselbe wie in den Finalsätzen von Schuberts und Smetanas Trios: Wiederbelebung der melancholischen Stimmung des langsamen Satzes und die damit verbundene Thematisierung der modalen Schwankung. Dass sich Dvořák an Schubert orientierte, bestätigt bereits die Coda des langsamen Satzes. Das Thema tritt hier ähnlich wie bei Schubert in einem neuen harmonischen Gewand auf (vgl. Nb. 19a und 69) und ist bereits an dieser Stelle zitathaft aus dem

---

<sup>85</sup> Hinrichsen hält diese Dur-Aufhellung für eine der erstaunlichsten Charakterwandlungen in Schuberts Werk schlechthin. Vgl. Hans Joachim Hinrichsen, „ ‚Bergendes Gehäuse‘ und ‚Hang ins Unbegrenzte‘. Die Kammermusik“, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walter Dürr und Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 452–511, hier S. 503.

Gesamtrahmen des Satzes herausgegriffen. Man kann dies als eine Vorahnung seiner späteren Wiederkehr im Finale deuten.

a)

Adagio molto e mesto  $\text{♩} = 92$

5

Adagio molto e mesto  $\text{♩} = 92$

*pp* *fz*

Detailed description: This block shows the first five measures of the slow movement. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment line. The bottom system has a grand piano (piano) part with treble and bass staves. The tempo is 'Adagio molto e mesto' with a quarter note equal to 92 beats. The first system ends with a fermata over measure 5. The second system begins with a piano (*pp*) dynamic and ends with a fortissimo (*fz*) dynamic.

b)

150 **E**

*espressivo*

*ppp sempre legato*

155 160

Detailed description: This block shows measures 150 to 160 of the finale. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment line. The bottom system has a grand piano (piano) part with treble and bass staves. Measure 150 is marked with a key signature change to E major. The tempo is 'espressivo'. The piano part is marked 'ppp sempre legato'. The system ends with a fermata over measure 160.

Nb. 19: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21: a) Beginn des langsamen Satzes; b) Finale, T. 150–160, Wiederaufnahme des Themas aus dem langsamen Satz (T. 153ff.)  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 3. Klavierquartett D-Dur op. 23

Die Komposition des Klavierquartetts D-Dur op. 23 nahm Dvořák nur zehn Tage nach Beendigung des Klaviertrios B-Dur op. 21 in Angriff. Wie die beiden vorausgehenden Klavierkammermusik-Kompositionen opp. 5 und 21 gehört das Quartett op. 23 zu denjenigen Werken, die an Schuberts Klavierkammermusik anknüpfen. Wie bereits im Klavierquintett op. 5 hält sich Dvořák hier an ein dreisätziges zyklisches Modell. Der groß angelegte Kopfsatz mit einer Doppexposition des Hauptsatzes ist zusammen mit der Dreisätzigkeit ein Kennzeichen für die Affinität zur Konzertform.

#### 3.1 Kopfsatz

##### 3.1.1 Verdopplung des Hauptsatzes und der Überleitung

Die Motivphysiognomie des Hauptthemas im Kopfsatz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 ist der des Eröffnungsthemas im Quintett op. 5 sehr ähnlich. Die Basis bildet wiederum ein zweitaktiges thematisches Motiv, das zunächst ohne jegliche Änderung wiederholt und erst beim dritten Erklären weitersponnen sowie zu einem achttaktigen Satz erweitert wird:

Nb. 20: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, 1. Satz, Hauptthema (T. 1–8) und seine Fortspinnung

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Dieses Thema ist jedoch rhythmisch reicher strukturiert (Synkopen, Triolen, Punktierungen) und wirkt unruhiger. Analog zur Entwicklung im Quintett op. 5 wird das Thema gleich nach seiner Aufstellung in eine andere Tonart versetzt (terzverwandtes H-Dur)<sup>86</sup> und frei entfaltet. Die Hauptaufgabe dieser unmittelbaren Entfaltung besteht wie im Kopfsatz des Quintetts op. 5 vor allem in der Erweiterung und Abrundung des offenen Kopfmotivs. Letztere vollzieht sich durch eine Rückmodulation in die Grundtonart D-Dur in den Takten 20–26. Im ersten Teil der Überleitung (T. 26–40) fügt Dvořák ein Triolen-Entwicklungsmotiv ein und steigert das abgespaltene und komprimierte Kopfmotiv des Hauptthemas. Auch diese Idee einer unmittelbaren motivischen Steigerung und Etablierung einer energischen Variante des Kopfmotivs ist beiden Sätzen gemeinsam.

In den zweiten Teil der Überleitung hat Dvořák einen Episodengedanken eingegliedert (T. 41ff., Nb. 21a), der sich vom Hauptthema durch ruhige Rhythmisierung und chromatischen Charakter seiner Melodik deutlich abhebt. Der Gedanke umschreibt in einer absteigenden Bewegung den verminderten Septakkord und ist somit stark von der Harmonik geprägt. Er nimmt das in T. 97 eintretende Seitenthema bereits vorweg: Das Seitenthema (Nb. 21b) ist nichts anderes als seine diatonische Variante. Es umspielt den Dominantdreiklang, wobei sowohl die rhythmische Struktur wie auch die innere motivische Gliederung dem Überleitungsgedanken entstammen.<sup>87</sup> Das Seitenthema tritt nicht sofort nach der ersten Überleitung auf, stattdessen wird sein Eintritt sowohl thematisch als auch tonal hinausgezögert. An Stelle des zu erwartenden Seitenthemas kehrt in T. 64 das Hauptthema in der Grundtonart wieder. Der an die Überleitung anschließende Abschnitt ist noch kein Seitensatz, sondern eine Art Doppelexposition des Hauptsatzes. Der Inhalt der ersten 63 Takte wird ab hier in 33 Takten zusammenfassend wiedergegeben. Aus der ersten Exposition werden nur diejenigen Elemente beibehalten, die vorantreibend sind. Alle retardierenden Momente wie die Modulation zurück in die Grundtonart oder die Wiederholung des Themas in der uminstrumentierten Version werden ausgespart. Somit verläuft die zweite Exposition des Hauptsatzes stringenter als die erste. Der Beschleunigungseffekt wird zudem durch Einfügung

---

<sup>86</sup> Das tonale Ausweichen in die „Schattentonart“ H-Dur findet John K. Novak zufolge seine Entsprechung in der Modulation von der Dominanttonart A-Dur nach Fis-Dur im zweiten Teil der Exposition. Novak erblickt demnach in der tonalen Organisation der Exposition eine Abart des Schubert'schen Dreitonartensystems. Der Unterschied zu Schubert bestehe darin, dass die dritte Tonart bei Dvořák nicht die Dominanttonart ist. Vgl. John K. Novak, „Schubertian Tonal Plans Reinterpreted: Dvořák's 'Shadow-Key' Sonata Forms“, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 193–200, hier S. 196f. Zusätzlich sei darauf hingewiesen, dass die dritte Tonart in Dvořáks Satz erst mit dem Eintritt der Schlussgruppe (T. 147ff.) und nicht mitten im Seitensatz erreicht wird.

<sup>87</sup> Die Vermittlung zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema hat bereits Velten ausführlich beschrieben. Er verfolgt alle Modellvarianten, die sich auf dem Weg vom Haupt- zum Seitenthema herausbilden, und deutet sie als Ableitungen der drei Teilmotive des Hauptthemas. Die von ihm beschriebenen Übereinstimmungen zwischen den Motiven des Hauptthemas und manchen Motiven des ersten Überleitungsabschnitts (von Velten als M1 und M3 bezeichnet) sind jedoch sehr abstrakt, zumal sie nur von der Diastematik ausgehen. Vgl. Velten, „Prozessuale Formkonzepte“, S. 112f.

einer schnellen Sechzehntel-Begleitfiguratur erreicht. Außerdem ändert sich mit der Modulation in die Seitensatztonart A-Dur das Ziel ihrer tonalen Entwicklung.

Aufgrund der Wiederaufnahme des Hauptthemas in T. 64 und der verschobenen Seitenthemenexposition haben sich im Hauptsatz zwei Antizipationsmodelle herauskristallisiert. Zum einen handelt es sich um den chromatischen Skalenlauf, der die Wiederkehr des Hauptthemas einleitet (T. 62f.), zum anderen um die Prolongation der wechselnden Quart, die dem Eintritt des Seitenthemas vorausgeht (T. 93ff.). In der Durchführung und in der Reprise spielt Dvořák mit dem Funktionswechsel dieser beiden Antizipationsmodelle: Die ursprüngliche Vorwegnahme des Seitenthemas leitet in der Durchführung das Hauptthema ein (T. 221ff.), während die energischen Skalen in der Reprise vor dem Eintritt des Seitenthemas platziert sind (T. 320f.).

a)

b)

Nb. 21: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, 1. Satz: a) T. 38–43, Vorwegnahme des Seitenthemas (T. 41ff.); b) T. 93–101, Beginn des Seitenthemas (T. 97ff.)

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Verdopplung des Hauptsatzes führt nicht nur zur Ausdehnung der Exposition,<sup>88</sup> sondern beeinflusst zudem die Gestaltung der Durchführung. Diese zer-

<sup>88</sup> Die ganze Exposition wird dennoch wiederholt. In den Kopfsätzen hat Dvořák das Repetitionszeichen nach der Exposition auch in den Kopfsätzen der beiden frühen Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26 vorgeschrieben. In den Finalsätzen gibt es dagegen nur ein Beispiel für eine wiederholte Exposition, und zwar im Finale des Klavierquartetts Es-Dur op. 87. Im Finale des Klavierquintetts

fällt in drei Teile, wobei im zweiten und dritten Teil (T. 199ff., 225ff.) komplexe Abschnitte der Exposition komprimiert und transponiert (Fis-, H-Dur) wiedergegeben werden.

Auch wenn die Verdopplung des Hauptsatzes nicht mit der Doppelexposition der Konzertform gleichzusetzen ist, stehen sich die beiden formalen Konzepte sehr nahe. Der Kopfsatz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 ist nicht der erste Satz, in dem Dvořák diese Formidee umsetzte. Eine ähnliche Formanlage weist etwa schon der Kopfsatz des Streichquartetts a-Moll op. 12 auf.<sup>89</sup> In der Klavierkammermusik kehrte Dvořák zu dieser Formidee einige Jahre später wieder zurück, nämlich im Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur op. 81, wobei dort die Inspiration durch das Verdopplungsprinzip der Konzertform noch deutlicher ist (vgl. Kap. 7.1.1).

### 3.1.2 *Bezüge zu Schubert*

Sucht man nach einem Vorbild, ist die Doppelexposition des Hauptthemas einschließlich der Verdopplung des Überleitungsabschnitts im Kopfsatz von Schuberts Klaviertrio B-Dur D 898 zu finden. Auf einige Übereinstimmungen in der formalen Gestaltung hat bereits Beveridge hingewiesen,<sup>90</sup> um schließlich die Eigenständigkeit von Dvořáks Quartett hervorzukehren: "It is important to note that in spite of all the borrowings just described, the first movement of Dvořák's D major Piano Quartet is not particularly evocative of Schubert in its overall effect. In part this is because Dvořák was less comfortable with Schubert's techniques than was Schubert himself, and in part because the movement is suffused with so many signs of Dvořák's own personal style."<sup>91</sup> Dass Dvořák die Prinzipien der Schubert'schen Formgebung und Themenbildung nicht bloß nachgeahmt, sondern vielmehr transformiert und der Logik des Satzes angepasst hat, soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Der erste Unterschied besteht darin, dass bei Schubert die Wiederaufnahme des Hauptthemas in T. 26 primär von der Uminstrumentierung motiviert ist (Themenübernahme durch das Klavier). Bei Dvořák hingegen steht der Instru-

---

A-Dur op. 81 und im Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 wird zwar die Exposition nicht wiederholt, die Anfangstakte der Durchführung täuschen aber eine solche Expositions-wiederholung vor.

<sup>89</sup> Die Hauptsätze im Kopfsatz der Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 10 und in den beiden Ecksätzen der Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60 weisen zwar auf den ersten Blick auch eine Ähnlichkeit mit diesem formalen Konzept auf, doch nur äußerlich: In der 3. Symphonie wird nur das Hauptthema und nicht der ganze Hauptsatz wiederholt. Im Kopfsatz der 6. Symphonie wird zwar auch der Überleitungsabschnitt verdoppelt, der Unterschied besteht aber darin, dass in der groß angelegten symphonischen Form die Wiederaufnahme des Hauptthemas nicht den Eindruck einer Hinauszögerung des Seitenthemas erweckt.

<sup>90</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 228ff.

<sup>91</sup> Ebd., S. 231.

mentierungswechsel im Hintergrund, da das Thema wesentlich früher, bereits in T. 10 vom Klavier übernommen wird. Während sich Dvořáks zweite Themenexposition im Ausdruck von der ersten nicht zu sehr unterscheidet, schafft Schubert durch deutlichen Wechsel der Dynamik (*pp* statt *f*) einen starken Kontrast zwischen beiden Themendurchgängen. Verschieden ist in beiden Werken auch der Umfang der Themenexposition: In Schuberts Satz ist die zweite Exposition sogar etwas länger als die erste (33 statt 25 Takte), während Dvořák sie auf die Hälfte der ursprünglichen Länge reduziert. Wie bereits erwähnt, ist Dvořáks Hauptsatz sehr streng prozessual ausgerichtet, zumal der Überleitungsgedanke eine Art Vorform des Seitenthemas darstellt. In Schuberts Trio ist die Entfaltung des Hauptsatzes in motivischer Hinsicht weniger zielgerichtet. Schubert bringt in der Überleitung keinen Episodengedanken, der auf das Seitenthema vorbereiten würde. Der Eintritt des Seitenthemas übt somit eine starke Kontrastwirkung aus. Ein anderer Unterschied besteht darin, dass Schubert die beiden Überleitungsabschnitte (vor Wiederaufnahme des Hauptthemas und vor Eintritt des Seitenthemas) nur auf der tonalen Ebene voneinander abhebt. Bei Dvořák bildet sich in der zweiten Überleitung auch ein neues Antizipationsmotiv des Seitenthemas heraus.

Obwohl sich bei Schubert die beiden Hauptthemenexpositionen durch Instrumentierung und Dynamik voneinander abheben, ist die Affinität zur Doppelexposition der Konzertform nicht so stark ausgeprägt wie bei Dvořák. Dies zeigt sich deutlich in der Reprise: Schubert setzt darin den ersten Themendurchgang als Scheinreprise in Ges-Dur (T. 211) um und bewahrt die zweite Exposition einschließlich des Effekts der wechselnden Instrumentierung. Der Hauptsatz ist infolgedessen in der Reprise nur um einen Takt kürzer als in der Exposition. Solche ‚himmlischen Längen‘ versucht Dvořák trotz der formalen Ausweitung der Exposition zu vermeiden. Er beginnt die Reprise sogleich mit dem zweiten Themendurchgang und lässt den ersten völlig wegfällen, wodurch die Themenhierarchie verändert wird: In der Reprise verlagert sich der Akzent allmählich auf das Seitenthema, welches in der Coda in einer grandiosen Steigerung erklingt.

Eher nur äußerlich zeigen sich schließlich auch die Ähnlichkeiten im Aufbau der Durchführung. Der zentrale Teil der Sonatenform enthält zwar in den Sätzen beider Komponisten Transpositionsabschnitte, sie sind aber von völlig anderer Gestalt. Dvořák transponiert in der Durchführung komplexe Abschnitte der Exposition (Hauptsatz), um eine Parallele zur Doppelexposition des Hauptsatzes zu ziehen. Auch in der Durchführung erlebt der Hörer alles zweimal, allerdings abseits der Grundtonart, nämlich in terzverwandten Tonarten Fis- und H-Dur. Bei Schubert beruhen die Transpositionsabschnitte auf dem Seitenthema, ohne in engem Zusammenhang mit der Doppelexposition des Hauptsatzes zu stehen. Die Doppelexposition hat eher die Gestaltung der Reprise beeinflusst; sie hat dem Komponisten ermöglicht, seine beliebte Technik der Thementransposition zu verwenden und auf diese Weise den letzten Teil der Sonatenform tonal farbiger zu gestalten.

## 3.2 Finale

### 3.2.1 *Ausdruckscharaktere*

Das Finale des Klavierquartetts D-Dur op. 23 ist zweifellos der gelungenste Finalsatz, den Dvořák bis dahin in der Klavierkammermusik geschrieben hatte. Wie bereits im Finale des Quintetts op. 5 hat der Komponist in diesem Satz zwei Satzcharaktertypen – Scherzo<sup>92</sup> und Finale – miteinander verschränkt.<sup>93</sup> Der Satz zeichnet sich durch vielfältige Ausdruckscharaktere aus, die hier nebeneinander stehen, ohne sich gegenseitig zu stören oder gar auszuschließen. Das am Anfang des Satzes stehende Thema (Nb. 22a) schlägt volkstümliche Tonfälle an. Es hat eine überschaubare periodische Syntax und einen einfachen motivischen Aufbau. In der Überleitung überträgt sich das Gewicht einer abgerundeten 16-taktigen Periode auf ein zweitöniges Motiv, das an ähnlich bizarre Motivformationen in Beethovens späten Streichquartetten erinnert.<sup>94</sup> Obwohl dieses Motiv aus einer bloßen Tonwiederholung besteht, ist es sehr prägnant, zumal es als Hemiole zwischen der dritten und der ersten Zählzeit platziert ist und obendrein mit einem abrupten Wechsel der Dynamik (Forte – Piano) unterstrichen wird. Noch deutlicher hebt sich das darauf folgende Seitenthema ab (T. 109ff., Nb. 22b). Dessen Eintritt ist sogar mit einem Metrum- und Tempowechsel markiert. Es wird bei seiner Aufstellung mit kontrapunktischen Triolenrhythmen versehen, die ihm einen unruhigen und erregten Gestus (*agitato*) verleihen. Der Kontrast zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema wird erst zum Schluss des Satzes völlig aufgehoben. In der Coda (T. 402ff., Nb. 23) nimmt das Seitenthema den Charakter des Hauptthemas an. Die Themenannäherung, die Dvořák bereits im Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 zum Hauptprinzip der motivischen und thematischen Arbeit erhoben hat,<sup>95</sup> kommt in der Coda durch eine avancierte rhythmische Variation zustande (vgl. Kap. 3.2.2).

---

<sup>92</sup> Die Nähe zum Scherzo äußert sich schon in der Tempo- und Vortragsanweisung *Allegretto scherzando*.

<sup>93</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 240.

<sup>94</sup> Der Einfluss Beethovens später Streichquartette auf Dvořáks Œuvre wird vor allem im Zusammenhang mit seinen frühen Streichquartetten, insbesondere mit dem Streichquartett e-Moll (B 19), diskutiert. Schick hat auf manche Texturähnlichkeiten mit Beethovens Quartetten opp. 127, 130 und 132 hingewiesen (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 112). Gabrielová hat als Muster dieses Werkes Beethovens *Große Fuge* op. 133 genannt und außer auf die Analogien in der Satzstruktur auch auf die Übereinstimmungen in der gesamten Formgebung aufmerksam gemacht. Vgl. Jarmila Gabrielová, „Dvořák und Beethoven. Nochmals zu Dvořáks frühen Streichquartetten“, in: *The Work of Antonín Dvořák*, S. 52–64.

<sup>95</sup> Vgl. Kap. 2.3.1.

a)

b)

Nb. 22: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, Finale: a) Hauptthema, T. 1ff.

b) Seitenthema, T. 109ff.

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 3.2.2 *Spiel mit Rhythmus und Metrum*

Die Mannigfaltigkeit des Finales steht im engen Zusammenhang mit seiner rhythmischen und metrischen Strukturierung. Ein Merkmal dieses Satzes sind verschiedene Unregelmäßigkeiten auf diesem Gebiet. Die regelmäßige 3/8-Gliederung wird bereits auf dem melodischen Höhepunkt in T. 32ff. durch die Einfügung der Hemiolik und die Vortäuschung eines 2/4-Metrums gestört. Die Verschleierung kulminiert in T. 52ff., in dem die dritte Zählzeit zur schwersten wird und die einzelnen Takte keine größeren Einheiten bilden, sondern für sich stehen. Erst ab T. 60 wird wieder eine Viertakt-Gruppierung deutlich; die innere rhythmische Strukturierung bleibt weiterhin kompliziert. Das Kopfmotiv des Hauptthemas wird an dieser Stelle um zwei Anfangstöne erweitert und mit einem Haltebogen zur ersten Zählzeit versehen. Die für das Kopfmotiv charakteristische Akzentuierung des Taktanfangs ist dadurch aufgehoben.

Das Spiel mit Rhythmus und Metrum setzt sich bei der Aufstellung des Seitenthemas fort (T. 109ff., Nb. 22b). Die formale Schnittstelle markiert einen Übergang vom 3/8- zum 4/4-Metrum. Das Seitenthema beginnt auftaktig, wobei die erste Zählzeit durch die Überbindungen auch in den beiden folgenden Takten unbetont bleibt.<sup>96</sup> Die Abwechslung zwischen der überfüllten, betonten vierten Zählzeit (vgl. die Triole in der Begleitstimme) und der unausgefüllten, unbetonten ersten Zählzeit erweckt den Eindruck einer ständigen Unterbrechung der Kontinuität.

Da die Durchführung ausschließlich das Seitenthema zum Gegenstand der Verarbeitung hat, liegt es nahe, dass hier vor allem dessen Verstöße gegen den regelmäßigen Puls thematisiert werden. Die Hauptaufgabe der Durchführung besteht allerdings nicht darin, die Spannung zu steigern, sondern sie abzumildern bzw. vollkommen zu beseitigen. Die Motive der ersten beiden Takte des Seitenthemas erklingen zwar zunächst weiter auftaktig, die eingefügte Sechzehntelbegleitung aber macht den Duktus viel fließender. Im zweiten Teil der Durchführung werden die auftaktigen Motiveinsätze aufgehoben, der Akzent verlagert sich endgültig auf die tatsächlich schwere Zählzeit. Den Wendepunkt stellen in dieser Hinsicht die Takte 166ff. dar. Das hier abgespaltene Seufzermotiv wird zunächst noch mit einem *fz* auf der zweiten und der vierten Zählzeit versehen, während der Sequenzierung dieses Motivs wird der Puls jedoch immer regelmäßiger. Von dem ursprünglichen *Agitato*-Seitenthema bleibt letztendlich nur ein ruhiges ‚Wiegenlied‘-Sekundmotiv übrig. Die sanfte Stimmung verändert sich grundlegend im letzten Abschnitt der Durchführung, in dem es zur erneuten Störung des Rhythmus und des Metrums kommt (T. 186ff.). Das Kopfmotiv des Seitenthemas wird vollkommen anders im Takt platziert, intervallisch gespreizt und stark akzentuiert.<sup>97</sup> Die Reibungen dienen an dieser Stelle dazu, den Kontrast zwischen dem Ende der Durchführung und dem Anfang der Reprise zu stärken.

Das für den Satz kennzeichnende Spiel mit dem Metrum findet seinen Höhepunkt in der Coda, in der die 2/4- und 6/8-Metren parallel verwendet werden. Diese Kombination ist sogar mit einem Tausch der Metren verbunden: Das Seitenthema übernimmt das Achtelmetrum des Hauptthemas, während die abgespaltenen Motive des Hauptthemas im ursprünglichen Viertelmetrum des Seitenthemas erklingen. Wie bereits oben beschrieben, vollendet sich in dieser raffinierten Variation der Themenannäherungsprozess, von dem dieses Finale hauptsächlich getragen wird.

---

<sup>96</sup> Die Akzentverlagerung sowie der von der letzten zur folgenden ersten Taktzählzeit gezogene Haltebogen sind Merkmale, die aus der Überleitung zum Seitenthema übergegangen sind.

<sup>97</sup> Die Änderung der Position im Takt und die Erweiterung um einen Anfangston, der jeweils auf die vierte Zählzeit kommt, führen dazu, dass die intervallische Struktur dieses Motivs ganz anders wahrgenommen wird: In den Vordergrund treten statt des gebrochenen Dreiklangs die fallende Quarte, Sexte etc. Auf die Modifikation des Verhältnisses zwischen ‚toten‘ und ‚lebendigen‘ Intervallen wurde schon in der Analyse des Finales aus dem Klavierquintett A-Dur op. 5 hingewiesen (vgl. Kap. 1.3.1).

Nb. 23: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, Finale, Beginn der Coda, T. 402ff.  
 © 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 3.2.3 Doppelter Repriseneinsatz

Der Verlauf des Finales wird nicht nur von den rhythmischen und metrischen Unregelmäßigkeiten, sondern auch von einer im Hauptthema verborgenen tonalen Spannung geprägt. Die erste Periode des Themas beginnt und schließt auf der Dominante, und es bleibt erst der zweiten Periode vorbehalten, in die Grundtonart zu modulieren.<sup>98</sup> Das Seitenthema, das regulär in der Dominanttonart einsetzt, wechselt sofort in die Doppeldominanttonart E-Dur. Die Neigung des Seitenthemas, die Dominanttonart schnell zu verlassen, hängt mit dem dominantischen Einsatz des Hauptthemas zusammen. Bei der Versetzung des Seitenthemas in der Reprise entsteht eine für diesen Formteil ungünstige Situation, weil das Thema notwendigerweise von der Grundtonart in die Dominanttonart moduliert (T. 367). Aus diesem Grund fügt Dvořák in T. 377 einige Takte mit unmotivischem Füllwerk ein, um durch Ketten von verminderten Septakkorden die unerwünscht hervorgetretene Dominante zu maskieren.

Die tonale Vereinheitlichung wird in der Reprise zum Teil auch auf das Hauptthema bezogen. Das Thema setzt zunächst wieder auf der Dominante ein. Selbst der Anfang der Überleitung ist tonal identisch mit der Exposition. Dann wird der Reprisenvorgang mit einem durchführungsartigen Abschnitt abgebrochen, der einen erneuten Repriseneinsatz einleitet. Es wirkt so, als ob Dvořák sich erst in T. 274 daran erinnert hätte, dass er beim ersten Repriseneinsatz vergessen hat, das dominantisch gefärbte Hauptthema zu transponieren. Er versetzt das Thema eine Quinte nach unten und transponiert ab T. 290 den Überleitungsteil derart, dass er nun den Einsatz des Seitenthemas in der Grundtonart vorbereitet.

Auf die verdoppelte und tonal differenzierte Reprise des Hauptthemas wurde bereits im Zusammenhang mit dem Finale des Klavierquintetts A-Dur op. 5 hingewiesen. In jenem ist sie eine Art Kompensation für die tonal gleichartigen Ein-

<sup>98</sup> Dank dieser harmonischen Korrelation ist das Thema als eine 16-taktige Periode anzusehen.

sätze des Haupt- und des Seitenthemas in der Exposition. Im Finale des Klavierquartetts D-Dur op. 23 wird sie von der schwankenden tonalen Anlage des Hauptthemas motiviert. Der erste Hauptthemeneinsatz in der Reprise hat dabei weder im Quintett noch hier den Charakter einer Scheinreprise, sondern fällt mit dem tatsächlichen Anfang der Reprise zusammen. Die zweite Themenaufnahme erfüllt zwar die Aufgabe einer tonalen ‚Korrektur‘, wird jedoch erst inmitten der Reprise bzw. kurz vor dem Schluss durchgeführt.

#### 4. Klaviertrio g-Moll op. 26

Dvořáks zweites Klaviertrio g-Moll op. 26 wurde im Jahre 1876 zeitnah zum *Stabat mater* komponiert. Die elegische Stimmung der geistlichen Kantate ist im Kopfsatz des Trios schon im Keim vorhanden. Die Wahl der Tonart des Trios sowie seine Entstehungszeit (einige Monate nach dem Tod von Dvořáks Tochter Josefa) könnten dazu verleiten, eine Parallele zum Hintergrund von Smetanas Klaviertrio g-Moll op. 15 zu sehen,<sup>99</sup> die sich jedoch nicht bestätigen lässt.<sup>100</sup> Selbst im Falle des *Stabat mater* ist der Zusammenhang mit dem Tod des neugeborenen Kindes eher spekulativ.<sup>101</sup> Statt des Smetana-Trios war es wahrscheinlich Schumanns Klavierkammermusik, in der Dvořák eine Inspiration für sein Opus 26 gefunden hat. Für das Finale kann man sogar ein konkretes Vorbild im Schlusssatz von Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47 feststellen. Auf Schumanns Einfluss würde daneben auch die Durchpolyphonisierung des Triosatzes deuten, die in den davor komponierten Klavierkammermusikwerken Dvořáks nicht derartig ausgeprägt war. Wiederum schlägt sich die Auseinandersetzung mit Schuberts Instrumentalmusik insbesondere in der harmonisch-tonalen Anlage der Komposition nieder.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Den außermusikalischen Hintergrund für die Komposition seines Klaviertrios g-Moll op. 15 hat Smetana selber genannt. Das Trio sei eine Reflexion über den Tod seiner vierjährigen und musikalisch hoch begabten Tochter Bedřiška. Vgl. Karel Teige (Hg.), *II Dopisy Smetanovy [Smetanas Briefe]*, Prag 1896, S. 55.

<sup>100</sup> Für Claphams Behauptung, Dvořáks g-Moll-Trio sei “the first of Dvořák’s compositions to express the composer’s sorrow at the death of his two-day-old daughter Josefa during the previous September” (Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 192), gibt es keine Anhaltspunkte.

<sup>101</sup> Vgl. Klaus Döge, „Vorwort“, in: Antonín Dvořák, *Stabat mater op. 58*, hg. von Klaus Döge, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004.

<sup>102</sup> Vgl. Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 127–132.

## 4.1 Kopfsatz

### 4.1.1 *Motiv- und Themenableitung*

Bereits die Eröffnung des Kopfsatzes (Nb. 24a) unterscheidet sich deutlich von den subtilen und zurückhaltenden Anfängen der zuvor entstandenen Klavierkammermusik-Kompositionen Dvořáks. Der Satz beginnt mit zwei wuchtigen Tutti-Akkordschlägen, die von den folgenden elegischen Motiven durch eine Pause getrennt sind. Trotz Unterbrechung setzen diese Motive die absteigende melodische Bewegung fort, die im mottoartigen Kopfmotiv begonnen wurde. Die Rolle der fallenden g-Moll-Skala, die das submotivische Gerüst des Themas bildet, geht über die eines analysierbaren Abstraktums hinaus, da sie am Ende des Satzes als eine Art Resümee des Themas erklingt. Das Sechzehntelmotiv, das die beiden Halbsätze<sup>103</sup> des Themas verbindet, ist nicht Bestandteil dieses Gerüsts, sondern stellt gewissermaßen einen ‚motivischen Anhang‘ dar. Er wird nach der Themenaufstellung abgespalten und wiederholt, so dass sich das anfangs entschlossene Hauptthema in einer einleitungsähnlichen Dominantprolongation auflöst. Die funktionale Ambiguität des ersten Themas spitzt sich in T. 18 durch den Eintritt eines zweiten Themas zu (Nb. 24b).

Wie bereits im Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 hat Dvořák den Hauptsatz auf zwei sich wechselseitig ergänzenden Themen aufgebaut. Die Ableitung des zweiten Themas vom ersten ist im Kopfsatz des Trios op. 26 aber viel deutlicher. Eine zentrale Vermittlerrolle zwischen den beiden Themen übernimmt das Sechzehntelkadenzmotiv des ersten Themas. Dieses Motiv ändert im zweiten Thema grundlegend seine Funktion, indem es zum Kopfmotiv wird.<sup>104</sup> Außer diesem Motiv enthält das zweite Thema noch andere motivische Teile des ersten Themas. Die Aufstellung des zweiten Themas ist somit zugleich als variierende Entfaltung des ersten wahrzunehmen.<sup>105</sup> Die Motive beider Themen sind so angelegt, dass sie sich aus diesen problemlos herauslösen und miteinander kombiniert werden können. Insbesondere die Kopfmotive eignen sich sehr gut für eine Zusammensetzung: In dem Moment, in dem das eine Motiv aufhört, setzt das zweite ein.

---

<sup>103</sup> Das Thema hat eine periodische Syntax mit umgekehrter Reihenfolge der Schlüsse (Ganz-, Halbschluss). Velten spricht die periodische Syntax erst dem zweiten Thema (T. 18ff.) zu. Vgl. Velten, „Prozessuale Formkonzepte“, S. 114.

<sup>104</sup> Hinrichsen macht vor allem auf die diastematische Umformung des Motivs von der ursprünglichen Gestalt *d-es-d-b* über *d-es-d-a* bis zur Variante mit der Tonika *d-es-d-g* aufmerksam. Vgl. Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 127.

<sup>105</sup> Der motivische Aufbau der beiden Themen hat Šourek veranlasst, von einem Thema in zwei selbständigen Varianten zu sprechen. Vgl. Otakar Šourek, *Dvořákovy skladby komorní [Dvořáks Kammermusikkompositionen]*, Prag 1943, S. 178f. Velten und Hinrichsen hingegen interpretieren die T. 1–17 als Einleitung zum eigentlichen thematischen Anfang des Satzes in T. 18, wobei sie aber zugleich davon ausgehen, dass dieses Thema in den Introduktionstakten vorgeformt wird. Vgl. Velten, „Prozessuale Formkonzepte“, S. 114; Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 127.

a)

Allegro moderato  $\text{♩} = 112$

Allegro moderato  $\text{♩} = 112$

*f* *p* *cresc.* *p*

b)

*p* *dolce* *f*

Nb. 24: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, 1. Satz: a) Satzeröffnung mit dem 1. Thema  
 b) T. 16–21, Einsatz des 2. Themas (T. 18)

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das Seitenthema (Nb. 25) ist wie in allen bisher behandelten Kopfsätzen Dvořáks vom Hauptthema abgeleitet. Die Verknüpfung zwischen den beiden Themen war noch nie so transparent wie hier: Die Begleitfigur des Seitenthemas wird durch das Sechzehntelmotiv des Hauptthemas gebildet. Die diastematischen Konturen dieses Motivs sind darüber hinaus augmentiert in der Leitstimme des Seitenthemas zu erkennen.

Poco più mosso ( $\text{♩} = 120$ )

*p* *p* *pp* *p*

*dim.* *p*

Nb. 25: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, 1. Satz, T. 59–65, Beginn des Seitenthemas (T. 61ff.)  
© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Diesem aus einem Sekundwechsel und einem Intervallsprung nach unten zusammengesetzten Motiv begegnet man auch im Finale des kurz danach komponierten Streichquartetts E-Dur op. 80, wo es sogar exponiert am Ende des Satzes steht:

Nb. 26: Dvořák, Streichquartett E-Dur op. 80, Schluss des Finales  
© 1956 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In einer rhythmisch gedehnten Form lag das Motiv beispielsweise schon in den Themen der ersten beiden Sätze des Klaviertrios B-Dur op. 21 vor. Später setzt sich das Motiv vor allem im Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 durch, in dem es als Hauptmotiv sowohl in der rhythmisch gedehnten als auch in der diminutiven Variante vorkommt (vgl. Kap. 8.1.1).

Der dichten motivischen Verflechtung der Exposition wirken viele harmonische Überraschungseffekte entgegen. Es wird zum Charakteristikum dieses Satzes, dass Anfänge neuer formaler Teile trugschlüssig vorbereitet werden. Geradezu ostinat taucht im Laufe des Satzes die Wendung von D-Dur nach Es-Dur auf (T. 38, 98, 300, 330). Unkonventionell setzt auch das Seitenthema ein (T. 61). Es steht in der Parallele der Grundtonart; allerdings lässt der prolongierte übermäßige Quintsextakkord auf *Ges* eher einen Themeneinsatz in Ces-Dur erwarten. Die harmonischen Überraschungseffekte unterstreichen an den Nahtstellen der Form die Unabhängigkeit einzelner formaler Teile. Ähnlich dazu, wie die einzelnen Motive aus den Themen leicht abgespalten und auf verschiedene Weise miteinander

kombiniert werden können, zeichnen sich auch die größeren formalen Teile durch eine solche Selbständigkeit aus. In der Reprise ändert die erste Überleitungsepisode (T. 38ff.) ihre formale Position, indem sie hinter das Seitenthema versetzt wird (T. 300ff.). Zusätzlich werden solch schroffe Modulationen wie die in die Seitenthementonart später in den harmonischen Verbund des Satzes integriert. Hinrichsen weist in diesem Zusammenhang auf die ausgedehnte Überleitung zum Seitenthema in der Reprise hin (T. 245–268), die retrospektiv die kühne harmonische Wendung an der entsprechenden Stelle der Exposition erklärt und kommentiert.<sup>106</sup>

#### 4.1.2 *Motivkombination und -transformation*

Aufgrund der oben beschriebenen motivischen Beschaffenheit der Themen wird die Motivkombination zum Inbegriff der motivischen Arbeit dieses Satzes. Die Kombinationsmöglichkeiten werden größtenteils schon in der Exposition ausgeschöpft. In der Durchführung werden die zu kombinierenden Motiveinheiten noch komplexer (Zweitakter). Ein Unterschied besteht darin, dass im mittleren Teil der Durchführung (T. 154ff.) die zusammengefügt Motive nicht sequenziert werden, sondern lediglich zwischen As-Dur und as-Moll oszillieren. Diese Stagnation fällt umso mehr auf, als der Anteil der Sequenzierung in diesem Satz ansonsten außergewöhnlich groß ist. Sequenzen dringen nicht nur in die überleitenden Abschnitte ein, sondern prägen entscheidend die Gestalt der tragenden thematischen Teile.

Eine wichtige Bedeutung kommt im Kopfsatz ferner der motivischen Transformation zu. Diese Technik wird bei der Verarbeitung des ersten Hauptthemas angewandt. Ihre Aufgabe besteht darin, den starken Kontrast zwischen den einzelnen Motiven nachträglich zu tilgen. In einer in den Seitensatz eingeschobenen Episode (T. 92ff.) werden die lyrischen Motive gesteigert, nach Dur gewandelt und so dem Charakter des wuchtigen Kopfmotivs angeglichen. In eine entgegengesetzte Richtung geht die Transformation, die an der Nahtstelle zwischen Durchführung und Reprise platziert ist (Nb. 27). Das Kopfmotiv büßt hier seine akkordische Qualität ein und geht nahtlos in die anderen, nun augmentierten Motive über. Das Thema ist frei von jeglicher motivischer Aufspaltung und bildet eine in sich geschlossene melodische Linie. Durch diese lyrische Thementransformationen wird ein wichtiger formaler Bruch signalisiert. Da das akkordische Kopfmotiv im Lauf des Satzes viele andere formale Übergänge markiert (vgl. T. 32, 46, 82), war es sinnvoll, den Repriseneinsatz durch diese Charakterumwandlung und eine Tempoverlangsamung hervorzuheben.

---

<sup>106</sup> Vgl. Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 132.

Nb. 27: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, 1. Satz, T. 217–225, Übergang zur Reprise und der Repriseneinsatz (T. 223)

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

An der Veränderung des mottoartigen Kopfmotivs zu Beginn der Reprise ist gut zu beobachten, wie ein Motiv seine Identität verliert, wenn der charakteristische Rhythmus aufgehoben wird. Dies entspricht der von Waldura beschriebenen Hierarchie der Motiv-Identitätsmerkmale: „Wollte man für das Motiv in der Musik des 19. Jahrhunderts eine Hierarchie der Identitätsmerkmale aufstellen, würde der Rhythmus an erster, die diastematische Kontur an zweiter, der Tonvorrat erst an dritter Stelle folgen.“<sup>107</sup> Die Varianten des mottoartigen Motivs im Kopfsatz des Trios op. 26 lassen abwechselnd alle diese Komponenten in den Vordergrund treten. Das Motiv wird auf seinen Rhythmus (T. 193ff.), auf die melodische Linie der Oberstimme (T. 217f.) und auf einen akkordischen Doppelschlag reduziert (T. 168ff.). Einen Sonderfall der letztgenannten Variante stellen die Akkorde in den Takten 175ff. dar, wo sich das Kopfmotiv die harmonischen Wendungen des Seitenthemas aneignet. Die Harmonik wird hier zur abstrakten Kategorie, die von einem Thema auf das andere übertragbar ist.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Vgl. Waldura, *Monomotivik*, S. 41.

<sup>108</sup> Auf eine ähnliche Art und Weise arbeitet bereits Beethoven in seinem Spätwerk mit den abstrakten Komponenten musikalischer Struktur, worauf Dahlhaus in seiner Analyse der *Diabelli-Variationen* op. 120 aufmerksam gemacht hat. Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 268ff.

## 4.2 Brahms-Intermezzo IV – Thementransformation im Klaviertrio C-Dur op. 87

Am Beispiel der lyrischen Transformation des Hauptthemas aus dem Kopfsatz von Dvořáks Klaviertrio g-Moll op. 26 wurde gezeigt, dass diese Technik nicht nur zwecks einer Charaktervariation des Themas angewandt wird, sondern dass sie zugleich die motivische Antithetik des Hauptthemas aufhebt und die Gelenkstellen der Form markiert. Ihre Anwendung liegt demnach größtenteils in der motivischen Beschaffenheit des Themas begründet. Im Folgenden werden als Vergleich die Ecksätze von Brahms' Klaviertrio C-Dur op. 87 diskutiert, die wohl die komplexesten lyrischen Transformationspartien in dessen Klavierkammermusik enthalten.

Das Trio wird mit einem Thema eröffnet (Nb. 28a), dessen erste drei Takte im Oktavenunisono der Streicher erklingen. Die harmonische Deutung dieser Eröffnungssphrase bleibt offen. Obwohl sich das Thema nach C-Dur wendet, steht am Anfang die Tonikaparallele a-Moll latent im Hintergrund. Die harmonische Ambiguität äußert sich gleich im ersten Ton, der entweder als Grundton des Tonikadreiklangs C-Dur oder als Terz der Mollparallele deutbar ist.<sup>109</sup> Die letztgenannte Möglichkeit, den Anfangston als Terz zu harmonisieren, wird im Mittelteil der Durchführung genutzt (Nb. 28b). Dieser Teil setzt in T. 165 mit einer Trugschluss-Wendung nach Des-Dur ein. Er beruht auf einer lyrischen Transformation des Hauptthemas, das an dieser Stelle augmentiert und mit einer figurativen Begleitung versehen wird. Wenn der Anfangston nun als Terz gedeutet wird, verliert das Thema seinen entschlossenen Gestus. Es schwebt in den Streichern über dem tremolierenden Bassfundament des Klaviers. In der knappen Durchführung wird diese Verwandlung zum Hauptereignis der thematischen Verarbeitung. Die poetische Wirkung dieser Umwandlung wird später nochmals in der Coda entfaltet (T. 308ff.). Die Charaktermetamorphose ist ähnlich wie bei Dvořák kein Selbstzweck, sondern geht mit wichtigen strukturellen Wandlungen des Themas, konkret mit seiner sich ändernden harmonisch-tonalen Deutung, einher.

---

<sup>109</sup> Die Schwankung zwischen diesen beiden harmonischen Deutungen des ersten Tons weist auf die strukturelle Bedeutung des Terzintervalls hin. Dieses Intervall zeigt sich sowohl für die Harmonik als auch für die Melodik des Satzes als bestimmend. In diesem Spiel mit Intervallstrukturen kündigt sich schon Brahms' Spätstil an, in dem die Intervallkonstellationen – vornehmlich die Dualität von Terz und Sekunde – zunehmend an Gewicht gewinnen. Vgl. Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bd. 2, Bonn 1997, S. 824.

a)

Violine *Allegro (M.M. ♩ = 138)*  
*poco f*

Violoncello *poco f*

Klavier *Allegro (M.M. ♩ = 138)*  
*poco f*

10

b)

165 *animato*

*animato*

*f*  
*supremo*  
*animato*

169

Nb. 28: Brahms, Klaviertrio C-Dur op. 87, 1. Satz: a) Satzeröffnung mit dem Hauptthema  
b) Transformation des Hauptthemas in der Durchführung, T. 165ff.  
© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Ähnlich wie die lyrische Themenumwandlung im Kopfsatz ist auch der Transformationsabschnitt im Finale dieses Trios (T. 171ff.) gebaut. Das augmentierte Hauptthema taucht über einer Wellenbegleitung des Klaviers auf und ändert grundlegend seinen ursprünglich scherzhaften Charakter. Im Finale bildet die Stelle einen Auftakt zur Coda. Besteht die spezifische Rolle der lyrischen Transformation im Kopfsatz in der Thematisierung der harmonisch-tonalen Ambivalenz des Kopfmotivs, so spielt Brahms an der besagten Stelle des Finales mit einer im Thema enthaltenen melodischen Spannung. Die für das Thema kennzeichnende lydische Quarte  $e-fis$  wird hier zunächst bewahrt, dann aber entsprechend der Transposition nach F-Dur zur reinen Quarte  $f-b$  verändert. Diese Stelle ist die einzige im Satz, an der diese Alteration vorgenommen wird. Die Definition der Themen- transformation als ein Verfahren, bei dem die melodischen Umrisse des Themas gleich bleiben, während sich Rhythmus, Metrum, Harmonik, Dynamik, Artikulation etc. ändern, trifft auf diese Transformationsstelle nicht vollkommen zu. Gewiss ist die Intervallvariation nur geringfügig zu nennen, doch stellt sie im Rahmen dieses Satzes eine der bedeutendsten strukturellen Umwandlungen des Themas dar.

### 4.3 Finale

#### 4.3.1 Parallelen zum Kopfsatz

Die Eröffnungen der beiden Ecksätze sind in Dvořáks Klaviertrio g-Moll op. 26 sehr ähnlich gestaltet. Das Kopfmotiv des ersten Finalthemas besteht wie das Mottomotiv des ersten Satzes aus Akkordschlägen im Tutti. Die Oberstimme setzt zudem auf demselben Ton  $g^2$  ein und steigt zur kleinen Sept hinab. Dieser Sekundfall ist allerdings im Schlusssatz mit einem Quintakkord Es-Dur und einem Sextakkord B-Dur unterlegt, so dass das Finale abseits der Grundtonart beginnt. Die Tonika g-Moll wird erst bei der Sequenzierung im Nachsatz berührt; eine Kadenz auf der Tonika ertönt erst am Ende des zweiten Themas in T. 21. Der Hauptsatz beruht wiederum auf zwei Themen (Nb. 29). Den Eintritt des zweiten Themas kündigen wie im ersten Satz eine dominantische Prolongation und der Sekundwechsel  $d^2-es^2$  an. Auch die Art der Motivableitung ist dieselbe: Das abgespaltene letzte Motiv des ersten Themas wird mehrmals wiederholt und geht in Umkehrung und leicht rhythmisch modifiziert ins Kopfmotiv des zweiten Themas (T. 16ff.) über. Es wird in einer potenzierten Sequenz<sup>110</sup> entfaltet und anschließend mit einer Sechzehntelkette abgerundet. Trotz der kunstvollen chromatischen Sequenzierung und einer gleichsam fugenähnlichen Motivphysiognomie (prägnantes Kopfmotiv, Sechzehntelkette) hat das zweite Thema einen tänzerischen, polkaartigen Gestus.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Zum Begriff „potenzierte Sequenz“ vgl. Waldura, *Monomotivik*, S. 83.

<sup>111</sup> Ähnlich „artifizell gebrochen“ ist beispielsweise auch das Polkathema im Scherzo von Dvořáks Streichquartett d-Moll op. 34 (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 200). Auf Dvořáks Vorliebe, die

Nb. 29: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, Beginn des Finales  
 © 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

#### 4.3.2 Motivannäherung als Hauptprinzip der motivischen Arbeit

Das Vorhandensein von zwei Themen im Hauptsatz des Finales hat noch weitreichendere Konsequenzen für die Gestaltung des Satzes, als es im Kopfsatz der Fall ist. Das erste Thema kehrt im Hauptsatz noch zweimal rondoartig wieder. Die Rondoformprinzipien sind jedoch nicht konsequent durchgehalten, denn bei der dritten Wiederaufnahme in T. 73ff. erklingt das Thema in Transposition nach

---

polkaartigen Themen in Moll, speziell in g-Moll, zu schreiben, hat bereits Schick hingewiesen (vgl. *Dvořáks Streichquartette*, S. 201). Ob es sich hierbei tatsächlich um ein Spezifikum von Dvořáks Behandlung der Polka handelt, lässt sich allerdings nicht leicht beantworten, zumal auch Smetana seine Polkas oft in Moll geschrieben hat: vgl. Polka Nr. 2 f-Moll aus *Trois polkas de salon*, Polka Nr. 2 g-Moll aus *Trois polkas poétiques*, Polka f-Moll (Bartoš 93), Polka g-Moll (Bartoš 89), Polka fis-Moll und Polka a-Moll aus dem Zyklus *České tance [Böhmische Tänze] I*.

G-Dur. Die Varianttonart übernimmt anschließend die Funktion der Seitensatztonart.<sup>112</sup>

Der Themendualismus des Hauptsatzes beeinflusst insofern die Gestalt des Seitenthemas (T. 94ff., Nb. 30a), als dieses nichts anderes als eine Zusammensetzung der Kopfmotive der beiden Hauptthemen ist. Diese Kombination setzt voraus, dass das Kopfmotiv des ersten Themas metrisch anders platziert (auftaktiger Einsatz), rhythmisch ausgedehnt (Viertel) und auf die melodische Oberstimme reduziert wird. Das Polkamotiv wird im Seitenthema um einen aufsteigenden Terzzug erweitert (T. 111, Nb. 30b). So umgestaltet werden die beiden Kopfmotive in der Durchführung weiter verarbeitet. Gleich in ihren ersten beiden Takten (T. 152f.) entsteht eine neue Variante des Polkamotivs, die an die vorausgehende anknüpft. Im weiteren Verlauf der Durchführung (T. 174ff., Nb. 30c) werden die melodischen Konturen des Polkamotivs so verändert, dass es plötzlich eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Kopfmotiv des ersten Themas aufweist (Sekundfall und Terzaufstieg).

a)

b)

c)

Nb. 30: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, Finale: a) T. 90–100, Beginn des Seitenthemas (T. 94ff.); b) Seitensatz, T. 110f.; c) Durchführung, T. 171ff.

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>112</sup> Die tonale Verankerung des Seitenthemas ist dieselbe wie in der Exposition. Die tonale Vereinheitlichung der Reprise ist also kaum stringent, da die in der Coda situierte Transposition des ersten Themas nach G-Dur bereits in der Exposition verbraucht ist (vgl. T. 73ff. versus T. 333ff.).

Das Finale des Trios op. 26 ist ein weiterer Schlusssatz Dvořáks, in dem die Motiv- bzw. Themenannäherung zum Hauptprinzip der motivisch-thematischen Arbeit wurde. Sind es im Finale des Klaviertrios B-Dur op. 21 die beiden Hauptthemen und im Finale des Klavierquartetts D-Dur op. 23 das Haupt- und das Seitenthema, die sich immer näher kommen, werden diesmal die Kopfmotive der beiden Hauptthemen so lange variiert, bis sich das Kopfmotiv des Polkathemas als bloßes Abbild des Eröffnungskopfmotivs zeigt.

#### 4.3.3 Polkamotiv in kontrapunktischer Verarbeitung

Dank der Anwendung der Kombinationstechnik und der Motiverweiterung wird in der Durchführung der Eindruck eines motivischen Wachstums erweckt. Diese Tendenz setzt sich in der zweiten Durchführung fort, die in der Reprise vor dem Eintritt des Seitenthemas eingeschoben ist (T. 260ff.). Dvořák wandelt an dieser Stelle die Polkamotive in ein Fugatothema um. Trotz des fugatoähnlichen Einsatzes kommt jedoch kein echtes Fugato zustande. Das Thema setzt nur kanonisch im Oktavenabstand ein und wird sofort mit einer harmonischen Begleitfigur versehen. Der kanonisch gearbeitete Abschnitt steuert auf keinen Höhepunkt zu, sondern leitet ins Seitenthema hinüber (T. 292ff.). Da dieses in der Reprise auch noch die begleitende Sechzehntelfigur des Polkathemas übernimmt, ist es nun vollständig aus den Komponenten der beiden Hauptthemen gebildet. Das Polkamotiv erklingt nochmals in der Coda, ohne dort jedoch den im kanonischen Abschnitt der zweiten Durchführung eingebüßten Tanzcharakter wieder zu gewinnen. Der Satz stellt dennoch eine gelungene Synthese aus der Tanz- bzw. Folkloreinspiration und der kunstfertigen Themenverarbeitung dar. Die Einfügung des Polkathemas beeinträchtigt die Verwendung avancierter Verarbeitungstechniken keineswegs, sondern regt diese sogar an. Mit Blick auf die ästhetische Konstante aller theoretischen Betrachtungen der Gattung Kammermusik im 19. Jahrhundert – auf die „Verbindung von ‚Annehmlichkeit‘ und ‚Kunst‘“<sup>113</sup> – kann der vorliegende Satz als ‚Stück echter Kammermusik‘ apostrophiert werden.

#### 4.3.4 Bezüge zu Schumann

Wie etwa im Falle des polkaartigen Seitenthemas im Kopfsatz des Streichquartetts Es-Dur op. 51 erscheint das musikalische National-Idiom auch im Finale von Dvořáks Klaviertrio g-Moll op. 26 als Reflexion über eine ‚volksferne‘ Kunst.<sup>114</sup> Der Satz, an dem sich Dvořák möglicherweise orientierte, war das Finale von Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47.

---

<sup>113</sup> Vgl. Krones, „Zum Begriff der ‚Kammermusik‘“, S. 130.

<sup>114</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 232f.

Nb. 31: Schumann, Klavierquartett Es-Dur op. 47, Beginn des Finales  
 © 2006 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Schumanns Finale wird von einem analogen, aus drei Akkordschlägen bestehenden Motiv eröffnet,<sup>115</sup> dessen melodische Kontur ein absteigendes und ein aufsteigendes Intervall prägen. Diesem Motiv folgt – wie später bei Dvořák – eine absteigende Sechzehntelkette, die mit einem Kadenzmotiv abgeschlossen wird. Das Schlussmotiv enthält das Sekundintervall  $d^2-es^2$ , dem man in Dvořáks Satz im zweiten Hauptthema, dem Polkathema, begegnet. Es ist denkbar, dass nicht nur die motivische Anlage des Vordersatzes, sondern auch das tonale Profil des ersten Themas (Eröffnung in Es-Dur) in Dvořáks Finale von Schumann inspiriert wurde. Trotz der unterschiedlichen Metren klingt das akkordische Motto bei Schumann sehr ähnlich, da es nicht volltaktig ist, sondern erst auf der zweiten Zählzeit einsetzt. Es wurde oben gezeigt, dass auch Dvořák im Laufe des Satzes die Taktposition des Kopfmotivs ändert und es mit der zweiten Zählzeit beginnen lässt.

Eine der Hauptparallelen zwischen den beiden Sätzen besteht in den kontrapunktisch gearbeiteten Partien. Die polyphone Themenentfaltung setzt bei Schumann zwar unmittelbar nach der Themenaufstellung ein, wird aber abgebrochen und ähnlich wie bei Dvořák für die späteren Satzteile aufgespart. Den Gipfel bildet die kanonische Durchführung des Hauptthemas in der Coda (T. 294ff.). Schumann erweitert das Hauptthemenkopfmotiv und kombiniert es – nun vertikal statt horizontal – mit den Sechzehntelmotiven. Im Unterschied zu Dvořáks Finale bildet diese Stelle tatsächlich den Höhepunkt des ganzen Satzes und des gesamten Zyklus. Bei Dvořák lösen sich die kontrapunktisch gearbeiteten Partien ins Lyrische auf – in seiner Klavierkammermusik kein singulärer Fall. Wie noch am Beispiel der Finalsätze der Violinsonate F-Dur op. 57 und des Klavierquintetts A-Dur op. 81 darzulegen sein wird (vgl. Kap. 5.2.2 und 7.3.2), hat Dvořák zwar in die Schlusssätze gelegentlich polyphon gearbeitete Partien eingebunden, diese aber nicht zu den eigentlichen Satzhöhepunkten gemacht. Anscheinend empfand er das ästhetische Ideal ‚Fuga coronat opus‘ in den Gattungen der Kammermusik als eine zu plakative Finallösung.

<sup>115</sup> Die Kopfmotive der beiden Ecksätze sind in Schumanns Quartett ähnlich wie später bei Dvořák aufeinander bezogen.

#### 4.4 Brahms-Intermezzo V – Tanzinspiration und ‚kompositorische Kunst‘ im Finale des Klavierquartetts g-Moll op. 25

Die Integration von Tanzthemen in die Klavierkammermusik war sowohl für Dvořák als auch für Brahms eine wichtige kompositorische Herausforderung. Die Tanzstilisierung beeinflusste dabei nicht nur den Charakter der Binnensätze, sondern war auch für die Gestaltung mancher Finalsätze bestimmend. In Dvořáks Klavierkammermusik sind außer dem oben analysierten Schlusssatz des Klaviertrios g-Moll op. 26 auch die Finalsätze der Violinsonate F-Dur op. 57 und des Klaviertrios f-Moll op. 65 von Tanzrhythmen (Polka, Furiant) geprägt. Ein Paradebeispiel für ein tanzinspiriertes Finale in Brahms' Klavierkammermusik stellt das berühmte *Rondo alla Zingarese* aus dem Klavierquartett g-Moll op. 25 dar. Aus dem folgenden Abschnitt aus einer zeitgenössischen Kritik geht deutlich hervor, dass die Anlehnung an den Tanz in den ‚ernsten‘ Gattungen der deutschen Kammermusik nur unter der Voraussetzung einer kunstvollen Idealisierung willkommen war:

*„Wir wissen, daß Haydn, Beethoven, Schubert u. Andere in ihren Symphonien, Quartetten u.s.w. auch mitunter nationale Anklänge bringen, aber idealisiert, durch die Kunst veredelt, mehr angedeutet als cop[er]t. Was Brahms hier bietet, ist im Thema der reine Czardas mit allem sinnlichen Effekt des Tanzrhythmus. Wir gestehen, daß uns das, so hübsch der ungarische Typus nachgeahmt ist, für ein Kammermusikwerk vom Uebel scheint; wir wünschten diesen Ton in deutschen Werken dieser Gattung nicht so leichtfertig angeschlagen und durchgeführt. Was will es überdies sagen, wenn der Componist in seinen drei ersten Sätzen der schwärmerische, deutsche Jüngling par excellence ist, und im Finale auf einmal uns in die leibhaftige Pusta versetzt?“<sup>116</sup>*

Dem hier formulierten ästhetischen Anspruch wird der Schlusssatz von Dvořáks Klaviertrio g-Moll op. 26 vollauf gerecht. Die Analyse hat gezeigt, dass die Verwendung von Polkarhythmen in diesem Satz mit den kontrapunktischen Verarbeitungstechniken einhergeht und dass das Tänzerische im Lauf des Satzes ‚veredelt‘, wenn nicht ganz aufgehoben wird. Anders sieht es im Finale von Brahms' Quartett op. 25 aus. Schon die zahlreichen Themenwiederholungen, die in den in sich geschlossenen Formteilen eingebunden sind, deuten darauf hin, dass sich das Finale auf einer anderen Stilebene bewegt als der stark prozessual ausgerichtete Kopfsatz – der Inbegriff der von Schönberg proklamierten Fortschrittlichkeit von Brahms' Stil.<sup>117</sup> Brahms wiederholt im Finale sowohl im Kleinen als auch im Gro-

---

<sup>116</sup> *Deutsche Musik-Zeitung* 3 (1862), Nr. 47, S. 376.

<sup>117</sup> In seinem Aufsatz „Brahms der Fortschrittliche“ hat Schönberg die Wiederholungstechnik sehr negativ bewertet, obwohl sie auch in Brahms' Werken eine wichtige Rolle spielt: „Es ist unbegreiflich, daß Komponisten als ‚ernste Musik‘ bezeichnen, was sie in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist – indem sie drei- bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorausgegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen

ben. Dennoch ist der musikalische Verlauf keineswegs regelkonform, wie es beispielsweise die bis in die Coda hinausgezögerte Wiederkehr des Refrains bezeugt. Sehr überraschend wirkt auch der Eintritt des mittleren Couplets (T. 155ff.), in dem Brahms zunächst ein stürmisches Thema bringt und die zu erwartende lyrische Kantilene bis zum T. 173 herauszögert. Einen Schnitt im Formverlauf bringt vor allem die umfangreiche Kadenz (T. 310ff.), die im letzten Drittel des Satzes die formale Geschlossenheit auflöst. Die Kadenz setzt wie in einer Konzertform nach einer Generalpause und einem ausgespielten Dominantsept(non)akkord ein. Sie besteht aus mehreren Abschnitten, die phantasieartig, ohne feste Schlüsse, einander folgen. Da die Möglichkeiten der motivisch-thematischen Verarbeitung bis dahin unausgenutzt geblieben sind, wird die Kadenz zu einer Art Durchführung des Satzes.

In der Kadenz stehen sich die beiden Klanggruppen konzertant gegenüber. Das Klavier liefert das virtuose Passagenwerk und greift auf das Zymbalthema (T. 80ff.) zurück, während die Streicher die beiden Themen des mittleren Couplets kanonisch verarbeiten. Die Kadenz wird somit zu der einzigen Stelle des Satzes, an der die Tanzthemen durch „die Kunst veredelt werden“<sup>118</sup> und im Prozess der Themenverarbeitung ihren Tanzgestus einbüßen. Die Aufhebung der Tanzrhythmen in der Kadenz stellt dennoch nicht den eigentlichen Höhepunkt des Satzes dar. Die Kadenz leitet mit einem 28 Takte langen dominantischen Orgelpunkt und dem konzertanten Triller die Finalaufnahme des Refrainthemas ein (T. 380). Nach dem Vorbild des Csárdás erklingt hier das Thema in einem nicht mehr steigerbaren Tempo.<sup>119</sup> Indem Brahms die Themenverarbeitung in eine Kadenz eingebettet und die Wiederaufnahme des Refrainthemas bis in die Coda hinausgezögert hat, ist es gelungen, dem Satz eine große Stringenz zu verleihen. Was am Ende des Satzes die Oberhand gewinnt, ist nicht die kompositorische Kunst, sondern der Tanzreigen, zu dem man in den Finalsätzen von Dvořáks Klavierkammermusik kaum eine Parallele finden dürfte.

In der Erzeugung „des sinnlichen Effekts des Tanzrhythmus“<sup>120</sup> war Dvořák in den Ecksätzen des Satzzyklus viel zurückhaltender als Brahms. Im Unterschied zu vielen Zeitgenossen von Brahms hat er auch nicht versucht, das *Rondo alla Zingarese* des Klavierquartetts g-Moll op. 25 in seinen Klavierkammermusik-Kompositionen nachzuahmen.<sup>121</sup>

---

gesagt werden mußte, ehe es ausgeführt werden konnte?“ In: Schönberg, „Brahms der Fortschrittliche“, S. 44.

<sup>118</sup> S. Anm. 116.

<sup>119</sup> Das Muster für dieses Finalkonzept eines bacchantischen Reigens konnte Brahms nicht nur in der Tanzmusik finden. Inspiration dürfte ihm auch die Coda im Finale von Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 57 gewesen sein. Zwischen dieser Coda und dem Schlussabschnitt von Brahms' Quartett op. 25 gibt es auffallende Ähnlichkeiten, die sich nicht zuletzt aus dem rhythmischen Gestus der beiden Themen ergeben.

<sup>120</sup> S. Anm. 116.

<sup>121</sup> Von den ‚ungarischen Einschlägen‘ des Finales von Brahms' Quartett op. 25 haben sich viele seiner Zeitgenossen wie etwa Heinrich von Herzogenberg, Josef Gabriel Rheinberger oder Robert

## 5. Violinsonate F-Dur op. 57

Den Anstoß für Dvořáks Komposition der Violinsonate F-Dur op. 57 gab vermutlich Brahms' Violinsonate G-Dur op. 78, die im Februar 1880 in Prag aufgeführt worden war. Das Werk erklang in einer Kammermusiksoiree anlässlich von Brahms' Aufenthalt in Prag.<sup>122</sup> Die Gattungswahl hängt zudem mit Dvořáks gleichzeitiger Komposition bzw. Überarbeitung des Violinkonzerts a-Moll op. 53 zusammen.<sup>123</sup> Die beiden an der Schwelle der 80er-Jahre entstandenen Violinkompositionen gelten als Werke Dvořáks, die zum ersten Mal einen deutlichen Einfluss von Brahms erkennen lassen. In der Violinsonate ist es insbesondere die verschleierte und abstrakte Thematik des langsamen Satzes, die als Zeichen der Orientierung an Brahms interpretiert wird.<sup>124</sup> Die neuen Tonfälle im ersten Satz<sup>125</sup> sind größtenteils auf die Melodik des Hauptthemas zurückzuführen. Vergewegenwärtigt man sich etwa die Eröffnung von Brahms' Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 oder die Einleitung zum Finale des Klavierquintetts f-Moll op. 34, so liegt es nahe, dass das chromatisch gefärbte und mit Überbindungen versehene Thema von Dvořáks Violinsonate mit Brahms in Verbindung gebracht werden kann. Trotz mancher Berührungspunkte zwischen Dvořáks op. 57 und Brahms' Musik lässt sich jedoch kein direkter Einfluss der in Prag aufgeführten Violinsonate G-Dur op. 78 feststellen. Dvořáks Sonate ist möglicherweise unter ihrem Eindruck, nicht jedoch durch konkrete Einwirkung entstanden. Eine enge Orientierung an Brahms' erster Violinsonate wäre ohnehin kaum möglich gewesen, da dieses Werk zu individuelle Züge trägt. Dies gilt vor allem für den Finalsatz, den Brahms auf einem Zitat aus seinen *Regenliedern* op. 59 aufbaute. Dvořák war in seiner Sonate auch nicht darum bemüht, die satzzyklische Verklammerung von Brahms' Sonate

---

Volkman in ihren Klavierkammermusik-Kompositionen inspirieren lassen. Vgl. Michael Aschauer, *Einheit durch Vielfalt. Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter „Konservativer“ um Johannes Brahms* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 63 Musikwissenschaft, Bd. 247), Frankfurt a. M. 2006, S. 108, 117, 130.

<sup>122</sup> Vgl. Nouza, „Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben“, S. 412.

<sup>123</sup> Milan Kuna zufolge könnte die Komposition der Violinsonate auch Jean Becker mit seinem Brief vom 18. Januar 1880 initiiert haben: „Hochverehrter Meister! [...] Wenn Sie einmal dazu gestimmt sind, so schreiben Sie für meine Tochter und mich ein Konzertstück für Klavier und Violine. Etwa in der Art des H moll Rondo Schubert[s], nur etwas kürzer. Wollen Sie meinen Wunsch erhören, so machen Sie aber, daß wir es im nächsten Sommer öffentlich spielen können.“ (Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 5, Prag 1996, S. 222f.) Obwohl Dvořák die Komposition der Violinsonate nur zwei Monate nach diesem Brief (März 1880) in Angriff genommen und bis 1884 kein anderes Werk für Klavier und Violine geschrieben hat, erscheint es ziemlich unwahrscheinlich, dass die Sonate für Becker und seine Tochter gedacht war, zumal das Werk weit entfernt davon ist, ein Konzertstück à la Schuberts Rondo h-Moll D 895 zu sein. Auf der anderen Seite wäre die Violinsonate nicht das erste Werk, das Dvořák für Becker geschrieben hätte. Schon 1878 hatte der Primarius des Florentiner Streichquartetts bei Dvořák ein Quartett von ausgeprägt slawischem Charakter bestellt, das Dvořák unverzüglich nach dem Auftrag zu komponieren begann und im März 1879 beendete (Streichquartett Es-Dur op. 51).

<sup>124</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 234.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 243.

op. 78 nachzuahmen, wohl deshalb, weil er selber diese Idee schon mehrmals in seinen zyklischen Werken verwirklicht hatte<sup>126</sup> und sie ihm nichts Neues bot.

## 5.1 Kopfsatz

### 5.1.1 Motivprofilierung

Verglichen mit den vorausgehenden Klavierkammermusik-Kompositionen Dvořáks besitzt das Hauptthema des ersten Satzes einen grundverschiedenen Charakter. Anstelle eines motivisch prägnanten und klar gegliederten Themas tritt ein melodisches Kontinuum, das erst durch das Triolen-Kadenzmotiv ein klares Profil gewinnt. Das Thema moduliert in T. 5 in die Paralleltonart d-Moll. Das eigentliche tonale Ziel des Vordersatzes ist vielmehr die Dominante dieser Mollparallele (A-Dur), die in den vier zum Vordersatz hinzugefügten Takten ausgespielt wird. Der Nachsatz des Hauptthemas ist auf einer Transposition des Vordersatzes aufgebaut.<sup>127</sup> Das Thema setzt in T. 9 eine Terz höher ein und moduliert in die Grundtonart. Die Prolongation der Tonika in den nächsten sechs Takten ist eine Art Kompensation für ihre Vermeidung im Thema selbst. Der Kontrast zwischen Vorder- und Nachsatz ist sowohl tonal als auch satztechnisch gegeben: Während im Vordersatz die Melodie stark an die Harmonie gebunden ist, verselbständigt sie sich zu Beginn des Nachsatzes in einer stimmigen Textur:

Allegro, ma non troppo

Nb. 32: Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, 1. Satz, Satzeröffnung mit dem Hauptthema (T. 1–12)  
© 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>126</sup> Vgl. etwa die Streichquartette A-Dur op. 2, B-Dur (B 17) oder das Klaviertrio B-Dur op. 21.

<sup>127</sup> Eine unmittelbare Thementransposition bestimmt auch die Aufstellung des Hauptthemas im Kopfsatz von Dvořáks Violinkonzert a-Moll op. 53. In Brahms' Musik sind ähnlich gebaute Themen häufig zu finden, etwa in den Kopfsätzen der Klaviersonate C-Dur op. 1, des Klavierkonzertes d-Moll op. 15 oder des Klavierquartetts c-Moll op. 60.

Nach der Themenaufstellung greift Dvořák das prägnante Tetrachordmotiv des Themas auf und erweitert es zu einem diatonischen, den Tonikadreiklang umschreibenden Überleitungsgedanken (T. 19ff.). In T. 27 wird das wieder aufgenommene Hauptthema um eine weitere Terz nach oben versetzt, so dass nun der Anfangston auf der Quinte des Dominantdreiklangs einsetzt. Die Themeneinsätze im Hauptsatz folgen somit der Terzstruktur des Dominantdreiklangs (c-e-g). Indem der Quartsprung bei der dritten Themenaufnahme nicht mehr gebunden gespielt wird, gewinnt das Kopfmotiv an motivischer Deutlichkeit. Diese Profilierung vollzieht sich in den Takten 35ff. (Nb. 33a), in denen die Einzeltöne der chromatischen Linie mit einem Intervallsprung eingeleitet werden. Diese Art der Motivvariation ist idiomatisch auf die klanglich subtile Duobesetzung zugeschnitten, denn sie erlaubt es, den Ausdruck des Themas ohne wesentliche Klangverdichtung zu intensivieren. Die Umwandlung der chromatischen Vorhalte in die scherzhaften Sprünge erinnert an die Einleitung zum Finale des zuvor (!) komponierten Streichquartetts E-Dur op. 80, der ähnlich rhythmisierte, über Tremolo erklingende Sprünge zugrunde liegen (Nb. 33b).

a)

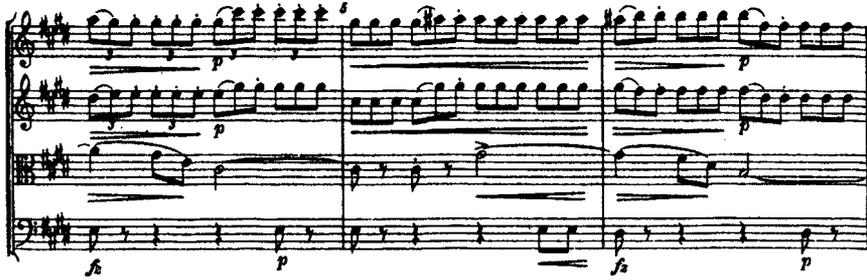
Two systems of piano music. The first system starts at measure 35 and the second at measure 40. Both systems feature a chromatic line in the right hand with quarter notes and eighth notes, and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and forte (f).

b)

**Allegro con brio**

*pizz. **mp molto espressivo***

A piano piece in E major. The tempo is Allegro con brio. The score features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and piano molto espressivo (pizz.).



Nb. 33: a) Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, 1. Satz, T. 33–40, Fortspinnung des Hauptthemas  
 b) Dvořák, Streichquartett E-Dur op. 80, Beginn des Finales  
 © 1957, 1956 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 5.1.2 *Symmetrie der Textur und der Motivbildung*

Der Stelle, an der das Hauptthema ein ‚echtes‘ Dvořák’sches Profil gewinnt, schließt sich eine Überleitungspartie zum Seitenthema an (T. 40ff.), die wiederum eine Affinität zu Brahms’ Musik besitzt. Die motivischen Konturen verschwimmen in abstrakten, in spiegelbildlicher Bewegung laufenden Akkordbrechungen. Das in T. 50 einsetzende Seitenthema wird größtenteils vom Hauptthema abgeleitet. Zum einen ist hier das diminuierte Tetrachordmotiv, zum anderen der Quartsprung in Umkehrung wieder zu erkennen. Das Spannungsverhältnis zwischen der Skalenmotivik einerseits und den Intervallsprüngen andererseits wird zum Hauptmerkmal des gesamten Satzes. Dank der Umkehrung der Intervallsprünge nach unten steht die Melodik des Seitensatzes in einem Symmetrieverhältnis zur Motivik des Hauptsatzes. Da solche Textur- und Themenbildungssymmetrie in Dvořáks zuvor komponierter Klavierkammermusik nur selten vorkommt, liegt die Vermutung nahe, dass sie in der Violinsonate durch die Auseinandersetzung mit Brahms’ Musik motiviert wurde (vgl. Teil I, Kap. 3.4).

Die Anwendung der Motivimitation bzw. der kanonischen Technik (T. 158ff.) könnte ebenfalls als Signum für eine Brahms-Rezeption verstanden werden, wenn diese Techniken nicht auch schon früher in Dvořáks Werke Eingang gefunden hätten. So war schon das Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26 wesentlich von der polyphonen Satztechnik geprägt, wobei ihre Anwendung in diesem Fall wohl eher von Schumanns Kompositionen angeregt wurde (vgl. Kap. 4.3.4). Die Durchimittierung des Satzes in der Violinsonate fördert die dualistische Beziehung der beiden agierenden Instrumente. Sie kann hier nicht durch vergleichbar komplizierte dialogische Strukturen – wie etwa einen dreiteiligen Hauptthemenkomplex oder eine Doppelexposition des Hauptsatzes – erzielt werden wie in den großbesetzten und formal komplexen Gattungen von Dvořáks Klavierkammermusik.<sup>128</sup>

<sup>128</sup> Vgl. Kap. 6.1.1, 7.1.1 und 8.1.1.

## 5.2 Finale

### 5.2.1 Beeinflusst von Brahms oder Rückbezug auf das eigene Frühwerk?

Die Thematik des Schlusssatzes von Dvořáks Violinsonate bezeugt noch deutlicher als die des Kopfsatzes, dass die Impulse, die der Komponist von Brahms' Musik erhalten hat, die Eigenständigkeit seiner musikalischen Ausdrucksmittel keineswegs beeinträchtigt haben. Das Hauptthema des Finales baut auf einem Terzzugmotiv auf, das Dvořák bereits im Schlusssatz des vier Jahre zuvor komponierten Klaviertrios g-Moll op. 26 verwendet hatte:

a)



b)

**Allegro molto**



- Nb. 34: a) Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, Finale, Fortspinnung des Seitenthemas, T. 120ff.  
b) Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, Finale, Satzeröffnung mit dem Hauptthema  
© 1958, 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das Terzzugmotiv ist im Trio kein Bestandteil des Hauptthemas, sondern kristallisiert sich erst während der Themenverarbeitung im Seitensatz heraus. Dennoch wirkt es derart prägnant und spontan, dass es im Finale der Violinsonate ohne

weiteres ins Hauptthema eingegliedert werden kann. Die Motive werden in beiden Fällen von der Violine vorgetragen; sie erklingen sogar in der gleichen Tonart und im gleichen Register. Die ursprüngliche Artikulation und der polkamäßige Duktus mit stilisiert akzentuierter zweiter Zählzeit sind in der Violinsonate ebenso aufrechterhalten. Der Rückgriff auf das Polkamotiv zeigt, dass trotz der verklärten Thematik des ersten und zweiten Satzes die folkloristischen Elemente in der Violinsonate doch nicht vollkommen verdrängt wurden. Vielmehr fungieren sie hier – wie schon im Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26 – als Ausgleich für die kontrapunktischen Techniken der motivischen Verarbeitung.

### 5.2.2 Kontrapunktische Satztechnik in der Durchführung

Die polyphone Verarbeitung setzt gleich nach dem zweiten Themendurchgang in T. 33 ein. Obwohl die Stelle einfach wirkt, handelt es sich um eine Doppelvariation des Kopfmotivs: Während in der oberen Stimme der Terzzug zum Tetrachord erweitert und diminuiert wird, erklingt in der Bassstimme eine augmentierte Motivumkehrung. Dieser polyphone Ansatz wird allerdings nicht weitergeführt. Der Schwerpunkt der kontrapunktischen Verarbeitung verlagert sich in die Durchführung (T. 157ff.). Im Unterschied zum Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26, in dem Dvořák das Polkathema kanonisch verarbeitet, liegt den polyphonen Durchführungspartien im Finale der Violinsonate keines der vorher aufgestellten Themen zugrunde. In den einzelnen Stimmen tauchen nur abgewandelte Varianten einzelner Motive auf. Gleichwohl ist der polyphone Satz sehr raffiniert gestaltet: Alle drei kontrapunktischen Stimmen setzen gleichzeitig ein und tauschen nach vier Takten (T. 161) miteinander ihr musikalisches Material. Ab T. 187 wiederholt sich dieser Vorgang, wobei eine der drei Stimmen variiert wird. Analog zum Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26 läuft die polyphone Verarbeitung nicht auf einen Höhepunkt hinaus, sondern löst sich im Lyrischen auf.

### 5.2.3 Tonaler Plan

Die harmonische Konstruktion des Hauptthemas ist im Finale deutlich einfacher als im Kopfsatz, der Seitensatz ist dafür harmonisch und tonal sehr farbig. Die wichtigen Tonartstationen im Seitensatz der Exposition sind f-Moll (T. 77ff.), C-Dur (T. 93ff.) und Es-Dur (T. 125ff.). Schon die tonale Ausgangsposition des Seitensatzes ist ungewöhnlich: Dvořák wählt in der Exposition die Varianttonart f-Moll. In der Reprise beginnt der Seitensatz dagegen mit der Mollsubdominante und die tonale Vereinheitlichung wird hinausgezögert (T. 316ff.). Diese tonale Organisation bestätigt einmal mehr, dass das entscheidende Moment der tonalen Vereinheitlichung in der Reprise oftmals erst nach Beginn des Seitensatzes einsetzt.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 367f.

## 6. Klaviertrio f-Moll op. 65

Als im Februar 1883 in Wien Dvořáks 6. Symphonie D-Dur op. 60 aufgeführt wurde, war der Komponist nicht anwesend, sondern er arbeitete an seinem Klaviertrio f-Moll op. 65. Einem an Eduard Hanslick gerichteten Brief kann man entnehmen, wie sehr er von der Arbeit in Anspruch genommen war:

*„Ich [...] arbeite fleißig an einem neuen Trio, und das dürfte auch der einzige Grund sein, warum ich nicht [zur Aufführung der 6. Symphonie] kam; nur ungern hätte ich mich von der Arbeit trennen können [...].“*<sup>130</sup>

Das Klaviertrio f-Moll op. 65 eröffnet eine Serie von Dvořáks großen Klavierkammermusik-Kompositionen der 80er-Jahre: Quintett op. 81, Quartett op. 87. Diese läuft am Anfang der 90er-Jahre auf die Komposition des *Dumky*-Trios op. 90 hinaus. Dvořák maß seinem Trio op. 65 sehr große Bedeutung zu. Dies zeigt eine grundlegende Revision, die zur Anfertigung einer völlig neuen Partitur führte. Diese Überarbeitung hatte zum Teil der Verlagslektor Rudolf Keller veranlasst:

*„Sie sehen auch, daß Herr Keller der Meinung ist, das Trio könne durch kleine Streichungen in der einen od[er] der anderen Füllstimme nur gewinnen; ich will das Werk daher nicht eher zum Stich geben, als bis alles geschehen ist, was dem Trio zum Vorteil gereichen kann [...].“*<sup>131</sup>

Dvořák blieb nicht bei kleinen Korrekturen, sondern nahm an manchen Stellen tiefgreifende Änderungen vor. Zwischen den beiden Fassungen gibt es beträchtliche Unterschiede.<sup>132</sup> Im Kopfsatz der Erstfassung ist es vor allem der Anfang des Seitensatzes, der von der Finalgestalt abweicht. Der Seitensatz wurde ursprünglich in cis-Moll eröffnet, und zwar mit einem Gedanken, der auf das Hauptthema des Kopfsatzes von Dvořáks Streichquartett a-Moll op. 12 zurückgeht.<sup>133</sup> Andere Abweichungen bestehen in der umgekehrten Reihenfolge der Mittelsätze oder im Modulationsplan des langsamen Satzes.<sup>134</sup>

Das f-Moll-Trio zählt zusammen mit der Violinsonate F-Dur op. 57 zu denjenigen Klavierkammermusikwerken Dvořáks, die am häufigsten mit Brahms in Verbindung gebracht werden. Diskutiert wird dabei nicht nur die Frage einer allgemeinen Orientierung an Brahms, sondern die Bezugnahme auf ein bestimmtes Werk, nämlich auf das Klavierquintett f-Moll op. 34, dem sich auch die nächste Vergleichsanalyse dieser Studie zuwenden wird (Kap. 6.2).

---

<sup>130</sup> Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 1, S. 343.

<sup>131</sup> Aus Fritz Simrocks Brief an Dvořák vom 4. Mai 1883, in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 5, S. 419.

<sup>132</sup> Vgl. John Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten. Die beiden Fassungen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll“, in: *Musica* 13 (1959), S. 629–634.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 631; Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 148f.

<sup>134</sup> Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 632f.

## 6.1 Kopfsatz

### 6.1.1 Dreiteiliger Hauptthemenkomplex

Wie im Teil I, Kap. 3.5 dargelegt wurde, nimmt der ästhetische Anspruch einer gleichberechtigten Einbindung aller Instrumente in die thematischen Prozesse nicht selten entscheidenden Einfluss auf die Formstruktur der Klavierkammermusik-Kompositionen. Im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll schlägt sich die Idee, ein Thema auf die beiden Klangkörper Streicher und Klavier zu verteilen, in einem dreiteiligen Hauptthemenkomplex nieder (Nb. 35).

Der Unisonovortrag des Hauptthemas ist den Streichern vorbehalten.<sup>135</sup> Das Thema mündet in eine Zäsur auf dem gehaltenen Grundton der Doppeldominante (T. 3)<sup>136</sup>, die das Klavier für seinen Einsatz ausnutzt. Es spaltet das letzte dreitönige ‚Fragemotiv‘<sup>137</sup> des Themas ab und sequenziert dieses nach oben. Den harmonischen Hintergrund dieser ‚Klavierinvasion‘ bilden Wendungen der Moll-dominante c-Moll mit der Doppeldominante G-Dur (Doppeldominant-Vorhaltsquartsextakkord). Die Doppeldominante wird auf der ersten Zählzeit in T. 6 zum ersten harmonischen Höhepunkt des Satzes, der zugleich die erste melodische Klimax markiert. Nach Erreichen dieses Höhepunktes löst sich die Sequenz im Füllwerk fallender, den Doppeldominantseptakkord umspielender Akkordbrechungen auf. Die Takte 3–8 bringen die thematische Entwicklung nicht weiter, sondern prolongieren nur das letzte Teilmotiv des Themas und festigen seine Harmonik. Dennoch handelt es sich um einen höchst dramatischen Teil, in dem Dvořák ein wahrhaftes ‚Rivalisieren‘ der Streicher mit dem Klavier auskomponierte, welches in seinen vorausgehenden Klavierkammermusik-Kompositionen in dieser zugespitzten Form nicht auftritt. Die Streicher wollen zunächst dem Klavier nicht die Führung überlassen. Sie greifen im Auftakt zu T. 9 den letzten Ton des Themas wieder auf, um im zweiten Teil des Hauptthemenkomplexes über einer sehr stabilen (fast tonikalisierten) Dominante ein energisches Entwicklungsmotiv zu exponieren. Das ‚Concertare‘ zwischen Streichern und Klavier intensiviert sich durch imitatorische Eingriffe des Klaviers. In diesen Imitationen ist das Klavier den Streichern schon einen Schritt voraus, weil es die übernommenen Motive intervallisch ausdehnt und auf diese Weise die Streicher zu einer aufsteigenden Sequenzierung zwingt. Nach einer zweitaktigen Klimaxstelle im Oktavenunisono der beiden Klangkörper übernimmt das Klavier in T. 17 endgültig die Führung und greift das Hauptthema auf. Mit dieser Wiederaufnahme wird der dreiteilige Hauptthemenkomplex abgerundet.

---

<sup>135</sup> Die Unisonoeröffnung im Streichquartett f-Moll op. 9 (Nb. 39) deutet darauf hin, dass die Wahl der Tonart und die der Textur bei Dvořák oft voneinander abhängig sind.

<sup>136</sup> Im Unterschied zur Kritischen Ausgabe sind im Folgenden die Taktangaben wegen des nicht gezählten Auftaktes um die Zahl 1 niedriger. In den Notenbeispielen wurden die Taktzähler ebenfalls korrigiert.

<sup>137</sup> Zur Anwendung dieses Motivtypus in Dvořáks Klavierkammermusik vgl. Kap. 1.1.1.

# TRIO

FA MINORE

## I

4. II. 1883

ANTONÍN DVOŘÁK, op. 65

(1841-1904)

*Allegro ma non troppo*

VIOLINO

VIOLONCELLO

PIANO

pp cresc. pp cresc. p cresc.

5

ff fz fz fz

8

ff

© Copyright 1957 by Státní nakladatelství  
krásné literatury, hudby a umění • Praha

H 2143

Všechna práva vyhrazena  
All rights reserved

11

14

17 **A**

20

*ff* *dim.* *mp*

*ff* *dim.* *mp*

*p* *pp* *f*

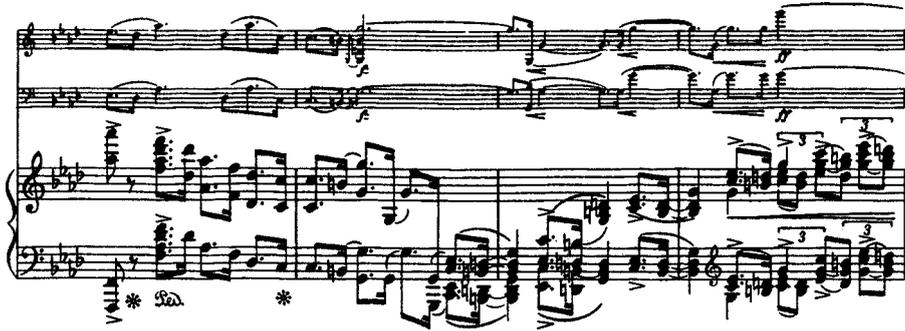
H. 2143

Nb. 35: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, 1. Satz, T. 1–22  
 © 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Uminstrumentierung des Themas, die in Dvořáks vorausgehenden Klavierkammermusik-Kompositionen noch ein konfliktloses Ereignis war, wird im dritten Klaviertrio f-Moll op. 65 gleichsam zu einem Kampf um das Thema, aus dem das Klavier als Sieger hervorgeht. Die Themenübernahme ist verbunden mit der allerersten Durchsetzung des Tonikadreiklangs f-Moll. Der mittlere Teil des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes (T. 9–16) stellt mit der Prolongation der Dominante C-Dur einen harmonischen Auftakt zu dieser lange erwarteten Tonika dar. Die Klavierfassung des Themas beruht jedoch nicht nur auf Klangsteigerung (Fortissimo statt des ursprünglichen Pianissimo) und harmonischer Satzverdichtung, sondern bringt auch eine Modifikation der Themengestalt selbst mit sich. Das Kopfmotiv wird in T. 17 rhythmisch variiert, so dass der Auftakt und die Punktierung auf der ersten Zählzeit aufgehoben sind. Durch die Ersetzung der Punktierung durch eine Sechzehntelkette wird der zweite Themendurchgang zügiger und im Ausdruck leidenschaftlicher.<sup>138</sup> Dank der Erweiterung um eine eintaktige Kadenzformel verändert sich auch die ursprünglich unregelmäßige dreitaktige Themensyntax. Obwohl sich der Viertakter 17–20 in einer Trugschluss-Kadenz nach Des-Dur wendet, wirkt das Thema nicht mehr so offen wie in der Streicherexposition, die ohne Abschluss auf dem letzten Ton des Fragemotivs hängen bleibt. Die Klavierversion des Themas ist demzufolge eine Art Beantwortung der ersten 16 Takte des Satzes.

Die vielschichtige Dramaturgie der Hauptthemenaufstellung ist an die formale Position der Satzeröffnung gebunden und somit auf die Reprise kaum übertragbar. Aus diesem Grund kommt es bei der Umsetzung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in der Reprise zu gravierenden Abwandlungen. Das Thema erscheint gleich zu Beginn der Reprise in einer Tuttifassung im Fortissimo (Nb. 36), so dass eine weitere Steigerung von vornherein ausgeschlossen ist.

<sup>138</sup> Vgl. auch die Sechzehntel auf der vierten Zählzeit von T. 18f.



Nb. 36: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, 1. Satz, T. 174–180, Beginn der Reprise (T. 176ff.)  
 © 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Dementsprechend modifiziert Dvořák den Mittelteil des Hauptthemenkomplexes (T. 184–196) grundlegend. Statt des energischen Entwicklungsmotivs und des harmonischen Insistierens auf der Dominante C-Dur wird an der betroffenen Stelle das abgespaltene Fragemotiv über einer chromatisch absteigenden Bassprogression *Ges–F–E–Es–D–Des* im Pianissimo sequenziert. Violine und Violoncello kosten nachträglich in Imitationen dasjenige Motiv aus, dessen sie am Anfang des Satzes vom Klavier ‚beraubt‘ wurden. (Der ursprüngliche mittlere Teil geht allerdings durch diese Veränderung nicht völlig verloren, sondern wird in der Reprise an eine spätere formale Position verschoben, nämlich vor den Eintritt des Seitenthemas in T. 227ff.) Die Dominantspannung dieses Teils nutzt Dvořák in der Reprise zur harmonischen Antizipation des Seitenthemas, welches in die Variantentonart F-Dur versetzt wird. Ab T. 190 erhält das Fragemotiv einen marschartigen Gestus und leitet die Themenübernahme durch das Klavier im dritten Teil des Hauptthemenkomplexes ein (T. 197ff.). Streng genommen liegt hier keine reine Klavierfassung vor, da die Violine das Kopfmotiv sofort imitatorisch aufgreift. Anders als in der Exposition wird an dieser Stelle auf eine Rhythmus-Beschleunigung verzichtet. Eine gewisse Spannung wird anhand einer zweitaktigen Antizipation (T. 195f.) und der Aufhebung einer ursprünglich synchronen Rhythmisierung in den Stimmen des Klaviers und der Streicher erzeugt (vgl. T. 18f. versus T. 197f.). Der Eintritt der Tonika wird an dieser Stelle nicht mehr durch eine Dominantprolongation angekündigt, sondern mit einer schlagartigen Wendung der Doppeldominante G-Dur in den Tonikaquartsextakkord eingeleitet (T. 194f.). Die Klavierfassung des Themas wirkt folglich in der Reprise weniger überzeugend als in der Exposition; die ursprüngliche Stringenz der Themaufstellung innerhalb des dreiteiligen Komplexes lässt in der Reprise deutlich nach.

Die dreiteilige Hauptsatzanlage ist ein Merkmal der romantischen Sonatenform, das vor allem durch Schubert geprägt<sup>139</sup> und später von Brahms reflektiert

<sup>139</sup> Vgl. Salzer, „Die Sonatenform bei Franz Schubert“, S. 98ff.

wurde.<sup>140</sup> Wie das nächste Kapitel zeigen soll, lernte Dvořák dieses Formprinzip höchstwahrscheinlich in Brahms' Musik kennen. Sowohl Brahms als auch Dvořák entwickelten diese Idee weiter, so dass sie in ihren Klavierkammermusik-Kompositionen mit der Zeit wesentlich anders umgesetzt wurde als noch bei Schubert. Ein kurzer Blick auf Schuberts Klaviersonaten D 664, 894 und 960 soll diese Unterschiede deutlich machen. In der erstgenannten Sonate A-Dur findet man die einfachste Variante eines dreiteiligen Hauptthemenkomplexes: Zwischen die Exposition und die tongetreue Wiederholung einer achttaktigen Periode werden vier Takte eingeblendet, die in der Paralleltonart fis-Moll stehen und das Motivmaterial der Eröffnungsperiode entfalten. Der Mittelteil ist nur wenig ausgeprägt und der Ausdruck des wieder aufgenommenen Themas kaum verändert. In den beiden anderen Sonaten ist der mittlere Abschnitt deutlich umfangreicher. Der tonale Kontrast wird durch eine Modulation in die terzverwandte Tonart erreicht (h-Moll in der Klaviersonate G-Dur D 894, Ges-Dur in der Klaviersonate B-Dur D 960).<sup>141</sup> Die Spannung in diesem Kontrastteil bleibt trotzdem gering, zumal weder neues Motivmaterial erklingt noch die Dynamik gesteigert wird.<sup>142</sup> Ansätze zur Klangintensivierung gibt es erst im dritten thematischen Teil. Obwohl die Wiederaufnahme des Themas kräftiger ist, stellt sie keinen Höhepunkt dar. Die Tonika steht bei Schubert gleich zu Beginn in einem akkordischen Satz fest, sie muss nicht erst gesucht werden. Das tonale Ausweichen im Mittelteil bildet nur einen Hintergrund, vor dem die Klangfarbe der wieder gewonnenen Tonika im dritten Teil besser zum Tragen kommt. Der Verlauf des Hauptsatzes folgt mithin dem Muster einer ausbalancierten aba<sup>0</sup>-Form.

Der Hauptthemenkomplex im Kopfsatz von Dvořáks Trio op. 65 lässt zwar diesen bogenartigen Formumriss erkennen, doch differieren die innere Entwicklung innerhalb der einzelnen Teile und ihr Verhältnis zueinander erheblich von Schuberts Konzept. Die stringente Entwicklung von einem Unisono-Themeninsatz über einen dominantisch geprägten und motivisch kontrastreichen Mittelteil bis zur nachdrücklichen Festigung der Tonika und variierten Wiederaufnahme des Hauptthemas steht eher dem barocken Fortspinnungstypus nahe.<sup>143</sup> An die Stelle des Periodenprinzips der Entsprechung tritt eine barockisierende Frage-

---

<sup>140</sup> Vgl. James Webster, „Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity“, in: *19th-Century Music* II (1978/79), S. 18–35, hier S. 21f., und III (1979/80), S. 52–71, hier 62ff.

<sup>141</sup> Ein wichtiger Aspekt im Hinblick auf die Weiterentwicklung dieses Formkonzeptes in Werken von Brahms und Dvořák ist die Platzierung des gesamten Mittelteils über einem Orgelpunkt.

<sup>142</sup> In der Klaviersonate G-Dur D 894 wird die Dynamik sogar zum Piano Pianissimo zurückgenommen.

<sup>143</sup> „[...] auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ‚Fortspinnung‘, aus einer oder mehreren aneinander gereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als ‚Schlußsatz‘ oder ‚Epilog‘ das Ganze ab.“ In: Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Wien 1915, S. 24–84, hier S. 29.

Antwort-Rhetorik.<sup>144</sup> Im Kopfsatz von Dvořáks f-Moll-Trio wird die Beantwortung im dritten Teil des Hauptthemenkomplexes durch die Uminstrumentierung der Themen, durch das erstmalige Erreichen der Tonika sowie durch eine Festigung der Syntax zum Ausdruck gebracht. Da die dreiteilige Hauptthemenanlage den ästhetischen Anforderungen einer gleichberechtigten Themenverteilung auf die beiden Klangkörper bzw. einer folgerichtigen und zwangsläufigen Klangentfaltung am besten Rechnung trägt, wurde sie sowohl in Dvořáks als auch in Brahms' Klavierkammermusik mehrmals umgesetzt.<sup>145</sup>

### 6.1.2 Die Intervallstruktur des Hauptthemas und ihre Auswirkungen auf den harmonisch-tonalen Verlauf des Satzes

Neigt Dvořák in seinem jeweils ersten Klavierquintett und -quartett (opp. 5, 23) zu einer motivisch sparsamen Hauptthemenbildung, so knüpft er im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 an das Vorbild des motivisch abwechslungsreichen Hauptthemas aus dem Kopfsatz des vorangegangenen Klaviertrios g-Moll op. 26 an. Die Motive des Hauptthemas kontrastieren vor allem durch ihre Intervallstruktur (gebrochener Tonikadreiklang, absteigender Skalenlauf, Quint- und Sextsprünge) miteinander. Als Mittel der motivischen Vereinheitlichung wird das punktierte rhythmische Modell angewandt, das jeweils am Taktanfang Kohärenz schafft. Ein charakteristisches Merkmal des Themas ist der Skalenabstieg über die äolische Sept<sup>146</sup> zum Grundton der Submediante *des*. In der ausharmonisierten Klavierfassung ist dieser Ton mit dem Sextakkord Des-Dur unterlegt (T. 18). Dank der Wendung von Des- nach Ges-Dur im darauf folgenden Takt kommt ein neapolitanischer Komplex zustande. In der Grundstellung taucht der Dreiklang Des-Dur am Ende der Trugschluss-Kadenz auf, die der Klavierexposition des Hauptthemas angehängt ist (T. 21). Die Affinität zu Des-Dur stärkt sich im Lauf der Exposition derart, dass dieses zur Tonart des Seitenthemas und der Schlussgruppe, d. h. sogar zum tonalen Ziel der ganzen Exposition wird.

Die Hervorhebung der Submediante ist nicht nur für die Melodik des Hauptthemas, sondern auch für die des Entwicklungsmotivs (T. 9ff.) und des Seitenthemas (T. 56ff.) kennzeichnend. Das Kopfmotiv wird in beiden Fällen durch

---

<sup>144</sup> Auf diese Anknüpfung und Analogie hat bereits Dahlhaus im Zusammenhang mit ähnlichen Formstrukturen im Kopfsatz von Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 aufmerksam gemacht. Vgl. Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 7), München 1974, S. 59. Vgl. auch Peter H. Smith, „Brahms and Subject/Answer Rhetoric“, in: *Music Analysis* 20/II (2001), S. 193–236, hier S. 209.

<sup>145</sup> Vgl. Kap. 6.2, 8.1.1, 8.2 sowie Tabelle, S. 162–165.

<sup>146</sup> Andere Moll-Hauptthemen, in denen die äolische Sept auftaucht, sind beispielsweise in den Kopfsätzen des Streichquartetts f-Moll op. 9, der Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70, des Violoncellokonzerts h-Moll op. 104 sowie im Finale der Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 *Aus der Neuen Welt* zu finden.

einen Sekundwechsel zwischen der fünften und der sechsten Stufe gebildet.<sup>147</sup> Im Seitenthema handelt es sich entsprechend der tonalen Verankerung in Des-Dur um den Sekundwechsel *as–heses–as*. Die beiden vorübergehenden Exkurse nach Heses-/A-Dur im Verlauf des Seitensatzes (T. 82ff., 92ff.) sind von dieser melodischen Wendung abgeleitet.<sup>148</sup> Die Ableitung des Tonartenplans von der Diastematik des Hauptthemas stellt im Gesamtkontext der Werke Dvořáks keinen Sonderfall dar. Die Kopfsätze des Streichquartetts Es-Dur op. 51 und des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 bezeugen, dass sich Dvořák mit diesem Prinzip der tonalen Organisation zeitlebens beschäftigte.<sup>149</sup>

Aus dem harmonisch-tonalen Verlauf der Exposition, der stark von der Submediante der Grund- und der Seitenthementonart geprägt ist, resultiert jedoch kein geradliniger oder gar einförmiger Satz. Ganz im Gegenteil: Er ist von vielen verschleierte oder Trugschluss-Kadenzwendungen durchdrungen, die für Überraschungseffekte sorgen. Im Seitenthema führt die plötzliche Vermeidung des Des-Dur-Akkords im Nachsatz (T. 62) zur Erweiterung des Themas um drei weitere Takte. Den Trugschlüssen kommt in diesem Satz noch eine weitere, spezifische Rolle zu. Sie kommen an denjenigen Stellen zum Einsatz, an denen eine Modulation in die Paralleltonart As-Dur vorbereitet wird. Am Ende des zweiten Hauptthemendurchgangs verzögert sich der Eintritt der Durparallele wegen einer eingeschobenen Modulation nach Des-Dur (T. 21), während am Ende des Seitenthemas die Modulation nach As-Dur durch den Des-Dur-Quartsextakkord völlig aufgehoben wird (T. 65). Die Durparallele wird in diesem Satz also konsequent vermieden; an ihre Stelle tritt die Mediante. Aufgrund der vielen unerwarteten tonalen Ausweichungen wirkt der tonale Verlauf des Satzes sehr abwechslungsreich. Erst in der Schlussgruppe wird der lange erwartete Zielpunkt durch die Stabilisierung der Tonart Des-Dur erreicht.

### 6.1.3 *Durchführungsarbeit*

Dvořák bestreitet die ganze Durchführung mit dem motivischen Material des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes. Weder das Seitenthema noch andere Nebengedanken der Exposition werden hier verwendet. Die Durchführung zerfällt in voneinander klar getrennte Abschnitte, die abwechselnd das Hauptthema (T. 109–137) und dessen Entwicklungsgedanken (T. 138–153, 162–175) verarbeiten. Im

---

<sup>147</sup> Das Entwicklungsmotiv in den Takten 9ff. wird zwar mit einem auftaktigen Quartsprung eingeleitet; dieser ist aber kein fester Bestandteil, da er bei allen späteren Wiederaufnahmen dieses Motivs wegfällt.

<sup>148</sup> Dass Dvořák in T. 82 diese Modulation noch nicht enharmonisch wahrnimmt, d. h. ihr Ziel in Heses-Dur notiert, beweist, dass er sie tatsächlich vom Kopfmotiv des Seitenthemas ableitet.

<sup>149</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 216; ders., „Konstruktion aus einem Intervall. Zur harmonischen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett op. 87“, in: *Antonín Dvořák 1841–1991: Kongressbericht Dobruška*, S. 91–102, hier S. 95; vgl. auch Kap. 8.1.2.

vorletzten Durchführungsteil (T. 154–161, Nb. 37) kommt es zur Verschränkung der beiden Sphären: Dem augmentierten und lyrisierten Entwicklungsmotiv wird der zweite motivische Teil des Hauptthemas angehängt, so dass ein ‚neues‘ acht-taktiges Thema zustande kommt. Diese Synthese findet über dem Orgelpunkt des neapolitanischen Sextakkords statt.<sup>150</sup> Es ist kennzeichnend für den Satzablauf, dass der motivische Kontrast zwischen den beiden Teilen des dreiteiligen Haupt-themenkomplexes nicht auf dem Höhepunkt eines dramatischen Verarbeitungs-prozesses aufgelöst wird, sondern im lyrischen ‚Herzstück‘ der Durchführung.

Nb. 37: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, 1. Satz, Durchführung, T. 153–161  
 © 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>150</sup> Beveridge weist auf eine ähnliche harmonische Wendung in der Durchführung im Kopfsatz von Brahms' Klaviertrio C-Dur op. 87 hin. Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 304.

Die Etablierung eines achttaktigen Themas stellt auch in syntaktischer Hinsicht das Ziel einer die Durchführung durchziehenden Prozesses allmählicher Phrasendehnung von zweitaktigen (T. 125f.) über viertaktige (T. 138–141) bis zu achttaktigen Einheiten (T. 154–161) dar. Einen Einschnitt in diese Entwicklung bringt erst der Überbrückungsabschnitt zur Reprise, in dem mittels herkömmlicher Techniken der Motivabsplattung eine geradezu symphonische Steigerung herbeigeführt wird. Diese Steigerungswelle vor dem Repriseneinsatz ist erforderlich, weil sie die Kulmination im ersten Durchführungsteil überbieten muss. Bereits dort wurde durch einen konzertanten Triller über dem prolongierten Septakkord F-Dur (T. 123–125) eine Steigerung erreicht, die durchaus gegen Ende der Durchführung vorstellbar wäre. Dvořák leitet mit dieser Steigerung den Beginn des zweiten Durchführungsabschnitts ein. Dieser beginnt mit einem Soloauftritt des Klaviers, das hier den ersten Zweitakter des Hauptthemas (in seiner variierten Klavierversion) aufgreift und in dichten Imitationen entfaltet. Es entsteht an dieser Stelle eine Analogie zur Themenübernahme im dritten Teil des Hauptthemenkomplexes: Nachdem im ersten Teil der Durchführung das Hauptthema durch die Streicher entfaltet wird, bringt das Klavier im zweiten Teil seine ‚eigene‘ Version, und zwar in einer Tonart, die wiederum als das Ziel einer langen tonalen Entwicklung erscheint.

Die Durchführung beginnt nämlich in der am weitesten entfernten Tritonus-tonart<sup>151</sup> und erreicht erst nach 10 Takten die stabilere Subdominanttonart b-Moll. Es scheint, als ob Dvořák absichtlich einen ‚falschen‘ (um einen Halbton nach oben verschobenen) tonalen Einsatz der Durchführung anstrebte, um ihn dann mit dem Themeneinsatz des Klaviers korrigieren zu können. Das Klavier insistiert hier sogar noch länger als in der Exposition auf dem neuen tonalen Zentrum. Der Dreiklang b-Moll wird mit Begleitfigurationen prolongiert, in denen sich das Kopfmotiv des Hauptthemas auflöst (T. 130ff.). Durch diese harmonisch statische Begleitung im Piano wird eine intensive Themenverarbeitung in den Streichern (Forte) blockiert. Durch die ‚schlecht koordinierte‘ durchbrochene Arbeit spitzt Dvořák den Konflikt zwischen beiden Klanggruppen zu. Diese Spannung dauert im nächsten Durchführungsteil noch an (T. 138ff.). Während die Streicher im Kanon das marschartig transformierte Entwicklungsmotiv entfalten, nimmt das Klavier nicht an diesem Dialog teil, sondern stört den rhythmischen Duktus mit einer Akzentuierung der leichten Zählzeiten. Nicht nur der motivische und thematische Aufbau der Durchführung, sondern auch ihre tonale Organisation sowie spannungsreiche Klang- und Instrumentierungs-dramaturgie sind somit auf den dreiteiligen Hauptthemenkomplex zurückzuführen.

---

<sup>151</sup> Die Tritonus-tonart markiert hier nicht die Mitte der Durchführung, wie in den Kopfsätzen der Streichquartette a-Moll op. 16, E-Dur op. 80 und Es-Dur op. 51 (vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 219), sondern ihren Beginn.

## 6.2 Brahms-Intermezzo VI – Das Klavierquintett f-Moll op. 34: eine Inspirationsquelle

Das Klavierquintett f-Moll op. 34 stellt in Brahms' Schaffen einen ähnlichen Meilenstein dar<sup>152</sup> wie das Klaviertrio f-Moll op. 65 in Dvořáks Klavierkammermusik. Die Finalgestalt beider Werke war dabei das Ergebnis eines kompositorischen Ringens. Die Entstehungsgeschichte von Brahms' Quintett ist noch komplizierter als jene des Trios. Die Vorstufe des Werkes stellte ein heute verschollenes Streichquintett mit zwei Violoncelli dar, das in eine Sonate für zwei Klaviere und schließlich in das Klavierquintett transformiert wurde. Ähnlich wie bei Dvořák ist die Überarbeitung nicht nur auf die Selbstkritik des Komponisten, sondern teilweise auch auf die Ratschläge von Joseph Joachim, Clara Schumann und Hermann Levi zurückzuführen. Es ist durchaus anzunehmen, dass Dvořák mit Brahms' Klavierquintett vertraut war, da es bereits in den 70er-Jahren in Böhmen aufgeführt worden war. Anlässlich der Brünner Aufführung des Quintetts im Jahre 1877 erschien in der Zeitung *Moravská orlice* sogar eine Kompositionsanalyse des Werks von Leoš Janáček.<sup>153</sup> Trotz mehrmaliger Hinweise in den analytischen Kommentaren zu Dvořáks Klaviertrio f-Moll auf Brahms' Einfluss und Berührungspunkte zwischen seinem Kopfsatz und dem ersten Satz von Brahms' Klavierquintett f-Moll<sup>154</sup> liegt bisher noch kein detaillierter Vergleich vor.

Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Hauptthemen sind auffallend. Brahms' Thema (Nb. 38) setzt genauso wie später Dvořáks Thema auftaktig auf der fünften Stufe ein, um auf der ersten Zählzeit des ersten Taktes mit einem Quartsprung die Tonika zu erreichen. Nach einem weiteren Melodieaufstieg zur Terz des Tonikadreiklangs werden gleich im ersten Takt die Töne des fallenden Des-Dur-Akkords umschrieben.

---

<sup>152</sup> Tovey bezeichnet das Werk als „climax of Brahms's first maturity“. Donald Francis Tovey, *Essays and Lectures on Music*, Oxford 1949, S. 243.

<sup>153</sup> Vgl. Nouza, „Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben“, S. 410f.

<sup>154</sup> Vgl. Max Kalbeck in *Neue Freie Presse* – zit. von Emil Moučka, „Dopisy z ciziny“ [„Briefe aus dem Ausland“], in: *Dalibor* 6 (1884), S. 68f.; Josef Bartoš, „Dvořákova hudba komorní“ [„Dvořáks Kammermusik“], in: *Smetana* II (1911–1912), S. 69ff., III (1912–1913), S. 26ff. und IV (1913–1914), S. 32ff., hier IV, S. 32; Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 196; Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 303f.



12

16

19

*f*

*cresc.*

*f*

*f*

*marcato*

3

3

3

[3]

Nb. 38: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 1. Satz, T. 1–22  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die starke Affinität zur Submediante ist beiden Themen gemeinsam. Eine weitere Übereinstimmung besteht in der Beendigung der ersten Phrase auf der Quint des Dominantdreiklangs (Grundton des Doppeldominantdreiklangs) *g*. Nicht zuletzt wird die Themenanalogie durch den Unisonovortrag unterstrichen.

Trotz all dieser Berührungspunkte ist auf viele gewichtige Unterschiede hinzuweisen, die die Eigenständigkeit der beiden Themen sichern. Brahms verteilt das Thema gleich am Anfang auf die beiden Klanggruppen und vermeidet so die Spaltung, die in Dvořáks Trio zu einer sehr dramatischen Themenübernahme führt. Diese ruhige Ausgangssituation von Brahms' Quintett schlägt sich im gesamten rhythmischen Duktus des Themas nieder. Dessen Motive sind rhythmisch nicht besonders differenziert, sondern fließen ab der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes in schlichter Achtelbewegung. Stabilität ergibt sich auch aus der wenig dramatischen Melodiekurve: Das Kopfmotiv steigt nur bis zur Terz des Tonikadreiklangs an. Statt den Ambitus nach oben zu erweitern, lässt Brahms in den Takten 3f. die Violine ihren tiefsten Ton spielen. Dadurch, dass der Zielton der melodischen Phrase (*g*) ab T. 3 auf den schweren Zählzeiten ostinat erklingt, beruhigt sich die Melodiebewegung allmählich. Die Folge der melodischen Stagnation in der zweiten Themenhälfte ist eine stärkere harmonische Profilierung. Aus den gebrochenen Akkorden in T. 3 ergibt sich eine Wendung von c-Moll nach G-Dur/*g*-Moll, die im folgenden Takt in einen Zusammenklang C-Dur mündet. Die Zäsur tritt genau in dem Moment auf, in dem das Thema anfängt, sich in horizontal erklingende Harmonien aufzulösen. Trotz des offenen Schlusses ist Brahms' Thema deutlicher abgerundet als die harmonisch völlig offene und mit einem Fragemotiv endende Themenphrase am Anfang von Dvořáks f-Moll-Trio. Dvořák eröffnet das Werk in einem improvisatorischen und rhapsodischen Tonfall, während Brahms am Anfang einen hohen Grad an Konzentration und Ausgewogenheit erreicht.

Sucht man in Dvořáks Kammermusik nach einer anderen Parallele zum Hauptthema aus dem Kopfsatz von Brahms' f-Moll-Quintett, könnte man auch die Eröffnung des Streichquartetts f-Moll op. 9 (Nb. 39) nennen. Diese steht sowohl in motivischer als auch in satztechnischer Hinsicht, nicht zuletzt auch in der Art der kadenziellen Abrundung, dem Brahms'schen Thema sehr nahe. Allerdings ist das f-Moll-Quartett ein Frühwerk Dvořáks. Es ist in einer Zeit geschrieben worden, in welcher der Komponist wohl kaum etwas von Brahms' Musik gekannt haben dürfte. Gerade deswegen ist dieses Thema ein schlagender Beweis dafür, dass die Anfangstakte des Klaviertrios f-Moll op. 65 keine bloße Nachahmung von Brahms' Klavierquintett sein können, sondern dass sie ebenso an Dvořáks Frühwerk anknüpfen und aus diesem herauswachsen.



Nb. 39: Dvořák, Streichquartett f-Moll op. 9, Beginn des 1. Satzes  
 © 1980 Editio Supraphon (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Entfaltung des Themas zu einem dreiteiligen Hauptthemenkomplex in Brahms' Quintett ist ein Aspekt, der wiederum an Analogien zwischen den beiden Werken denken lässt. Der ersten thematischen Phrase schließt sich ähnlich wie in Dvořáks f-Moll-Trio ein dramatischer Entwicklungsteil an (T. 5–11), der in eine gesteigerte und mit dem erstmaligen Durchbruch der Tonika gestärkte Wiederaufnahme des Themas hinüberleitet (T. 12ff.). Da Brahms die Dominante C-Dur bereits in T. 4 erreicht, setzt der mittlere Entwicklungsteil früher als bei Dvořák ein. Er wird durch einen Forte-Ausbruch und durch eine rhythmische Beschleunigung markiert. Brahms-Forscher haben schon mehrmals aufgezeigt, wie der Komponist im Klavier die Motive des Themas diminuiert und in den Streichern das Gerüstintervall des Themas – die kleine Sekunde – abspalte.<sup>155</sup> Er bringt an dieser Stelle kein neues Material, sondern sequenziert in geraffter Form die offene Kadenzwendung des Themas. Die Sequenzkette läuft dabei auf dasselbe Ziel wie das Thema selbst hinaus, d. h. auf eine Zäsur auf der Dominante, die nun aber unvergleichlich nachdrücklicher wirkt als beim ersten Mal. Der mittlere Entwicklungsteil erfüllt ähnlich wie in Dvořáks Trio die Rolle eines harmonischen Auftaktes zur Wiederaufnahme des Themas in T. 12. Allerdings bereitet Brahms im Unterschied zu Dvořák die Dominante nicht mit einer Prolongation der Doppeldominante vor. Der mittlere Teil des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes ist folglich deutlich kürzer (7 Takte) als später bei Dvořák (13 Takte).

Bei der Wiederaufnahme des Themas in Brahms' Quintett intensiviert sich das Volumen der beiden Klanggruppen zu einem überwältigenden Tutti. Im Unterschied zu Dvořák beschleunigt Brahms die rhythmische Bewegung des wieder aufgenommenen Themas nicht, so dass es einen majestätischen Gestus annimmt. Die gesteigerte und variierte Themenwiederholung geht nach vier Takten nahtlos in eine neue Entwicklungspartie über. Die Motive des Hauptthemas werden abgespalten und ab T. 17 erneut diminuiert. Brahms knüpft hier an den ersten Entwicklungsteil (T. 5ff.) an. Der Konflikt spitzt sich an dieser Stelle durch eine Ak-

<sup>155</sup> Vgl. etwa Webster, „Brahms's First Maturity“, S. 66f.; Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley 1984, S. 84ff.; Hauschka, „Der kammermusikalische Beitrag von Johannes Brahms“, S. 301f.

zentverlagerung im Klavier zu. Indem Brahms an dieser Stelle die Sechzehntelmotive an die Streicher übergehen lässt, schärft er zudem die Polarität zwischen Klavier und Streichern.

Der Abschnitt von der Wiederaufnahme des Hauptthemas bis zur Überleitung ist gewissermaßen eine Wiederholung der ersten 11 Takte auf einer höheren Entwicklungsebene.<sup>156</sup> Da jedoch die Unterteilung in 4 + 7 Takte beim zweiten Mal durch einen zäsurfreien Übergang verschleiert wird, nimmt man die Phrase als ein Ganzes wahr. Die Gesamtanlage des Hauptthemenkomplexes wird demzufolge durch eine ambivalente Syntax gekennzeichnet: Der Abschnitt lässt sich entweder dreiteilig ( $a$  1–4 |  $b$  5–11 |  $a'$  12–15 +  $b'$  16–22) oder zweiteilig ( $a$  1–4 +  $b$  5–11 |  $a'$  12–15 +  $b'$  16–22) gliedern.<sup>157</sup> Durch diese Verschränkung ist es Brahms gelungen, die syntaktische Disproportion zwischen einem kurzen Thema (4 Takte) und einer langen Entwicklungspartie (7 Takte) zu retuschieren. Dvořák löste dieses Problem durch die fünftaktige Erweiterung der ersten thematischen Phrase (T. 3–8). Der Hauptthemenkomplex zerfällt bei ihm in drei je achttaktige Einheiten.

Nicht nur die Syntax, sondern auch die Verteilung der inneren Spannungskräfte im Hauptthemenkomplex ist bei beiden Komponisten grundverschieden. In Brahms' Quintett liegt der Kulminationspunkt auf der Tuttaufnahme des Hauptthemas. Die dort erreichte Spannung hält weiter im Entwicklungsanhang (T. 17–22) an und wird erst mit dem Eintritt der Überleitung (T. 23) schlagartig aufgelöst. In Dvořáks Trio verliert das wieder aufgenommene Thema bald seine Nachdrücklichkeit (vgl. *mp* in T. 19). Insbesondere in rhythmischer und metrischer Hinsicht ist Dvořáks Hauptthemenkomplex gleichsam antipodisch angelegt. Dem rhythmisch differenzierten Hauptthema wird im Mittelteil ein in regelmäßigen Vierteln und Achtern fließendes Entwicklungsmotiv gegenübergestellt. Das wieder aufgenommene Thema schlägt dann erneut einen rhapsodischen Tonfall an und wird erst im Kadenzanhang durch die Abspaltung des punktierten Motivs rhythmisch stabilisiert. In Brahms' Quintett ist die Situation genau umgekehrt. Der regelmäßige rhythmische Duktus des Hauptthemas wird im mittleren Entwicklungsteil durch die Einführung schneller Sechzehntelmotive und metrische Gewichtung der leichten Zählzeiten aufgehoben. Die gesteigerte Wiederaufnahme des Themas profiliert sich als der rhythmisch stabilste Teil des Hauptthemenkomplexes, während sein Ausklang wieder höchst unregelmäßig ist.

Der gravierendste Unterschied besteht vor allem in der Umsetzung der Hauptthemenstruktur in der Reprise. Anders als Dvořák, der am Ende der Durchführung eine geradezu symphonische Steigerungswelle auskomponiert, die in einen triumphalen Repriseneinsatz mündet, lässt Brahms die Durchführung leise ausklingen, um sie unmerklich in die Reprise übergehen zu lassen:

---

<sup>156</sup> Vgl. Webster, „Brahms's First Maturity“, S. 66.

<sup>157</sup> Webster schließt die Möglichkeit einer dreiteiligen Gliederung aus. Vgl. ebd., S. 66.

Nb. 40: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 1. Satz, T. 158–163, Repriseneinsatz (T. 160)  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Der modal schwankende Kopfteil des Themas taucht im Auftakt zu T. 160 in der zweiten Violine und der Viola über einem dominantischen Orgelpunkt des Violoncellos auf. Dank dieses tonal und thematisch verschleierte Repriseneintritts, der in der Brahms-Literatur mit dem Repriseneinsatz in Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 57 verglichen wird,<sup>158</sup> konnte Brahms den Hauptthemenkomplex in der Reprise wiederum als Weg zur tonal sicheren Tutti-Wiederaufnahme des Themas gestalten. Die Themenentwicklung verliert in der Reprise nicht nur nicht an Effektivität, sie bekommt sogar noch eine stärkere Rechtfertigung. Je torsoartiger die erste thematische Phrase wird, desto dringlicher wird die Wiederherstellung des Themas erwartet. Aus diesem Grund kann Brahms problemlos den Rest des Hauptthemenkomplexes ohne jegliche Änderung gegenüber der Expositionsfassung wiederholen. Die Neuinterpretation in der Reprise besteht in erster Linie in der funktionalen Umdeutung der ersten thematischen Phrase, der eine antizipatorische und einleitende Rolle zuteil wird. Brahms' Umsetzung des Hauptthemenkomplexes ist insofern gelungener als die Dvořáks, als dass die Wiederaufnahme des Themas nicht als entbehrliche Verdopplung der Themenaufstellung erscheint. An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, dass Dvořák bereits in der Durchführung das Material des Hauptthemenkomplexes in ein anderes Licht stellt als Brahms. Da er sehr intensiv das Entwicklungsmotiv des mittleren Teils verarbeitet, ist es in der Reprise durchaus gerechtfertigt, gerade diesen Abschnitt zu modifizieren. Außerdem ist beim Vergleich des triumphalen Repriseneinsatzes Dvořáks mit dem zurückhaltenden Beginn der Reprise bei Brahms zu berücksichtigen, dass der verschleierte Repriseneinsatz in Brahms' Quintett schließlich durch die Coda (T. 261ff.) ausgeglichen wird. Sie entfaltet über einem F-Orgelpunkt das nach Dur gewandte Hauptthema und leitet anschließend in eine Finalstretta über (T. 283ff.),

<sup>158</sup> Vgl. Webster, „Brahms's First Maturity“, S. 68.

die auf den Entwicklungsmotiven des mittleren Teils des Hauptthemenkomplexes aufgebaut ist. Dieser Überleitungsabschnitt erfüllt in der Coda die Aufgabe einer Rückmodulation von F-Dur nach f-Moll und einer Schlusssensibilisierung vor dem Satzende. Für die Integration des verselbständigten Entwicklungsteils des Hauptthemenkomplexes findet Brahms eine bessere formale Position als Dvořák, der ihn dem Seitensatz voranstellt (T. 227ff.), wo er nur die Dominantspannung, nicht aber die vorantreibende Kraft dieser Musik ausnutzen kann.

Die melodische und harmonisch-tonale Hervorhebung der Halbtonebene über dem Quintton des Tonika- bzw. des Submediantdreiklangs (*c-des, as-bes*) im Kopfsatz von Dvořáks f-Moll-Trio ist ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf Brahms' Quintett zu beachten ist. Wie bereits angedeutet, enthalten die Hauptthemen der beiden Kopfsätze die Halbtonrückung *des-c*, aus der Konsequenzen für den weiteren Verlauf gezogen werden.<sup>159</sup> Das Gerüstintervall der kleinen Sekunde ist in allen Themen vorhanden. Darüber hinaus leitet Brahms von der melodisch hervorgehobenen sechsten Stufe *des* den tonalen Plan der Dreitonartenexposition (f-cis-Des) ab. Dieselbe tonale Organisation wählte ursprünglich auch Dvořák, als er in der Erstfassung den Seitensatz mit einem Thema in cis-Moll eröffnete und erst später mit dem zweiten Thema nach Des-Dur modulierte.<sup>160</sup> In der Finalfassung entschied er sich jedoch für eine tonal einheitliche Anlage in Des-Dur mit nur kurzfristigem Ausweichen nach A-Dur, so dass die Tonart cis-Moll für den zweiten Satz und für den Seitensatz des Finales aufgespart wurde.

Die Parallelen in der tonalen Organisation der beiden Kopfsätze lassen sich bis in die Durchführung verfolgen. Brahms eröffnet die Durchführung über einem G-Orgelpunkt (T. 94ff.), aber bereits nach wenigen Takten erreicht er die Wechseldominante Fis-Dur, mit der eine Modulation in die Tritonustonart H-Dur möglich gewesen wäre. Im Unterschied zu Dvořák, der am Anfang der Durchführung tatsächlich in diese Tonart moduliert, verhindert Brahms die Modulation durch einen enharmonischen Wechsel (Fis-/Ges-Dur) und wendet sich nach es-Moll (T. 109ff.). Die erste ‚stabile‘ Tonart ist jedoch erst das in T. 122 auftretende b-Moll, mit dem zudem der Anfang des eigentlichen Durchführungsteils markiert wird. Die Idee, den Anfangsteil der Durchführung wie einen Vorspann zu dem in b-Moll einsetzenden zweiten Teil zu konzipieren, ist beiden Sätzen gemeinsam. Brahms dramatisiert vom b-Moll-Einsatz an den Verlauf durch dichte Motivimitationen und eine Beschleunigung des Rhythmus. Nach einem Teilhöhepunkt in T. 135 entfaltet sich die Durchführung vor dem Hintergrund der Sequenzierung und Steigerung des Seitenthemas. In diesem Punkt unterscheiden sich die Durchführungsteile der beiden Sätze grundsätzlich: Dvořák wertet das Seitenthema nicht

---

<sup>159</sup> In der Brahms-Literatur wird dieser Sekundenschritt dem Einfluss von Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 57 zugeschrieben. Vgl. Frisch, *Developing Variation*, S. 84f.

<sup>160</sup> Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 631; Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 304.

aus, sondern strebt eine Synthese der einzelnen Teile des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes an.

Die Gesamtanlage des Kopfsatzes von Brahms' f-Moll-Quintett mit allen ihren strukturellen Details war Dvořák bei der Komposition des Klaviertrios f-Moll op. 65 offenbar ein wichtiges Vorbild. Die Analogien reichen vom Themenaufbau über den tonalen Plan bis hin zur gesamten Formgebung. Durch die Orientierung an Brahms knüpfte Dvořák zugleich an klassische Muster, vor allem an Beethoven und Schubert an. Die Analyse der beiden Sätze hat allerdings nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch viele Unterschiede in der Mikro- und Makrostruktur herausgestellt. Dvořák verteilt die kinetischen Kräfte von Anfang an völlig anders. Die Ruhe- und Kulminationspunkte stehen oft im genau umgekehrten Verhältnis zum Verlauf des Brahms'schen Satzes. Diese Tendenz kommt bei der Hauptthemenaufstellung und Entfaltung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes, in der Durchführung, der Reprise und sogar noch in der Coda deutlich zum Vorschein.

## 6.3 Finale

### 6.3.1 *Ambivalenz der Motivgliederung und des Metrums*

Wie schon im Finale des Klavierquartetts D-Dur op. 23 wird auch im Klaviertrio f-Moll op. 65 das Spiel mit dem Metrum zu einem wichtigen Merkmal des Schlusssatzes. Dvořák hat sich hier von Tanzrhythmen und -metren inspirieren lassen, und zwar vom Furiant im Hauptthema und vom Walzer im Seitenthema. Die furiantartige Abwechslung zwischen Dreiviertel- und Zweiviertelmetrum ist im Finale des f-Moll-Trios stärker ausgeprägt als in manchen ausdrücklich als „Furiante“ bezeichneten Sätzen Dvořáks, in denen sich der Komponist eher an den metrisch abwechslungsfreien Typus des Furiants angelehnt hat.<sup>161</sup>

Alle rhythmischen und metrischen Unregelmäßigkeiten des Satzes rühren vom Hauptthema her, in das hemiolische Rhythmen integriert sind (Nb. 41). Der Schein einer 2/4-Gliederung wird durch die furiantartige Sequenzierung eines aus zwei fallenden Sekunden bestehenden Motivs erweckt (T. 3ff.). Überall dort, wo dieses Motiv auftaucht oder sein rhythmisches Modell (zwei Achtel – Viertel) auf andere Motive übertragen wird, kommt es zur Verschleierung des vorgegebenen 3/4-Metrums.

---

<sup>161</sup> Vgl. Teil IV, Kap. 3.

Nb. 41: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, Finale, Satzzeröffnung mit dem Hauptthema  
 © 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In der Durchführung werden die 2/4-Motive von dem 3/4-Motiv aus dem zweiten Takt des Hauptthemas abgespalten (T. 183ff.), was auf zweierlei Art vonstatten gehen kann: Entweder von der zweiten zur dritten Zählzeit, wie es gleich im Thema selbst geschieht, oder von der ersten zur zweiten Zählzeit. In beiden Fällen werden die abgesonderten Motive als 2/4-taktige Motive angewandt. Das 2/4-Metrum expandiert auch in den langsamen Teil der Coda (T. 502ff.). Dieser Abschnitt beruht zwar auf den Walzermotiven des Seitenthemas, die begleitenden Akkordbrechungen fließen aber in binärer Achtelbewegung.

In den Takten 35ff. (Nb. 42) sind metrische Unregelmäßigkeiten zu erkennen, die man mit dem Begriff der „additiven Metrik“<sup>162</sup> beschreiben kann. Die motivischen Einheiten, die an dieser Stelle aneinander gereiht werden, sind metrisch unterschiedlich gegliedert, obwohl das vorgeschriebene Metrum unverändert bleibt. Anders als im dritten Satz von Dvořáks Streichquartett A-Dur op. 2 handelt es sich in diesem Fall nicht um eine freie Verkettung von verschiedenen langen Takteinheiten, sondern um ihre allmähliche Kürzung. Das Motiv in T. 35 wird um einen Ton erweitert und bildet somit eine 4/4-Takteinheit. Die beiden nächsten Motiveinheiten werden immer kürzer (3/4-, 2/4-Takteinheiten).

<sup>162</sup> Diesen Begriff hat Schick im Zusammenhang mit der Metrik im dritten Satz von Dvořáks Streichquartett A-Dur op. 2 angewandt. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 33.

Nb. 42: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, Finale, T. 34–45, Fortspinnung des Hauptthemas  
 © 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Sieht man vom Oktavsprung auf der ersten Zählzeit in T. 35 ab, kann man den Inhalt der Takte 35f. ebenso gut in zwei 3/4-Takteinheiten gliedern. Die Verschleierung des Metrums verläuft demnach auf zwei Ebenen. Die doppeldeutige metrische Gliederung in T. 35 hängt mit den ambivalenten Ton- und Intervallbeziehungen im Kopfmotiv des Hauptthemas zusammen. Der zweite akzentuierte Ton ist einerseits Bestandteil des Oktavsprunges<sup>163</sup>, andererseits des Terzintervalls, das auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes sequenziert wird. In den Takten 35ff. verstärkt sich durch die Intervallausdehnung (vgl. die None in T. 41) die Kluft zwischen den ersten zwei Tönen, so dass der synkopische Ton stärker auf das Kommende bezogen wird. Dieselbe Ambivalenz lässt sich auch in der Überleitung zum Seitenthema beobachten (T. 83ff.). Der synkopische Ton ist einerseits mit den folgenden Tönen durch Artikulation verbunden, andererseits steht er in einer ‚lebendigen‘ Intervallbeziehung zu dem vorausgehenden Ton.

Die ambivalente Motivgliederung ist ein Phänomen, das Dahlhaus am Beispiel von Beethovens Musik analysiert hat.<sup>164</sup> Da bei Beethoven die Abgrenzung von Motiven im Thema oft doppeldeutig ist, können an manchen Stellen jeweils andere Motive aus dem Thema abgespalten werden, je nachdem, ob der erste Ton der betreffenden motivischen Einheit als Anfangs- oder als Endton angesehen wird.

<sup>163</sup> Der Intervallsprung im Kopfmotiv des Themas wird im Lauf des Satzes bald hervorgehoben (Überleitung, T. 35ff., Coda, T. 474ff.), bald verhüllt und nivelliert (Ende der Reprise, T. 393ff.). Durch die letztgenannte Modifikation kommt es zur Annäherung der Kopfmotive des Haupt- und des Seitenthemas.

<sup>164</sup> Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 128ff.

Im Finale von Dvořáks f-Moll-Trio geht diese Doppeldeutigkeit noch einen Schritt weiter. Sie kommt nicht nur dadurch zum Vorschein, dass ein an der motivischen Grenze stehender Ton als Bestandteil bald des einen, bald des anderen Motivs auftaucht, sondern auch dadurch, dass an einigen Stellen die beiden Gliederungsmöglichkeiten gleichzeitig ausgenutzt werden.

### 6.3.2 *Öffnen und Schließen*

Der Kontrast zwischen offenen und geschlossenen Teilen ist für jeden in der Sonatenform komponierten Satz mehr oder weniger bestimmend und stellt auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches dar. Was im Finale des f-Moll-Trios in dieser Hinsicht als eigenständig erscheint, ist die Tendenz, das ‚Öffnen‘ und ‚Schließen‘ an vielen Stellen hervorzuheben und auszukomponieren. So folgt dem Hauptthema eine Prolongation seines Schlussmotivs (T. 11–20), die genauso lang ist wie das Thema selbst.<sup>165</sup> Im Seitenthema ist dieses ‚Kreisen‘ um das Kadenzmotiv direkt in den Nachsatz integriert (T. 116–125). Sowohl im Hauptthema als auch im Seitenthema wird durch die Prolongation der Schlussmotive die Spannung gesteigert und die Kadenz bis zum spätest möglichen Moment verschoben. Das Hinauszögern des Schlusses wird auch für die Coda charakteristisch. Durch ein plötzliches tonales Ausweichen von F-Dur nach Ges-Dur und durch die Generalpause öffnet sich der Satz nach Ablauf der Reprise einer weiteren Fortsetzung (T. 436ff.). Auf dieselbe Weise wird das Schließen des Satzes noch später in T. 460 unterbrochen. Der Eintritt der Finalstretta verzögert sich nicht zuletzt wegen der Eingliederung eines langsamen Codaabschnitts (T. 502–519).

Zum Charakteristikum des Finales gehört nicht nur das Hinauszögern des Schlusses, sondern umgekehrt auch die Wiederholung und Festigung der schließenden Kadenzformel. Die Tendenz zum Kadenzieren ist bereits in der Motivik der ersten beiden Takte des Satzes im Keim vorhanden. Dass diese Schlussformel im Hauptthema als Ausgangs- und nicht als Endpunkt fungiert, ist eine Folge der unmittelbaren Abspaltung und Sequenzierung ihres letzten Teilmotivs. Eine weitere Steigerung und motivische Entfaltung wird außerdem von einem scharfen dynamischen Bruch vom Fortissimo zum Piano angeregt. Die Affinität des Kopfmotivs zum Schließen kommt an späteren Stellen des Satzes deutlich zum Vorschein. Ein Beispiel stellt die Kadenzepisode in der Überleitung zum Seitenthema dar (T. 71–83). Innerhalb von 13 Takten erklingen vier Kadenzen mit Ganzschlüssen auf der Tonika der Varianttonart F-Dur. Diese ‚hermetischen‘ Kadenzen müssen durch einen unvermittelten Übergang von F-Dur nach f-Moll (Exposition, T. 83) bzw. von F-Dur nach Ges-Dur (Reprise, T. 434) wieder ver-

---

<sup>165</sup> Claphams Vergleich der beiden Fassungen des f-Moll-Trios hat deutlich gemacht, dass Dvořák manche Wiederholungen wie etwa die Taktverdopplungen in T. 11f. und 15f. im Finale erst nachträglich ergänzt hat. Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 633.

hüllt werden, damit eine weitere Fortsetzung überhaupt möglich wird. Man hat es also in dieser Kadenzepisode mit Idiomen zu tun, die in der Sonatenform gewöhnlich an eine andere formale Position, nämlich an die Schlussgruppe, gebunden sind. Ein ähnlicher Rollentausch, bei dem etwa eine modulierende Überleitung kantable Züge annimmt, während ein tonal geschlossenes Seitenthema motivisch als bloße Spielepisode angelegt ist, kommt bereits mehrfach bei Beethoven vor.<sup>166</sup> An der betreffenden Stelle im Finale von Dvořáks f-Moll-Trio hat diese Idiomvertauschung noch weitreichendere Konsequenzen, da die Überleitung nicht nur den Ausdruckscharakter der Schlussgruppe annimmt, sondern auch ihre tonale Geschlossenheit und Syntax nachahmt.

Ein anderes Beispiel für einen solchen Rollentausch ist die Steigerungsstelle, die am Ende der Exposition der Wiederaufnahme des Hauptthemas vorangestellt wird (T. 135–153). Obwohl diese Steigerung nur einer rondoartigen Wiederkehr des Themas vorausgeht, ist sie so gestaltet, als ob es sich um den Übergang zur Reprise handeln würde.<sup>167</sup> Komponiert Dvořák in der Exposition „mit der Form“<sup>168</sup>, so geht er in der Reprise zum traditionellen „Komponieren in der Form“<sup>169</sup> über. Die in der Exposition formal deplatzierten Partien werden in der Reprise an die richtigen Positionen verschoben: Die Steigerungsepisode leitet nicht mehr irgendeine der Wiederholungen des Hauptthemas, sondern den allerersten Eintritt des Hauptthemas innerhalb der Reprise ein (T. 305–325).<sup>170</sup> Der Kadenzabschnitt, der in der Exposition Teil der Überleitung ist, erscheint an der formalen Stelle der Schlussgruppe (T. 416–436). Die Umgruppierung bestimmter Abschnitte in der Reprise hat Dvořák bereits im Kopfsatz dieses Trios sowie im Kopfsatz des Klaviertrios g-Moll op. 26 vorgenommen. Erst im Finale des f-Moll-Trios erscheinen diese Abweichungen als zwingende Folge der Entwicklung des gesamten Satzes, der sich als ein Sonatensatz mit Rondocharakter profiliert.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 137ff.

<sup>167</sup> Der Vergleich dieser Stelle mit der Vorbereitung der Reprise im Kopfsatz dieses Klaviertrios zeigt, dass an beiden Stellen dieselben Techniken angewandt werden (Absplittierung, Sequenzierung, Diminution).

<sup>168</sup> Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985, S. 371.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Der erste Einsatz des Hauptthemas fällt allerdings nicht mit dem Anfang der Reprise zusammen, da sie elliptisch mit dem Seitenthema eröffnet wird (T. 279). An der eigentlichen formalen Position des Seitenthemas (T. 376ff.) taucht in der Reprise eine lyrische Transformation des Hauptthemas auf, die das vorzeitig wiederholte Seitenthema ersetzt.

<sup>171</sup> Šourek beschreibt dieses Finale als eine Sonatenform, die man ebenso gut vor dem Hintergrund des Rondoformschemas a-b-a-c-a-b-a deuten könne (vgl. Šourek, *Dvořákovy skladby komorní*, S. 187). Wiese spricht von einer Kombination der Sonaten- und der Rondoform (vgl. Walter Wiese, *Tschechische Kammermusik. Smetana – Dvořák – Janáček*, Winterthur 2004, S. 127). Zur Frage der Vermischung von Elementen der Sonaten- und der Rondoform vgl. Rudolf Stephan, „Zu Beethovens letzten Quartetten“, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 245–256, hier S. 251.

### 6.3.3 Der Weg von Moll nach Dur und die zyklische Vereinheitlichung

Die Finalwendung von Moll nach Dur, die seit Beethovens Fünfter Symphonie zur verbindlichen Konvention der in Moll geschriebenen zyklischen Werke wurde, tritt gewiss auch in Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 auf. Es handelt sich aber eher um einen spontanen Übergang, der mit pompösen Moll-Dur-Durchbrüchen nichts gemeinsam hat. Dvořák eröffnet den Schlusssatz in f-Moll, um erst inmitten der Coda (T. 497) die Dur-Variante endgültig zu erreichen. Die modale Spannung wölbt sich somit über den ganzen Satz. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Komponist die Tonart F-Dur im Laufe des Satzes ganz gemieden hätte. Ganz im Gegenteil: F-Dur wird bereits in den Takten 71ff. erreicht und durch nachdrückliches Abkadenzieren hervorgehoben. Diese Kadenzepisode erklingt aber in der Überleitung vor dem Eintritt des Seitenthemas. Dort ist noch keine Stabilisierung und Festigung der neuen Tonart möglich. Die anschließende Rückmodulation nach f-Moll bestätigt die Vorläufigkeit des besagten Modulationsvorgangs in den Überleitungstakten. An der nächstmöglichen Position, die für einen Übergang nach Dur gut geeignet wäre, nämlich dem Repriseneinsatz, lässt Dvořák vorzeitig das von cis- nach f-Moll versetzte Seitenthema erklingen. Erst an der eigentlichen formalen Position des Seitenthemas (T. 376ff.) bereitet er mit einem 16 Takte langen F-Orgelpunkt eine Modulation nach F-Dur in der Schlussgruppe vor. Indem allerdings die Schlussgruppe das Material der Kadenzepisode aus der Überleitung aufgreift, verliert auch dieser Modulationsvorgang seine Endgültigkeit. Dvořák spitzt zudem die Unentschlossenheit durch zweimaliges Ausweichen nach Ges-Dur (T. 434, 458) zu und zögert das Schlussabkadenzieren weiter hinaus. Nach der Generalpause in T. 461 wird der Übergang nach Dur durch eine erneute Rückmodulation nach f-Moll und die Wiederaufnahme des Hauptthemas zu Beginn der Coda (T. 474) abermals bedroht. Der Modulationsprozess muss folglich aufs Neue beginnen. Diesmal ist er schon wesentlich beschleunigt, erfolgt dennoch nicht geradlinig. Noch in T. 490 ist die Rolle der Tonika F-Dur infrage gestellt: Ihre harmonische Funktion ist nämlich zur Zwischendominante von b-Moll umgedeutet. Die Funktion der beiden Harmonien b-Moll und F-Dur ändert sich erst in der plagalen Kadenz in T. 497f. Die Wendung von b-Moll nach F-Dur markiert hier den definitiven Übergang nach Dur, der jedoch keineswegs als schon lange erstrebtes Ziel, sondern vielmehr als spontan erfasster Entschluss anmutet. Im darauf folgenden zweiten Teil der Coda (T. 502ff.) erzeugt Dvořák durch deutliche Tempoverlangsamung und Dynamiksenkung eine sanfte und poetische Abschiedsstimmung, von der später auch die Schlusstakte des Kopfsatzes im Streichquartett As-Dur op. 105 sehr stark geprägt sind.<sup>172</sup> Der zyklische Übergang von Moll nach Dur wird letzten Endes doch erreicht, die Dramaturgie dieses modalen Wechsels ist aber alles andere als konventionell.

---

<sup>172</sup> Schick bezeichnet die Coda im Kopfsatz des Streichquartetts As-Dur op. 105 als Dvořáks „Abschied von der Kammermusik“. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 293.

Die Rahmensätze werden nicht nur in tonaler Hinsicht, sondern auch durch verschiedene Analogien wie etwa durch die Verwendung der Kanontechnik im gleichen tonalen Kontext<sup>173</sup> oder durch ein plötzliches Ausweichen nach Ges-Dur aufeinander bezogen. Dies dient in beiden Sätzen dazu, nach Ablauf der Reprise einen neuen formalen Raum zu öffnen. Am deutlichsten wird der Bezug auf den Kopfsatz in der Coda des Finales. Dvořák greift in T. 494 auf die Hauptthemenmotive aus dem Kopfsatz zurück. Dieser Rückgriff ist jedoch kein echtes Zitat, sondern nur eine Anspielung. Der diastematische Umriss sowie der auftaktige Einsatz des Themas werden aufrechterhalten, die ursprünglichen rhythmischen Konturen werden jedoch durch Augmentation und Beseitigung des punktierten Rhythmus verhüllt. Diese Reminiscenz erscheint in b-Moll als Teil der oben beschriebenen plagalen Kadenz von b-Moll nach F-Dur. Die zentrale Rolle dieser harmonischen Wendung für die gesamte tonale Entwicklung des Trios wird dementsprechend auch thematisch unterstrichen.

#### 6.4 Brahms-Intermezzo VII – Finale-Dramaturgie im Klavierquartett c-Moll op. 60

Bereits in der Frühfassung des Klaviertrios op. 8 verstieß Brahms erheblich gegen eine herkömmliche tonale Satzzyklus-Dramaturgie, indem er hier einen Übergang von Dur nach Moll wagte.<sup>174</sup> Aber nicht nur in der Kammermusik, sondern auch in der symphonischen Gattung verzichtete er in vielen in Moll geschriebenen zyklischen Werken darauf, sie mit einem *liêto fine* zu beschließen.<sup>175</sup> Etwas überraschend reiht sich in diese Werke jedoch nicht das Klavierquartett c-Moll op. 60 ein, das so genannte *Wertberquartett*, dessen Schluss sich nach C-Dur wendet. Der Dur-Ausklang dieses Quartetts sowie der optimistische Schluss der ebenso in der tragischen Tonart c-Moll stehenden Ersten Symphonie werden oft als Beispiele dafür herangezogen, dass Brahms das ästhetische Konzept des ‚letztendlichen Gelingens‘ durchaus umzusetzen wusste. Die Dur-Verklärung im Finale der Ersten

---

<sup>173</sup> Vgl. die in es-Moll verankerten kanonischen Partien in T. 138ff. des ersten Satzes mit den Takten 135ff. des Finales.

<sup>174</sup> Das Seitenthema ist zwar in der Reprise nach H-Dur versetzt (T. 426ff.), in T. 465 ändern sich aber die Vorzeichen zugunsten der Mollvariante. In der Finalfassung des Trios hat Brahms das in H-Dur versetzte Seitenthema in die erste Reprisenhälfte vorgeschoben (T. 205ff.), damit er früher in die Mollvariante modulieren konnte. Man sieht hier dieselbe elliptische Reprise wie im Finale von Dvořáks Trio op. 65, mit dem Unterschied, dass Brahms sie zu einem entgegengesetzten Zweck verwendet. Hat Dvořák das in Moll stehende Seitenthema an den Anfang der Reprise platziert, damit er später ungestört nach Dur modulieren konnte, so machte sich Brahms mit der Voranstellung des in Dur verankerten Seitenthemas den Weg für die Modulation nach Moll frei.

<sup>175</sup> Vgl. opp. 25, 34, 38, 51, 108, 114. Horst Weber führt den Moll-Ausklang der Vierten Symphonie auf die intellektuelle Selbstbesinnung des späten Brahms, d. h. auf seine Reflexivität als Melancholiker zurück. Vgl. Horst Weber, „Melancholia. Versuch über Brahms' Vierte“, in: *Neue Musik und Tradition* (Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag), hg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 281–295, hier S. 294.

Symphonie wird dabei auf seine biographischen Umstände zurückgeführt, genauer gesagt auf Brahms' unerfüllte Liebe zu Clara Schumann, über die er erst im reifen Alter kritisch reflektieren konnte.<sup>176</sup> Dass das *Wertherquartett* sowie die Erste Symphonie in der Frage der zyklischen Dur-Aufhellung jedoch "at opposite ends of Brahms's expressive universe" stehen, hat Peter H. Smith überzeugend gezeigt.<sup>177</sup>

In der Symphonie wird die Entscheidung für einen positiven Schluss gleich zu Beginn des Finales getroffen; der Satz hat dank der Anspielung auf Beethovens ‚Freudethema‘ einen durchaus optimistischen Charakter. Anders schließt Brahms im Quartett op. 60, das er selbst als Dokument seiner tiefsten Verzweiflung betrachtete und dem Verleger Simrock die oft zitierte Anweisung zum Druck gab:

„Außerdem dürfen Sie auf dem Titelblatt ein Bild anbringen. Nämlich einen Kopf – mit der Pistole davor. Nun können Sie sich einen Begriff von der Musik machen. Ich werde Ihnen zu dem Zweck meine Photographie schicken!“<sup>178</sup>

Die Ironie dieser Äußerung findet ihre Entsprechung in der musikalischen Ironie des Werkes, die insbesondere im Schlusssatz hervortritt. Brahms baut das Finale auf Zitaten aus Mendelssohns Klaviertrio c-Moll op. 66 auf. Dieser Bezug kann auf den ersten Blick verwundern, bedenkt man, dass der Komponist gerade diesem Werk eine höchst individuelle Aussage verleihen wollte. Die Mendelssohn-Zitate wurden jedoch nicht von ungefähr gewählt. Brahms bezieht sich auf ein Werk, in dem der Übergang von c-Moll nach C-Dur musterhaft realisiert wurde. Es geht ihm nicht um ein bloßes Bezugnehmen, sondern um eine zugleich vorgenommene Distanzierung. Diese spiegelt sich deutlich in der Tempoanweisung *Allegro comodo* wider, mit der er sich von Mendelssohns *Allegro fuoco* deutlich abgrenzt. Verfremdet wirken auch die pochenden Motive, die als Anspielung auf Beethovens Schicksalsmotiv interpretierbar sind. Diese in der Exposition noch sehr prägnanten Motive (T. 39ff.) werden in der Reprise (T. 264ff.) durch die begleitenden Konflikt rhythmischen verschleiert und verlieren durch die Versetzung nach Dur ihre Wirkungskraft.

Die „tragische Ironie“<sup>179</sup> dieses Satzes besteht nicht nur darin, dass Brahms sich von den Topoi des tragischen Ausdrucks immer mehr distanziert und sie parodiert, sondern besonders darin, dass er die konventionellen Katharsismittel bewusst scheitern lässt. Den Hauptgrund, weshalb das Finale trotz des Dur-Ausklangs von durchaus tragischem Wesen ist, sehen die Forscher vor allem in der gescheiterten Klimax des Choralthemas in der Reprise (T. 311ff.).<sup>180</sup> Diese tragi-

---

<sup>176</sup> Vgl. Alexander L. Ringer, „ ‚Ende gut alles gut‘. Bemerkungen zu zwei Finalsätzen von Johannes Brahms und Gustav Mahler“, in: *Neue Musik und Tradition*, S. 297–309, hier S. 299.

<sup>177</sup> Vgl. Peter H. Smith, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His Werther Quartet*, Bloomington/Indianapolis 2005, S. 244f.

<sup>178</sup> *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hg. von Max Kalbeck, Nachdruck der Ausgabe von 1917 (Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 9), Tutzing 1974, S. 201.

<sup>179</sup> Vgl. Smith, *Expressive Forms*, S. 10.

<sup>180</sup> Vgl. Tovey, *Essays and Lectures on Music*, S. 314; Smith, *Expressive Forms*, S. 232ff.

sche Wirkung des Schlusses liegt nicht zuletzt in der Coda begründet. Die fallenden chromatischen Skalen bewirken einen Energieverlust, der für einen optimistischen Ausklang keinen günstigen Hintergrund bildet.<sup>181</sup> Die Coda wendet sich zwar nach einem 26 Takte langen Tonikaorgelpunkt nach C-Dur, der Schluss klingt trotzdem nur wenig versöhnlich aus.<sup>182</sup> Dem zarten C-Dur-Akkord im Pianissimo im drittletzten Takt folgen zwei gewaltige Schläge im Forte, die den Übergang zum Dur eher zur ‚automatisch‘<sup>183</sup> durchgeführten Pflicht und zur ironisch wirkenden Posse verwandeln sollen.<sup>184</sup> So poetisch und ‚geschenkt‘ der Übergang von Moll nach Dur in Dvořáks Trio op. 65 ist, so gewaltig und erzwungen erscheint er im Finale von Brahms’ Quartett op. 60. Beiden ist jedoch gemeinsam, dass sie das Konventionelle vermeiden und die im 19. Jahrhundert schon etwas zum Klischee gewordene Dramaturgie eines jubelnden Dur-Durchbruchs auf eigenständige Art und Weise modifizieren.

## 7. Klavierquintett A-Dur op. 81

Das Klavierquintett A-Dur op. 81 ist fünfzehn Jahre nach Dvořáks erstem Klavierquintett A-Dur op. 5 komponiert worden. Wie bereits im Kap. 1 erwähnt, hat Dvořák im Jahre 1887 das erste Quintett überarbeitet und schließlich den Entschluss gefasst, ein neues Werk in gleicher Besetzung und Tonart zu schreiben. Die Bezugnahme auf das erste Quintett op. 5 hat nicht nur die Wahl der Tonart, sondern auch die gesamte Charakterhaltung des zweiten Quintetts beeinflusst. Einen wichtigen gattungsgeschichtlichen Hintergrund stellte nach wie vor insbesondere die Klavierkammermusik Schuberts dar.

---

<sup>181</sup> Vgl. Smith, *Expressive Forms*, S. 232f.

<sup>182</sup> Den Schluss des Finales hat bereits Kalbeck als eine Vision bezeichnet. Vgl. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 19.

<sup>183</sup> Der ‚Automatismus‘ setzt sich in Brahms’ Codas als wichtiges ästhetisches Prinzip durch. Rohn dokumentiert dies vor allem an kanonisch gebauten Codas, die auf beständig wiederkehrenden harmonisch-melodischen Mustern aufbauen. Vgl. Matthias Rohn, *Die Coda bei Johannes Brahms* (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 25), Hamburg 1986, S. 75f. Zur Frage der Schlussbildung bei Brahms s. auch die folgende Bemerkung von Brachmann: „Die ‚eigensinnige Vermeidung des Selbstverständlichen‘, die Philipp Spitta einst an Brahms kritisch moniert hatte, verschwindet gegen Ende jeweils. Die Komplexität der Musik reduziert sich – oft überraschend – plötzlich auf das Konventionelle und Erwartbare.“ In: Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms* (Musiksoziologie, Bd. 12), Kassel u. a. 2003, S. 229f.

<sup>184</sup> Brahms’ Selbstironie spiegelt sich schon in der Äußerung wider, das Werk könne als „Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste“ dienen. Vgl. Otto Gottlieb-Billroth (Hg.), *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin/Wien 1935, S. 211. An dieser Selbstironie und Selbstpersiflage wurde Brahms’ zwiespältiges Verhältnis zur Romantik demonstriert: „Hier wird nicht mehr nur im Werke selbst dem emotionalen Ausdrucksstreben die rationale Überformung entgegengesetzt, sondern jetzt wird romantische Erlebnismusik rational zersetzt, ironisiert, persifliert [...]“ In: Siegfried Kross, „Brahms – der unromantische Romantiker“, in: *Brahms-Studien*, Bd. 1, hg. von Constantin Floros, Hamburg 1974, S. 25–43, hier S. 36.

Das Quintett op. 81 wird in der Literatur als Frucht Dvořáks ‚zweiter slawischer Periode‘<sup>185</sup> angesehen.<sup>186</sup> Das slawische Idiom, das rein äußerlich durch die Eingliederung des Binnensatzpaares Dumka – Furiant auffällt, ist allerdings nicht das einzige Stilmerkmal des Werkes. Bereits Eduard Hanslick hat auf andere Besonderheiten wie die der Themenentwicklung oder Formgestaltung hingewiesen,<sup>187</sup> auf die in folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.

## 7.1 Kopfsatz

### 7.1.1 Verdopplung des Hauptsatzes und der Überleitung

In der formalen Organisation des Kopfsatzes knüpfte Dvořák nicht an sein erstes Quintett, sondern an das Klavierquartett D-Dur op. 23 an. Analog dazu ist der erste Expositionsteil (Hauptsatz und Überleitung zum Seitenthema) verdoppelt. Die ‚symphonische Breite‘ der Exposition in den Kopfsätzen der beiden genannten Werke ist die Folge dieser mehr oder weniger streng durchgeführten Verdopplung des Abschnitts vor dem Eintritt des Seitenthemas.

Die erste Überleitung mündet in eine viertaktige Antizipationspartie (T. 43–46), die mit der Prolongation des Doppeldominantseptakkords H-Dur und mit einem vom Hauptthema abgespaltenen punktierten Sekundmotiv den Einsatz des Seitenthemas erwarten ließe. Stattdessen tritt ein motivisch wenig profilierter Nebengedanke ein (T. 47ff.), der nicht in der Dominanttonart, sondern nur über dem Dominantseptakkord steht. Nach sechs Takten löst sich die Dominantspannung in der Tonika auf und das ‚Scheinseitenthema‘ geht in eine variierte Wiederaufnahme des Hauptthemas über (T. 53–60). In dieser Variation, die dem Klavier vorbehalten ist, schrumpft das Thema auf einen achttaktigen Satz zusammen, wird leicht chromatisch gebrochen (*eis*<sup>2</sup>) und mit einer neuen Begleitung von breit ausgespannten Akkordbrechungen versehen. Diese ‚Chopin’sche Variation‘ (Nb. 43b) erfüllt zweierlei Funktionen: Zum einen gibt sie dem Klavier die Möglichkeit, das Hauptthema zum ersten Mal seit Satzbeginn aufzugreifen, zum anderen leitet sie die Wiederholung des ersten Expositionsabschnitts ein.

---

<sup>185</sup> Die so genannte zweite slawische Periode, die ungefähr bis Dvořáks Umsiedlung in die USA andauerte (1892), wurde mit der zweiten Reihe der *Slawischen Tänze* op. 72 markiert (1886).

<sup>186</sup> Bereits in einer Rezension aus dem Jahre 1888 wurde auf einen „sanften slawischen Tonfall“ des Werkes hingewiesen. Original auf Tschechisch, in: *Hlas národa* vom 8. Januar 1888, Chiffre: N. [Václav Juda Novotný].

<sup>187</sup> „Von dem wilden Ungestüm und den unvermittelten grellen Contrasten seiner ‚Slawischen Rhapsodien‘ hat er [Dvořák] sich längst losgesagt; ebenso von dem übertriebenen Vorandrängen des slawischen Charakters. Seine neueren Werke, darunter das A-Dur-Quintett, zeigen bei aller Freiheit der Phantasie logische Entwicklung der Gedanken, Einheit der Form, schließlich einen echt internationalen Stil, der nur durch flüchtige, reizende Anklänge an das Heimathland des Componisten mahnt.“, in: *Neue Freie Presse*, 18. Nov. 1890, zitiert nach: Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.) Kritiken und Schilderungen*, 2. Aufl., Berlin 1892, S. 319.

Diese im Takt 61 einsetzende zweite Exposition sieht im Quintett etwas anders aus als im Klavierquartett D-Dur op. 23, zumal komplexe Teile ganz ausgelassen bzw. stark modifiziert werden. Das Hauptthema selbst wird notengetreu wiederholt, erklingt allerdings nicht mehr im Violoncello, sondern im dreigestrichenen Oktavbereich der Violine, d. h. in einer Klangfassung, die am Satzanfang kaum vorstellbar wäre. Der nächste Abschnitt (T. 75–83) entspricht tonal (a-Moll) den Takten 18–24; statt einer Variation des Hauptthemas erscheinen jedoch antizipatorisch die daktylischen Tonrepetitionen des Seitenthemas. Die Überleitung T. 25–52 wird bei der zweiten Exposition durch eine neue, wesentlich kürzere Überleitung zum Seitenthema ersetzt (T. 84–92). Die bei der zweiten Exposition ausgelassenen Überleitungspartien gehen jedoch nicht restlos verloren. Sie tauchen an einer späteren Position in der Durchführung auf.

a)

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked "Allegro, ma non tanto" with a metronome marking of quarter note = 84. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 84 to 92. The piano part begins with a triplet pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) has a melodic line in the violins, with the cello and viola parts providing harmonic support. The second system continues the piano part with similar triplet patterns and the string section. The dynamics are consistently marked as piano (*p*).

b)

Nb. 43: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, 1. Satz: a) Satzeröffnung mit dem Einsatz des Hauptthemas in T. 3; b) T. 51–62, Variation des Hauptthemas (T. 53–60)  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Der vorletzte Durchführungsteil T. 243–278 beruht somit auf der Transposition des komplexen Expositionsteils T. 25–52 um einen Halbton nach unten (Ges-Dur), ab T. 266 um eine verminderte Terz nach oben (Ges-Dur). Die Integration dieses Abschnitts in die Durchführung dient dabei nicht nur der Ausdehnung des Mittelteils der Sonatenform, sondern ist ein wichtiges formales Kalkül im Hinblick auf den Repriseneinsatz. Dvořák gestaltet den Übergang von der Durchführung zur Reprise ähnlich wie den Übergang von der ersten zur zweiten Exposition des Hauptsatzes. Durch die Wiederkehr der Überleitungspartie im letzten Teil der Durchführung wird ein Scheinrepriseneffekt erweckt. Obwohl das Hauptthema noch nicht erklingen ist, suggeriert der Verlauf, dass man sich schon in der Reprise der Überleitung befinde, die auf die Wiederkehr des Themas hinsteuert. Streng genommen ist es keine Täuschung, denn die in T. 303 einsetzende Reprise korrespondiert tatsächlich mit der zweiten Violinexposition des Hauptthemas in T. 61. Da eine Verdopplung des Hauptsatzes und der Überleitung in der Reprise nicht mehr erforderlich ist, hat Dvořák die erste Exposition bereits in den letzten

Durchführungsteil ‚geschmuggelt‘ (ohne das Hauptthema selbst und außerdem transponiert) und die Reprise bereits mit dem zweiten Themendurchgang eröffnet.

Die analoge Gestaltung der Übergänge von der ersten zur zweiten Hauptthemenexposition und von der Durchführung zur Reprise ist nicht nur wegen des formalen Gleichgewichts, sondern noch aus einem weiteren Grund vorteilhaft: Dvořák kann in der Reprise den Hauptthemeneinsatz wiederum mit der ‚Chopin’schen Variation‘ des Hauptthemas einleiten und diese sogar in emphatischer Tempoverlangsamung (*largamente*) zum Fortissimo steigern. Die Antizipationsrolle dieser Variation wird in der Reprise harmonisch durch den Vorhaltsquartsextakkord A-Dur gestärkt. Dank der Steigerung dieses thematischen und tonalen ‚Auftaktes‘ zur Reprise erweckt Dvořák an der Nahtstelle den gewünschten Effekt einer triumphalen Wiederkehr, ohne das lyrische Hauptthema selbst steigern zu müssen.<sup>188</sup> Dieses erklingt ab T. 303 wieder sanft in der Violine, nur eine Oktave tiefer als an der entsprechenden Stelle der Exposition.<sup>189</sup>

Analog zum Kopfsatz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 liegt im Kopfsatz des zweiten A-Dur-Quintetts zwar erneut keine ‚echte‘ Doppelexposition der Konzertform vor, die Affinität zu ihrem Verdopplungsprinzip kommt aber deutlich zum Vorschein. Wie im Kopfsatz des Klavier- und des Violinkonzerts lässt Dvořák in der ersten Exposition ein ‚Scheinseitenthema‘ auftreten,<sup>190</sup> das in der zweiten Exposition vom echten Seitenthema überboten wird. Darüber hinaus fängt die zweite Exposition des Hauptthemas ähnlich wie in Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33 mit einer Scheinexposition an (T. 53–60). Diese ist in tonaler Hinsicht nicht entrückt, doch ist das Hauptthema an jener Stelle derart melodisch und harmonisch umgestaltet, dass es noch nicht die Aufgabe einer wiederholten Themenaufstellung übernehmen kann. Die zweite Hauptthemenexposition ist somit keine bloße Wiederholung, sondern gewissermaßen eine Wiederherstellung der ursprünglichen diastematischen, rhythmischen und harmonischen Gestalt des Hauptthemas. Die Doppelexposition des Hauptsatzes einschließlich der Exposition des Seitenthemas erscheint als folgerichtige Entwicklung der ersten 60 Takte des Satzes.

---

<sup>188</sup> Bereits im Kopfsatz des Klaviertrios g-Moll op. 26 wird die Reprise mit einer Transformation des Hauptthemas eingeleitet. Im Unterschied zu Opus 81 schlägt diese Transformation allerdings einen sanften Tonfall an, während die Reprise selbst kräftig einsetzt (vgl. Kap. 4.1.2).

<sup>189</sup> Eine andere Parallele zu diesem Repriseninsatz kann man im Finale von Dvořáks Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 *Aus der Neuen Welt* finden, in dem das Hauptthema zunächst in einer gesteigerten Form über dem Tonikaquartsextakkord erscheint (T. 208), um danach in zurückgenommener Dynamik zu erklingen (vgl. Volek, „Tektonické ambivalence“, S. 176f.). Im Unterschied zum Quintett op. 81 wird dort jedoch der Vorhaltsquartsextakkord durchgehalten, so dass auch die subtile Themengestalt in T. 214ff. in harmonischer Hinsicht sehr labil bleibt.

<sup>190</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 161ff., 285ff.

### 7.1.2 Von der Variation zum Modell. Charaktervielschichtigkeit der Themen

Die Doppelexposition des Hauptsatzes ist für die gesamte Exposition in hauptsächlich drei Punkten bedeutend: Erstens vermeidet sie einen zu frühen Einsatz des Seitenthemas und trägt somit zur Monumentalisierung der Form bei. Zweitens festigt sie die Funktion der Grundtonart A-Dur, die ohne die Rückmodulation nur in den ersten 16 Takten der Exposition zur Geltung käme.<sup>191</sup> Nicht zuletzt bekräftigt sie in der konzertanten Themenübernahme durch die Violine den kantablen Charakter des Hauptthemas, den dieses sehr schnell eingebüßt hat.

Das Hauptthema (Nb. 43a), das zu Beginn des Satzes einen lyrischen ‚Seitenthementonfall‘ anschlägt, wird gleich nach seiner Aufstellung einer dramatischen Transformation unterzogen (T. 17ff.), die seinen Charakter grundlegend verändert. Das Thema wird in die Mollvariante versetzt und schrumpft wegen des Weglassens der Verzierungs- bzw. Prolongationstöne von der 16-taktigen auf eine 8-taktige Periode zusammen. Pointiert ausgedrückt stellt das erste Auftreten des Themas eine Variation dar, während die Transformation in den Takten 17ff. nur den Rohstoff für diese Variation, nämlich die Sequenz eines fünftönigen Motivs in vermollter Form, präsentiert.

Wie Dahlhaus in seiner Analyse von Liszts Klaviersonate h-Moll aufgezeigt hat, sind die motivischen Charakterumwandlungen in diesem Werk durch die formalen Positionen gerechtfertigt, die sich aus einem äußerst komplizierten Formkonzept der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit ergeben.<sup>192</sup> Die Transformation, die sich im Kopfsatz von Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81 der Hauptthemenaufstellung anschließt, findet in der formalen Position nur wenig Rückhalt. Vielmehr gibt diese destabilisierende Komponente selbst den Anstoß zur Modifizierung des Formverlaufs, d. h. zur verdoppelten Themenexposition in den Takten 61ff., die den lyrischen Charakter des Themas rehabilitiert.

Der Kontrast zwischen lyrischer und dramatischer Ausprägung ein- und desselben Themas ist auch für den Seitensatz bestimmend. Das Seitenthema ändert jedoch seinen Ausdruck nicht schlagartig, sondern erst allmählich. Bevor es an der Position der Schlussgruppe in einer grandiosen Steigerung erscheint (T. 138ff.), wird nur sein Kopfmotiv dynamisiert (T. 119ff.). Während der Charakter des Hauptthemas mithilfe der Transformationstechnik verändert wird, kann man im Falle des Seitenthemas nur von einer Ausdrucksintensivierung sprechen.<sup>193</sup> Die

---

<sup>191</sup> Der Umgang mit der Grundtonart ist hier orthodoxer als im Kopfsatz des ersten Klavierquintetts op. 5, in dem die Grundtonart A-Dur nach acht Takten für die Dauer der ganzen Exposition verlassen wird.

<sup>192</sup> „Die thematischen Charaktere, die aus dem Transformationsprozeß hervorgingen, brauchten zu ihrer ästhetischen Rechtfertigung eine große Anzahl verschiedener und dennoch zwingend aufeinander bezogener formaler Positionen [...]“. Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202–213, hier S. 203.

<sup>193</sup> Die Verwendung des Begriffs „Ausdruck“ ist problematisch, zumal mit ihm auch bei der Beschreibung der motivischen Transformation operiert wird. Alfred Heuß charakterisiert die Themen-

Wirkung ist dennoch überwältigend: Die massive Klangsteigerung des in cis-Moll verankerten Seitenthemas und die anschließende Abspaltung seines pochenden Kopfmotivs im Klavier (T. 149ff.) verwandeln das Ende der Exposition geradezu zu einem Gegenpol ihres Anfangs.

### 7.1.3 *Moll-Affinität*

Die idyllische Eröffnung des Kopfsatzes sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass mehr als die Hälfte der Exposition in Moll steht und der Satz durch eine starke Affinität zum Moll-Modus gekennzeichnet ist. Dieses Merkmal ist mit Blick auf andere in Dur geschriebene Sätze von Dvořáks Klavierkammermusik einmalig.

Es wurde bereits aufgezeigt, wie das Hauptthema unmittelbar nach seiner Aufstellung in eine dramatische Variation in a-Moll umkippt und wie sich dieser modale Wandel auch bei der zweiten Exposition des Hauptsatzes in T. 75 wiederholt. In der Überleitung zum Seitenthema (T. 84–92) wird zunächst der Dominantdreiklang E-Dur prolongiert, schließlich aber in die Mollparallele der Dominanttonart – nach cis-Moll – moduliert. Diese Tonart wird bis zum Ende der Exposition nicht mehr verlassen. Dennoch ist der Seitensatz in harmonisch-tonaler Hinsicht keineswegs monoton. Dvořák lässt ihn in cis-Moll einsetzen, spielt jedoch immer wieder mit der Durterz *eis*, als ob er die Tonika des Seitensatzes funktional in eine Zwischendominante umwandeln und diese für eine weitere Modulation nach fis-Moll ausnutzen möchte. Diese Modulation kommt nie zustande, vor allem wegen des Trugschlusses in T. 130. Trotzdem oszillieren noch bei der Steigerung des Seitenthemas (T. 138ff.) die Begleitstimmen stets zwischen dem tonikalisierten cis-Moll und dem dominantisch gefärbten Cis-Dur.

In der Reprise wird das Seitenthema nach fis-Moll transponiert. Es scheint, als ob die Mollparallele tatsächlich die Funktion der Grundtonart übernehmen sollte. Um das zu verhindern, werden der Schlussgruppe noch weitere Takte angehängt, in denen das stark hervorgehobene fis-Moll durch Ketten von verminderten Septakkorden verschleiert und eine Modulation in die Grundtonart ermöglicht wird

---

transformation in Liszts symphonischer Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* folgendermaßen: „Liszt geht nicht von fertigen Themen, sondern von Motiven aus, die er charakteristisch umbildet; diese umgebildeten Motive gestaltet er dann zu kleineren oder größeren Themen. Dadurch wird etwas ganz Besonderes erreicht, nämlich, dass die Themen im engen Zusammenhang mit dem Motiv stehen, so außerordentlich sie in ihrem Ausdruck sich von diesem auch unterscheiden können.“ Alfred Heuß, „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung ‚Ce qu'on entend sur la montagne‘“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 10–21, hier S. 10. Man sollte jedoch zwischen einer vollkommenen Änderung und einer bloßen Intensivierung des Ausdrucks unterscheiden, da die letztere nicht unbedingt mit einer thematischen Transformation (d. h. mit starker Modifizierung des Rhythmus, Metrums, Tempos, der Dynamik etc. unter Bewahrung der diastematischen Konturen) verbunden sein muss. Die Grenzen zwischen beiden Techniken können dabei sehr fließend sein.

(T. 414). Das Erreichen der Grundtonart wird thematisch mit einer monumentalen Steigerung des Hauptthemas unterstrichen. Mit dieser Steigerung knüpft Dvořák an die Coda aus dem Kopfsatz des ersten Klavierquintetts A-Dur op. 5 an. War dort die Wirkung dieses Höhepunktes noch durch zu viele andere Kulminationspunkte im Verlauf des Satzes entkräftet, so erscheint die Hauptthemenklimax im Quintett op. 81 als Gipfelpunkt und Abrundung sowohl der thematischen als auch der tonalen Satzentwicklung.

#### 7.1.4 *Blockhafte Bauweise der Durchführung*

Dvořák hat bereits mit der Charaktervariation des Hauptthemas in der Exposition bewiesen, dass das lyrische Thema keineswegs nur durch bloßes Wiederholen oder Transponieren entfaltet werden kann. Im motivischen und thematischen Material der Exposition, vornehmlich in den prägnanten rhythmischen Modellen der Überleitungspartien und des Seitensatzes, verbirgt sich genug Potenzial für den Aufbau einer prozessual ausgerichteten Durchführung. Gleichwohl kommen die klassischen Mittel motivisch-thematischer Arbeit, die Dvořák in seinen vorausgehenden Klavierkammermusik-Kompositionen immer wieder intensiv verwendete, in diesem Satz nur in geringem Maße zum Einsatz. Dvořák bietet stattdessen ein alternatives, auf einem freien Reihungsprinzip beruhendes Modell der Durchführung an. So werden darin komplexe Taktgruppen aus der Exposition herausgegriffen, transponiert und frei aneinander gereiht. Dieses Verfahren ist nicht mit dem Schubert'schen Transpositions- und Sequenzierungsprinzip gleichzusetzen, das sich nur im ersten kantablen Teil der Durchführung (T. 181–196) durchsetzt. Das im Quartabstand (b–es–as–Des–Ges) sequenzierte Hauptthema entfaltet sich hier in einem typisch kammermusikalischen Dialog. Ab T. 196 tauchen in der Durchführung zwei- bis achttaktige Einheiten aus der Exposition auf, welche, ohne die ursprüngliche Reihenfolge zu wahren, wie Bausteine neu zusammengesetzt werden. Überblickt man den Verlauf der Durchführung ab T. 196, so sind folgende Analogien zur Exposition festzustellen: Die Takte 196–200 gehen auf die Überleitungstakte 25–28 zurück, die von C- nach Ges-Dur transponiert und im Pianissimo statt im Fortissimo wiedergegeben werden. Die Takte 201–208 transponieren zweimal den in der Doppeldominante gesetzten Viertakter 37–40, zuerst nach Fis-Dur, dann nach e-Moll. Im nächsten Achttakter 209–216 erscheint die Hauptthementransformation aus den T. 17–24, nun um eine Quart nach unten versetzt (e-Moll). Die Takte 217–220 greifen nochmals auf die Überleitungstakte 25–28 zurück, um sie im tonal unveränderten Kontext (C-Dur) durch Synkopen rhythmisch zu variieren und dynamisch zu entspannen (Pianissimo statt Fortissimo). Ab T. 221 werden nur noch Zweitakter aneinandergereiht: Der zweitaktige Kopfteil des Seitenthemas (T. 93f.) und der zweitaktige Ausschnitt der Überleitung (T. 25f.) treten abwechselnd, transponiert von cis-Moll

bzw. C-Dur nach c-Moll (T. 221–226) und schließlich nach Es-Dur/es-Moll (T. 227–234) auf.

Die thematische Entwicklung des mittleren Teils der Durchführung kann man kaum als zentriert bezeichnen. Die ständigen Schnitte deuten eher darauf hin, dass hier eine ‚gesetzmäßige Willkür‘ zum Gestaltungsprinzip erhoben wurde. Das dramatische Moment besteht primär in dieser Diskontinuität<sup>194</sup> des Durchführungsablaufs, die sich ab T. 221 durch das blockhafte Alternieren zwischen Streichern und Klavier verschärft. Da jede der Klanggruppen verschiedene motivische Ausschnitte aus der Exposition entfaltet, kann kein wahrhafter Dialog zustande kommen. Vielmehr hat man an dieser Stelle den Eindruck, dass das Klavier den Streichern in einer anderen Sprache antwortet. Die stilisierte Begleitung der Viola und des Violoncellos erzeugt einen sehr bizarren Klang, der an eine Ziehharmonika erinnert. In dem Moment, in dem die „intendierte Kunstlosigkeit“<sup>195</sup> die Oberhand zu gewinnen scheint, setzt in T. 235 eine dreischichtige Motivkombination ein,<sup>196</sup> die in den vorletzten Durchführungsteil hinüberleitet. Dass dieser Teil auf einer Transposition der komplexen Überleitung (T. 25–52) beruht und so als Scheinreprise fungiert, wurde bereits erläutert.

#### 7.1.5 In der Tradition des Forellenquintetts

In der Geschichte des Klavierquintetts stehen die beiden Klavierquintette von Dvořák trotz zeitlicher Distanz dem *Forellenquintett* von Schubert näher als die Quintette Schumanns und Brahms'. Auf einige klangbildliche, rhythmische sowie harmonische Analogien zwischen den Kopfsätzen von Schuberts *Forellenquintett* und Dvořáks Quintett op. 81 hat bereits Hans Hollander aufmerksam gemacht.<sup>197</sup> Im Folgenden wird auf einige dieser strukturellen Ähnlichkeiten eingegangen. Zugleich werden manche eigenständige Merkmale von Dvořáks Verwendung der Schubert'schen Idiome diskutiert.

---

<sup>194</sup> Dieser motivischen Diskontinuität wirkt eine durchdachte tonale Organisationsstruktur entgegen. Der Mittelteil der Durchführung (T. 209–242) entfaltet sich in zwei Modulationsphasen im Terz- und Halbtonabstand (e–C, es/Es–Ces). Auf die Bedeutung der Terzstrukturen sowie der Chromatik und Enharmonik wurde bereits im Zusammenhang mit der tonalen Organisation im Kopfsatz des frühen Klaviertrios B-Dur op. 21 hingewiesen (Kap. 2.1.1 und 2.1.2). Vgl. auch Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 123–127.

<sup>195</sup> Zum Aspekt der intendierten Kunstlosigkeit und kompositorischen Ökonomie in Dvořáks Kammermusik vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 273.

<sup>196</sup> Während das Klavier auf das punktierte Überleitungsmotiv zurückgreift, werden in der ersten Violine die Motive des Hauptthemas und in der Bratsche die vom Seitenthema abgeleitete Akkordbrechung im daktylischen Rhythmus entfaltet.

<sup>197</sup> Das Vorhandensein der „singenden“ Stimmen und der Klangvorhang der gebrochenen A-Dur-Harmonien am Satzanfang, daktylische Rhythmen im Seitenthema, Wiederholung des Seitenthemas in geänderter Instrumentierung und Tonart, neapolitanische Wendungen, häufige Kontraste von Dur und Moll sowie Modulation in mediantische Regionen. Vgl. Hans Hollander, „Schubertsches bei Dvořák. Dargestellt am Klavierquintett op. 81“, in: *Musica* 28 (1974), S. 40–43.

Unter den acht in diesem Teil der Arbeit behandelten Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák finden sich nur zwei Werke, die mit einem Klavier-vorspann eröffnet werden: das Trio op. 21 und das Quintett op. 81. Diesen Eröffnungstopos, der dem begleiteten Lied entnommen ist, könnte man zwar einem allgemeinen Einfluss von Schubert zuschreiben, doch nicht dem Einfluss von dessen *Forellenquintett*. Der Tonfall des Vorspanns sowie seine syntaktische Einbindung in die Themenperiode sind in Dvořáks Quintett vollkommen anders gestaltet. Die sanften Akkordbrechungen stellen hier einen harmonischen Klangteppich dar, der auch nach dem Themeneinsatz weiter entfaltet wird. Die Konsequenz aus dieser zweitaktigen Ausdehnung des Vordersatzes ist die zweitaktige Kürzung des Nachsatzes. Auch wenn das Thema selbst (T. 3–16) aus zwei verschieden langen Sätzen besteht (8 + 6), wird auf der Grobsebene die 16-taktige Gliederung aufrechterhalten (2 + 8 + 6). Diese wohlproportionierte Taktgruppierung kommt nur bei der ersten Themenaufstellung vor. Bei der zweiten Themeneexposition sowie in der Reprise wird der Vorspann weggelassen und nur das 14-taktige Thema vorgeführt.

Schubert eröffnet sein Klavierquintett mit einem energischen Tuttischlag auf der Tonika, dem eine aufsteigende Akkordbrechung des Klaviers folgt (Nb. 44). Diese ist jedoch keine bloße Begleitfigur, die sich nach dem Themeneinsatz fortsetzt. Das Thema selbst setzt in den Streichern über einem Tonikabordun des Kontrabasses ein. Die Akkordbrechung erscheint erst in T. 6f. wieder, wo sie den Vorder- und den Nachsatz des Themas verbindet. Der erste Takt des Klavierzwischenspiels deckt sich mit dem letzten Takt des Themenvordersatzes, während der zweite mit dem ersten Takt des Nachsatzes zusammenfällt: Durch diese doppelte Takterstickung in T. 6f. wird eine Erweiterung im Inneren der Themenperiode vermieden. Die erste thematische Phrase ist dennoch um den zweitaktigen Vorspann länger (2 + 4 + 4). Beim zweiten Themendurchgang in den Takten 25ff. wird das zweitaktige Klavierzwischenpiel so in das Thema eingegliedert, dass nur eine einfache Takterstickung entsteht (T. 29). Um die Themensyntax durch das Vor- und das Zwischenpiel nicht zu stören, verkürzt Schubert das Thema selbst um einen Takt im Vordersatz und einen im Nachsatz. Durch den Rückgriff auf den zweitaktigen Vorspann in der Mitte der thematischen Phrase ist seine Einbindung in die Themensyntax viel komplizierter als bei Dvořák. Die Akkordbrechung ist in Schuberts Quintett ein unentbehrlicher Bestandteil des Themas, der bei allen weiteren Themenaufnahmen aufrechterhalten bleibt. Dvořáks Thema ist trotz des zweitaktigen Klaviervorspanns syntaktisch einfacher und sogar liedhafter als Schuberts.

**Allegro vivace**

The image shows the beginning of the first movement of Schubert's Forellenquintett D 667. The score is for Violino, Viola, Violoncello, Basso, and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nb. 44: Schubert, *Forellenquintett* D 667, Beginn des 1. Satzes  
© 1975 Bärenreiter-Verlag, Kassel. Mit freundlicher Genehmigung.

Die Moll-eintrübung, die in Schuberts Quintett erst in der Überleitung zum Seitenthema zum Vorschein kommt (vgl. die Modulation nach e-Moll in T. 75ff.), tritt bei Dvořák bereits im Nachsatz des Hauptthemas (T. 15f.) auf. Auch der hauptsächlich in cis-Moll stehende Seitensatz bezeugt, dass es bei Dvořák nicht um modale Schattierungen momentaner Wirkung geht, sondern um die beinahe gleichberechtigte Verwendung der beiden Modi innerhalb des ganzen Satzes. Traditioneller gestaltet ist bei ihm nur der Repriseneinsatz. Die Reprise beginnt nicht in der Subdominanttonart wie bei Schubert, sondern regulär in der Grundtonart.

Nicht zuletzt sei auf manche Unterschiede in der rhythmischen Gestaltung, konkret auf die unterschiedliche Verwendung mancher rhythmischer Modelle in beiden Sätzen, hingewiesen. Die trochäische Abfolge, mit der Schubert die Durchführung eröffnet, tritt bei Dvořák nicht als Begleitfigur auf. Das vom Hauptthema abgeleitete Modell besitzt vielmehr eine motivische Qualität. Dasselbe gilt für die Triolenrhythmen, die in der zweiten Überleitung (T. 75ff.) in die führenden Stimmen rücken und der thematischen Transparenz dienen. Im Seitenthema wird zwar das daktylische Modell als Begleitrhythmus verwendet, diese einfache Begleitfigur wird aber nicht wie bei Schubert 20 Takte lang durchgehalten (T. 64–83), sondern nach fünf Takten durch Konflikt rhythmischen ersetzt (vgl. T. 98ff., 111ff.).

## 7.2 Brahms-Intermezzo VIII – Bruch mit der Idylle im Kopfsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 26

„Nähert sich das g-Moll-Quartett mit dem Pathos seines ersten Satzes dem leidenschaftlichen Beethoven, so neigt das A-Dur-Quartett mehr dem gemütlichen Schubert zu.“<sup>198</sup> Mit diesen Worten hat Kalbeck die Grundhaltung von Brahms' Schwesterquartetten opp. 25 und 26 charakterisiert. Der Einfluss Schuberts auf das A-Dur-Quartett ist unverkennbar. Eine wichtige Rolle spielte dabei sicher das *Forellenquintett*, obwohl Brahms für sein op. 26 die Quartettbesetzung gewählt hat. Das Idyllische kommt allerdings in diesem Werk keineswegs so ungestört zum Ausdruck, wie es Kalbeck vermuten lässt. Der Stil des „leidenschaftlichen Beethoven“ und der des „gemütlichen Schubert“ werden hier weniger gegenübergestellt als vielmehr vereinigt. Der Komposition wohnt eine Spannung inne, die aus einem ständigen Oszillieren zwischen der Idyllen- und der Konfliktdarstellung resultiert.

Brahms eröffnet den Kopfsatz mit einem viertaktigen Klaviersolo, das ohne Vorspann bereits den Themenvordersatz darstellt. Aus dem dichten akkordischen Satz und der dynamischen Angabe *poco f* ergibt sich eine für die Darstellung des Lyrischen eher untypische Klangkonstellation. Der Topos des Lyrischen in der Klavierkammermusik – eine Violoncellokantilene – erklingt erst im Nachsatz in T. 5ff. Beim zweiten Themendurchgang (T. 9ff.) ändert sich die Instrumentierung spiegelbildlich (Nb. 45). Schon das blockhafte Alternieren zwischen Klavier und Streichern und die scharfen dynamischen Kontraste stören die Idylle, die beispielsweise durch Terz- und Sextparallelen zum Ausdruck gebracht wird. Eine gewisse Unruhe des Themas ist auch auf die kleingliedrige, von Pausen unterbrochene Motivik, den Wechsel zwischen Triolen und Hemiolen sowie auf die einander gegenübergestellten modalen Varianten des Submediantdreiklangs (T. 2 und 4) zurückzuführen.<sup>199</sup> Bei der dritten, massiv gesteigerten Themenaufnahme in T. 27ff. werden schließlich die idyllischen Momente des Hauptthemas völlig aufgegeben. Der unvermittelte Fortissimo-Ausbruch und eine massive Texturverdichtung erzeugen den ersten Konflikt des Satzes. Obwohl Brahms nach der Themenaufstellung nicht direkt in die Mollvariante moduliert, wird die Grundtonart ab T. 36 durch die eingefügte Mollterz sowie durch weitere chromatische Töne verschleiert und eingetrübt. Wie Kohlhasse gezeigt hat, ergibt sich der Konfliktcharakter dieser Stelle auch aus den phrygischen Kadenzten und chiasmischen Septsprüngen.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 455.

<sup>199</sup> Vgl. Hans Kohlhasse, „Konstruktion und Ausdruck. Anmerkungen zu Brahms' Klavierquartett op. 26“, in: *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation: Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hg. von Friedrich Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 103–126, hier S. 105.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., S. 106.

**Allegro non troppo**

Violine  
Viola  
Violoncello  
Klavier

**Allegro non troppo**

*poco f* *p dolce*

Nb. 45: Brahms, Klavierquartett A-Dur op. 26, 1. Satz, Eröffnung des Satzes mit dem Hauptthema  
© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die übrigen Expositionsteile stehen traditionell in der Dominanttonart und sind weniger dramatisch als bei Dvořák. Brahms zentralisiert den Konflikt in der Durchführung. Deren Hauptteil wird mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas eröffnet, das alternierend im Klavier und in den Streichern in einer auskomponierten Kadenz mit dem Neapolitaner (c–As–Des–G–c) erklingt (T. 140–143). Die Spannung wird durch eine streng blockhafte Textur sowie scharfe dynamische Kontraste erhöht. Den Gipfel der Durchführung bildet die Versetzung des Hauptthemas ins tragische c-Moll (T. 167ff.).<sup>201</sup> Die Doppeloktaven im Klavier üben eine geradezu bedrohliche Wirkung aus. Die ungewöhnliche klangliche Steigerung von Terz-, Sext- und Oktavparallelen an vielen Stellen des Satzes ist ein wichtiges Mittel, mit dem Brahms die romantische Idylle negiert.<sup>202</sup> Der folgende imitatorisch gearbeitete Abschnitt (T. 176ff.) sowie die Transposition des Schluss-

<sup>201</sup> Diese tragische Themenvariante nimmt in vieler Hinsicht den Gestus der Eröffnung von Brahms' Klaviertrio c-Moll op. 101 vorweg.

<sup>202</sup> Wie Kohlhasse angemerkt hat, sind die Terz- und Sextparallelen im Quartett op. 26 kein „schmückendes Beiwerk“, sondern haben thematische Bedeutung. Vgl. Kohlhasse, „Konstruktion und Ausdruck“, S. 105.

themas in die Variante a-Moll (T. 193ff.) machen die Durchführung zu einem höchst dramatischen Teil der Sonatenform, zu dem es kaum eine Parallele in anderen Kopfsätzen von Brahms' Klavierkammermusik gibt.

Der Rückgriff auf manche Idyllentopoi von Schuberts Klavierkammermusik geht in Brahms' Quartett op. 26 und Dvořáks Quintett op. 81 mit der Verwendung der konflikthafter Ausdrucksmittel einher. Jeder der Komponisten geht dabei einen eigenen Weg. Während Brahms die Konfliktelemente direkt in das Hauptthema integriert, führt Dvořák das Thema zunächst in einer idyllischen Cellokantilene vor und lässt den kontrastierenden Abschnitt sehr unvermittelt eintreten. Die Hauptmittel der Konfliktdarstellung sind bei ihm die dramatische Transformation des Hauptthemas und die damit verbundene Modulation in die Varianttonart a-Moll (T. 17ff.) sowie Abspaltung, nachdrückliche Wiederholung und Steigerung des Seitenthemas (T. 119ff.). In Brahms' Exposition ist die Moll-eintrübung zunächst nicht derartig ausgeprägt. Der Konflikt ist eher detailorientiert und durch andere Mittel, wie etwa chiastische Sprünge oder gesteigerte Terzschichtungen, zum Ausdruck gebracht. In der Durchführung ist die Situation eher umgekehrt: Dort, wo Dvořák gelassen mit bizarren Kombinationen der einzelnen Abschnitte der Expositionsmusik spielt, führt Brahms Partien mit gewaltiger Steigerung der Hauptthemenmotive im tragischen c-Moll ein.

## 7.3 Finale

### 7.3.1 *Schnelle Introduction und motivische Fugendiome im Hauptthema*

Der Schlusssatz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 wird wie das Finale des ersten Klavierquintetts A-Dur op. 5 mit einer schnellen Einleitung eröffnet. Diese spielt nicht nur am Satzanfang, sondern ebenfalls im Lauf des ganzen Satzes eine bedeutende Rolle. Zum einen kehrt die Einleitung am Anfang der Durchführung vollständig wieder, so dass sie den Schein der Expositionswiederholung erweckt. Zum anderen greift Dvořák nach der Aufstellung des Hauptthemas auf das Introduktionsmotiv zurück und kombiniert es mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas (T. 29ff.). Die Motive der Einleitung tauchen auch selbständig an anderen Stellen des Satzes auf, etwa in der Durchführung (T. 186ff.), wo deren Aufgabe darin besteht, die Verarbeitung der rhythmisch dichten Motive des Hauptthemas zu strukturieren.

Die Einleitung im Finale von Opus 81 (Nb. 46) ist wesentlich kürzer als die im Schlusssatz des Quintetts op. 5. Ihre Kürze wird durch einen zupackenderen Gestus ausgeglichen. Das viertönige Einleitungsmotiv erklingt als Echo und wird anschließend sequenziert. Später geht das Motiv in das Hauptthema über, in dem es allerdings seine Funktion grundlegend ändert. Tritt es am Anfang in der Rolle eines motivischen ‚Signals‘ auf, so kommt ihm im Hauptthema die Bedeutung eines Kadenzmotivs zu, das sowohl den Vorder- als auch den Nachsatz abschließt.

Nb. 46: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, Beginn des Finales mit dem Einsatz des Hauptthemas in T. 12

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das Hauptthema hat eine sehr ähnliche Motivphysiognomie wie das Hauptthema im Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26. Es besteht aus schnellen Sechzehntelmotiven, die von einem prägnanten Kopf- und Kadenzmotiv umrahmt werden. Obwohl das Thema bei der Aufstellung als eine Periode angelegt ist, trägt seine Motivik das Potenzial für eine fugenartige Entfaltung in sich. Diese Möglichkeiten werden genauso wie im Finale des Klaviertrios im weiteren Satzverlauf ausgenutzt. Das Thema setzt verspätet auf der zweiten Zählzeit in T. 12 ein. Die Verzögerung seines Einsatzes um einen Schlag sowie die plötzliche Zurücknahme der Dynamik im Kopfmotiv (Forte – Piano) erzielen einen Überraschungseffekt. Das Verhältnis der beiden Halbsätze des Themas zueinander wird nicht nur durch die Harmonik und Instrumentierung (Alternieren zwischen Streichern und Klavier), sondern vor allem durch die Metrik gegeben: Der ‚falsche‘, durch die rhythmische Gestaltung der Einleitung kaum erklärbare Einsatz wird im Nachsatz korrigiert und auf die erste Zählzeit in T. 17 verschoben. Bei der Wiederaufnahme des Themas in den Takten 39ff. wird die metrische Differenz zwischen dem Vorder- und dem Nachsatz völlig aufgehoben, da das Thema bereits im Vordersatz auf der ersten Zählzeit einsetzt. Der erste Ton des Nachsatzes deckt sich folglich mit dem letzten des Vordersatzes. Gerade diese Art von ‚Phrasenersti-

ckung' wollte Dvořák bei der Themenaufstellung vermeiden. Dank des Hinauszögerns des Themeneinsatzes um einen Schlag bleibt in T. 16 Platz für eine Achtelpause, die die Halbsätze voneinander trennt und zur deutlichen Wahrnehmung der Themenübernahme durch das Klavier beiträgt. Bedenkt man die außergewöhnliche, geradezu barockisierende Tondichte des Themas, erweist sich die Zäsur zwischen den beiden Halbsätzen als wichtiges strukturierendes Moment.

### 7.3.2 *Simplizität als Ziel kompositorischer Kunst*

Die Durchführung beginnt mit einer tongetreuen Wiederholung der Einleitung und des Vordersatzes vom Hauptthema, d. h. mit dem Effekt einer Scheinwiederholung der Exposition.<sup>203</sup> Der erste Teil der Durchführung ist durchaus konventionell aufgebaut und beruht hauptsächlich auf der Sequenzierung des ersten Zweitakters des Hauptthemas. Als Interpunktionszeichen zwischen den einzelnen Sequenzphrasen fungieren die achttaktigen Einschübe der Einleitungsmusik.

Der zentrale Teil der Durchführung baut auf einer fugatoartigen Verarbeitung des Hauptthemas auf. Zwar integrierte Dvořák auch in den Finalsätzen des Klaviertrios g-Moll op. 26 und der Violinsonate F-Dur op. 57 kontrapunktisch gearbeitete Durchführungspartien, jedoch ist die Durchführung im Finale des Quintetts op. 81 die einzige in Dvořáks Klavierkammermusik, die das Thema fugatoartig entfaltet. Dem in T. 224 einsetzenden Fugato geht ein 24 Takte langer Antizipationsabschnitt voraus, in dem sich die rhythmische Bewegung verlangsamt. Dem Kopfmotiv des Hauptthemas wird hier eine Viertelnote vorangestellt und die Sechzehntelmotive werden zu Achtelmotiven gedehnt. Diese Augmentation ermöglicht es, die melodischen Konturen des Hauptthemas zum ersten Mal mühelos nachzuvollziehen (‚singen zu können‘). Der Entspannungseffekt ergibt sich nicht zuletzt aus der fallenden sekundschriftigen Sequenzierung der Hauptthemenmotive. Den eigentlichen ‚Auftakt‘ zum Fugato bilden die Takte 220–223, in denen das aus den Tonrepetitionen bestehende Kopfmotiv im Bass des Klaviers wie eine Art Trauermarschfigur wiederholt wird. Aus diesem Stillstand erwächst ab T. 224 das Fugato:

---

<sup>203</sup> Mit einer ähnlichen Vortäuschung der Expositionswiederholung eröffnet Dvořák die Durchführung in den Kopfsätzen des Klavierquartetts Es-Dur op. 87, des Streichquartetts As-Dur op. 105 sowie der Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88.

Nb. 47: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, Finale, T. 223–235, Fugatoeinsatz (T. 224)  
in der Durchführung  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das Haupt-/Fugatothema setzt in der ursprünglichen (nicht augmentierten) Gestalt ein, so dass sofort eine rhythmische Beschleunigung erzielt wird. Die fugaartige Verarbeitung setzt voraus, dass das Thema nicht wie bei der Themenaufstellung auf der Quinte, sondern auf dem Grundton einsetzt. Dieser liegt nun entsprechend der neuen tonalen Verankerung auf  $g'$ . Dank dieser Versetzung ändert das Thema seine melodischen Konturen und wird stark chromatisch gebrochen. Der Dux in der zweiten Violine wird sofort mit einem Kontrasubjekt des Klaviers versehen, das nach dem zweiten Themeneinsatz vom Violoncello übernommen wird. Indem sich das Klavier nach seinem fragmentarischen Einwurf wieder zurückzieht, sogar verstummt, wird die Polarität zwischen den beiden Klangkörpern auch inmitten des polyphonen Satzes beibehalten. Das Klavier schließt sich den Streichern erst beim vierten Themeneinsatz in T. 236 an, wobei es zu ihnen als ‚tiefste Stimme‘ hinzutritt. Während der zweite Themeneinsatz regelgerecht im Quintabstand erfolgt, rutscht der vierte um einen Ton nach unten auf  $c$ . Nachdem sich in T. 248ff. zwischen dem Klavier und den unteren Streicherstimmen eine engführungsartige Partie herausgebildet hat, verdichten sich die Stimmen zu einem akkordischen Satz.

Dvořák nutzt die polyphone Verarbeitung und die allmähliche harmonische Verdichtung als Steigerungsmittel zur Vorbereitung des Repriseneinsatzes (T. 266). Das Thema setzt in der hohen Klavierlage über einem dominantischen Orgelpunkt des Violoncellos ein. Statt eines kompakten Unisonos bringen die oberen Streicherstimmen eine kontrapunktische Gegenmelodie, so dass der Eindruck entsteht, Dvořák wolle die polyphone Verarbeitung der Durchführung fortsetzen. Das Hauptthema verliert jedoch schon nach vier Takten seine Energie und geht nach einer kurzen Überleitung ins Seitenthema über (T. 300). Die restlichen Repräsententeile schlagen einen sehr ruhigen Tonfall an. In die Coda fügt Dvořák choralartige, in sich versunkene Episoden ein (T. 374–381, 394–401), denen jeweils eine simplifizierte Variante des Hauptthemas folgt. Das zu Beginn des Satzes melodisch ‚geschnörkelte‘ Thema setzt sich nun nur noch aus dem wiederholten und leicht variierten Kopfmotiv zusammen und verwandelt sich in eine einfache ‚Volksmelodie‘:

Nb. 48: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, Finale, T. 382–388  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die kunstfertige Themenentfaltung in der Durchführung bildet demnach eher den Hintergrund für eine allmähliche Lockerung und Simplifizierung der Themenstruktur in der Reprise. Sie zielt nicht auf eine thematische Apotheose hin, der man etwa in der fugierten Schlussvariation von Dvořáks *Symphonischen Variationen* op. 78 begegnet. Die fugatoartige Durchführung des Hauptthemas ist im Quintett nicht mehr als ein „etwas angestrebter Versuch, ‚deutsch‘ und ‚gelehrt‘ zu schreiben“<sup>204</sup>, anzusehen, wie noch im Finale des Brahms zugeeigneten Streichquartetts d-Moll op. 34, sondern als ein folgerichtiges Ausreizen der im Thema selbst vorhandenen Fugendiome. Das Fugato hebt auf der einen Seite die dynamischen Züge der Durchführung hervor, auf der anderen Seite nimmt es

<sup>204</sup> Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 208f.

Einfluss auf den eher kontemplativen Charakter der Reprise. Wie im Finale des Klaviertrios g-Moll op. 26 wird hier von Dvořák eine Finallösung nach dem Vorbild ‚Fuga coronat opus‘ nur als eine Art Stütze angesehen, nicht jedoch als ein Prinzip, das er mit aller Konsequenz umsetzen möchte.

#### 7.4 Brahms-Intermezzo IX – Die Fugatopartien im Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34 und die kanonische Schlusssteigerung im Finale des Klavierquartetts A-Dur op. 26

Vergegenwärtigt man sich die kontrapunktisch gearbeiteten Partien in Dvořáks Klaviertrios g-Moll op. 26, f-Moll op. 65, in der Violinsonate F-Dur op. 57 oder die soeben besprochene fugenartige Durchführung im Finale des Klavierquintetts A-Dur op. 81, ist die Bedeutung von polyphonen Verarbeitungstechniken in seiner Klavierkammermusik keineswegs zu unterschätzen. In Brahms' Klavierkammermusik-Kompositionen bilden sie sogar eine unabdingbare Essenz. Trotz der großen Vielfalt von Kanonbildungen<sup>205</sup> in seiner Klavierkammermusik kommt jedoch nach dem Kopfsatz in der ersten Fassung des Klaviertrios op. 8 eine Fugenexposition nur noch im Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34 vor.<sup>206</sup> Gegenstand der fugenartigen Verarbeitung ist dort das zweite Scherzothema. Das Kopfmotiv dieses Themas besteht, ähnlich wie in Dvořáks op. 81, aus punktierten Tonrepetitionen, denen eine Sechzehntelfigur folgt. Der Fugatoabschnitt tritt in Brahms' Quintett jedoch völlig unvermittelt ein. Der Fugenthemeneinsatz in T. 67 (Nb. 49) bewirkt einen scharfen satztechnischen und dynamischen Bruch. Wie Dvořák versieht Brahms das in der Viola einsetzende Thema sofort mit einem Kontrasubjekt des Klaviers, das bei allen weiteren Themeneinsätzen aufrechterhalten bleibt. Zu diesem Kontrasubjekt tritt ab dem zweiten Themeneinsatz noch ein weiterer Gegensatz hinzu. Im Unterschied zu Dvořáks Fugenexposition setzt das Klavier nach dem Einwurf des ersten Kontrasubjekts nicht aus, sondern übernimmt sogleich den zweiten Themeneinsatz (T. 71). Brahms dehnt somit das polyphone Stimmgewebe auf alle Instrumente aus, ohne irgendeine Polarität zwischen Streicherblock und Klavier zuzulassen. Seine Fugenexposition ist insofern strenger als diejenige von Dvořák, als sie die Stimmparallelführung und Quadratur weitgehend vermeidet. Wenn zwei Stimmen aneinander gekoppelt sind, werden sie zumindest in Gegenbewegung geführt.

---

<sup>205</sup> Vgl. Jürgen Wetschky, *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 35), Regensburg 1967.

<sup>206</sup> In Brahms' Kammermusik ohne Klavier findet sich eine Fugenexposition im vierten Satz des Streichsextetts G-Dur op. 36.

Nb. 49: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 3. Satz, T. 63–75, Fugatoeinsatz (T. 67)  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Dank der strengen Stimmdifferenzierung wächst das polyphone Stimmgewebe in T. 85 bis zur Sechsstimmigkeit an. Bei Dvořák hingegen sind selbst beim vierten Themeneinsatz nur drei Schichten zu unterscheiden. Was die Syntax betrifft, arbeitet Brahms mit auftaktig einsetzenden, dreieinhalb Takte langen Themenphrasen. Die Taktgruppierung wird nicht streng durchgehalten, weil beim zweiten Themeneinsatz die Phrase um einen Takt erweitert ist (T. 75).

Dvořáks Fugenexposition besteht aus viertaktigen Einheiten, die erst in der Finalphase bei der Engführung und bei den Trillern in den Takten 247–253 zu Dreitakttern verkürzt werden. Die einfache Orientierung in diesem polyphonen Stimmgewebe ist in erster Linie auf die regelmäßige Syntax zurückzuführen. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Fugatostellen besteht vor allem in den Zielen, denen sie zustreben. Läuft bei Dvořák das Fugato auf eine gebrochene, weil über einem dominantischen Orgelpunkt situierte und instrumental zerspaltete Themaufnahme in der Reprise hinaus, so wird es bei Brahms mit einem Tutti-Unisonovortrag des Themas gekrönt. Das Ziel von Brahms' Fugato folgt dem Vorbild eines thematischen Unisonos, das als befreiender Höhepunkt der Fuge

etwa im „Gloria“ von Beethovens *Missa solemnis* anzutreffen ist.<sup>207</sup> Die Tutti-Akkordschläge in den Takten 262–265 im Finale von Dvořáks Quintett deuten darauf hin, dass sich auch er an diese Tradition erinnerte, die eigentliche Themenaufnahme jedoch nicht dieser symphonischen Diktion unterwerfen wollte. Der zurückhaltende Ausklang des Fugatos steht völlig im Einklang mit der intimen, kammermusikalischen Ausdruckssphäre. Die Eigenständigkeit von Dvořáks Lösung wird noch deutlicher, wenn man sich kurz dem Doppelkanon aus dem Finale von Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 zuwendet.

Der Doppelkanon setzt im *Animato*-Teil der Coda ein (T. 467ff.). Brahms schichtet in der Violine und im Violoncello die Motive des Hauptthemas übereinander und überträgt diese Kombination im Taktabstand kanonisch (in der Oberquart) auf Viola und die obere Klavierstimme. Der Kanon verläuft über einem dominantischen Orgelpunkt und mündet nach einer harmonischen Auflockerung in die Finalaufnahme des Hauptthemas in T. 487ff. Die gesteigerte Vorführung des Hauptthemas wird zum Finalereignis des ganzen Satzes, da hier das Thema nicht mehr über der Dominante, sondern über der Tonika steht. Die Tonika wird sowohl bei der Themenaufstellung als auch bei den Wiederaufnahmen des Themas im Verlauf des Satzes (vgl. T. 53, 205) konsequent vermieden. Am Anfang der Reprise (T. 292ff.), wo eine Transposition des Themas von der Dominante in die Tonika möglich gewesen wäre, spart Brahms das Hauptthema aus und zögert seine Reprise in die Coda hinaus. Die gesamte Satzentwicklung steuert dementsprechend auf die Finaltransposition des Themas in die Tonika zu. Diese Transposition verläuft in zwei Phasen: Das Thema erscheint zum ersten Mal in der Tonika zu Beginn der Coda (T. 443) in einer noch verschleierte, lyrisierten Gestalt. Es ist seines charakteristischen Rhythmus beraubt und nur aufgrund der melodischen Konturen erkennbar. Die Melodie erforscht zögernd und vorsichtig (*tranquillo*) die neue harmonische Region. In der ursprünglichen rhythmischen Gestalt erscheint das Thema in der Tonika erst nach der erwähnten kanonischen Überleitung. Der Doppelkanon im *Animato*-Teil der Coda bildet einerseits einen harmonischen Auftakt zur tonikalisierten Wiederaufnahme des Hauptthemas, andererseits fasst er die Entwicklung des ganzen Satzes zusammen. Das Thema setzt in diesem Teil nochmals auf der Dominante ein, um nach einer Sequenz die Tonika zu erreichen. Die Zielstrebigkeit und Zwangsläufigkeit der polyphon gearbeiteten Partien ergibt sich demnach vor allem aus dem eigenständigen tonalen Plan des Satzes, der als ein langer Weg von der Dominante zur Tonika konzipiert ist.

---

<sup>207</sup> Vgl. Birgit Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa solemnis* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 54), Tutzing 1997, S. 238ff.

## 8. Klavierquartett Es-Dur op. 87

Das zweite seiner beiden Klavierquartette komponierte Dvořák auf wiederholten Wunsch des Verlegers Simrock.<sup>208</sup> Es ist im Sommer 1889 als Nachfolgewerk des im selben Jahr geschriebenen Klavierzyklus *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 entstanden. Die Arbeit an Dvořáks umfangreichstem Zyklus für Klavier zu zwei Händen könnte dazu beigetragen haben, dass der Tonsetzer die lange verschobene Komposition des zweiten Klavierquartetts gerade zu diesem Zeitpunkt in Angriff nahm. Die Verfeinerung und Weiterentwicklung seines Klavierstils in den *Poetischen Stimmungsbildern* kommt im Quartett in einem stellenweise hochvirtuosen, zugleich aber äußerst plastischen und vielfarbigen Klavierpart zum Ausdruck. Die Anknüpfung an die von Mozarts Quartett KV 493 und Schumanns Quartett op. 47 geprägte Gattungstradition ist durch die Wahl der Tonart Es-Dur offensichtlich.<sup>209</sup> Sieht man von der Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100 ab, ist das Quartett op. 87 Dvořáks letzte Klavierkammermusik-Komposition in ‚überkommener‘ Sonatenform. Wie im Trio op. 65 und im Quintett op. 81 hat Dvořák darin erneut eine vollkommene Beherrschung dialogischer Satztechniken bewiesen. Das Werk ist zugleich durch eine hochgradige Konzentration des musikalischen Geschehens und durch formale Gedrungenheit gekennzeichnet. Der erste Satz ist einer der kürzesten in seiner Klavierkammermusik.

### 8.1 Kopfsatz

#### 8.1.1 Dreiteiliger Hauptthemenkomplex

Im ersten Satz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 hat Dvořák nochmals die Formidee aus dem Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 aufgegriffen und dem Hauptthema eine dreiteilige Anlage zugrunde gelegt. Die erste thematische Phrase erklingt ähnlich wie im f-Moll-Trio im Unisono der Streicher:

The image shows a musical score for the first movement of Dvořák's Piano Quartet in E major, Op. 87. The score is for Violino, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The first three staves (Violino, Viola, Violoncello) show a rhythmic pattern of eighth notes, while the Piano part has a more complex, syncopated melody. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

<sup>208</sup> Vgl. Fritz Simrocks Briefe an Antonín Dvořák vom 27. Juli und vom 21. Dezember 1888, in: Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 6, Prag 1997, S. 175, 185f.; vgl. auch Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka [Leben und Werk von Antonín Dvořák]*, Bd. 2, 3. Aufl., Prag 1955, S. 320.

<sup>209</sup> Vgl. Schick, „Konstruktion aus einem Intervall“, S. 91.

Nb. 50: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, 1. Satz, T. 1–16  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Im Unterschied zum motivisch abwechslungsreichen Thema im Kopfsatz des f-Moll-Trios geht Dvořák hier von einem viertönigen Motiv aus, das aus einem Sekundwechsel zwischen der ersten und der zweiten Stufe und einem Sprung zur hochalterierten fünften Stufe *b* besteht. Das Erklingen des leiterfremden Tons *b* im ersten Takt ist der Auslöser für die Motivvariation in den folgenden zwei Takten: Nachdem in T. 2 der Sprung von der Tonika zur hochalterierten fünften Stufe in den Terzfall *es–c* umgewandelt wird, gelingt es den Instrumenten in T. 3, den ‚richtigen‘ Grundton des Dominantdreiklangs (*b*) von unten her zu erreichen und ihn in den nächsten drei Takten zu prolongieren. Diese melodische und rhythmische Zäsur regt wie im f-Moll-Trio das Klavier zum Einsatz an. Es bringt zuerst kontrastierende punktierte Motive, in T. 8 greift es das Kopfmotiv auf und entfaltet es zu einer viertaktigen Epilogphrase. In dieser Klavierfassung verwandelt sich das ursprünglich scharf akzentuierte Kopfmotiv durch Legato-Artikulation in ein elegisches Motiv und wird um eine Quarte tiefer transponiert. Die Epilogphrase setzt dementsprechend auf dem Grundton der Dominante ein. Die Dominanttransposition des Themas bringt eine bedeutsame diastematische Modifikation mit sich – eine Verkleinerung des ersten Intervalls zur kleinen Sekunde (T. 8). Der Viertakter 8–11 ist somit eine Art ‚tonale Antwort‘ auf den ersten Viertakter des Satzes. Die nach unten alterierte zweite Stufe der Dominanttonart, d. h. der Ton

*es* und die hochalterierte fünfte Stufe *b* des Tonikadreitklangs in T. 1 sind zwei sehr wichtige Strukturelemente der Hauptthemenaufstellung.

Obwohl der erste elftaktige Abschnitt des Satzes auf den ersten Blick syntaktisch unregelmäßig anmutet (1–4 + 5–7 + 8–11), handelt es sich um eine unterbrochene, im Inneren erweiterte und harmonisch offene Periode. Da das Verhältnis vom Vorder- (1–4) zum Nachsatz (8–11) zum einen durch das Prinzip der Fugenantwort und zum anderen durch die entwickelnde Variation bestimmt ist, könnte man auch von einer „hybriden Phrase“ sprechen, die Smith bei manchen Themen von Brahms definiert hat.<sup>210</sup>

Anders als im Klaviertrio op. 65 ist im Quartett op. 87 der erste Teil des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes vom darauf folgenden Abschnitt durch eine Zäsur getrennt (T. 11). Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der in T. 12 einsetzende Mittelteil keinen Kontrastgedanken beinhaltet, sondern die Motive des ersten Teils fortspinnt. Die Streicher übernehmen die Klaviervariante des Kopfmotivs (also die Dominantfassung mit der kleinen Sekunde) und alternieren im Taktabstand mit dem Klavier, das sein punktiertes Motiv aus T. 4ff. weiter entfaltet. Anschließend wird das Kopfmotiv zu Achteln diminuiert und sequenziert, bis es sich nach einer weiteren rhythmischen Kontrahierung zu Sechzehnteln in einer Figuration auflöst. In harmonischer Hinsicht entfaltet sich der Mittelteil von *Ces-Dur* über *e-Moll* und *f-Moll* zur Dominante *B-Dur*, die in den Takten 20–25 prolongiert wird. Sie stellt einen harmonischen Auftakt zur Wiederaufnahme des Hauptthemas und der allerersten Durchsetzung der Tonika *Es-Dur* in T. 26 dar.

Zwar erklingt das Thema beim zweiten Mal wiederum in den Streichern, wird aber mit einer akkordischen Begleitung des Klaviers versehen. Die beiden konzertanten Partner stehen sich nicht rivalisierend gegenüber, wie es im *f-Moll-Trio* der Fall ist, sondern vereinen ihre Kräfte, um einen möglichst mächtigen Klang hervorzubringen. Der Kontrast zwischen dem ersten Auftreten des Themas und seiner gesteigerten Wiederaufnahme wird demnach nicht durch einen Übergang von den Streichern zum Klavier bestimmt. Vielmehr erinnert er an eine konzertante Abwechslung zwischen *Ripieni* und *Tutti*. Abgesehen von dem satztechnischen und klanglichen Kontrast gibt es zwischen den beiden Themenfassungen weitere erhebliche Unterschiede. In der *Tuttifassung* wird der leiterfremde Ton *b* durch den der Tonart zugehörigen Ton *b* ersetzt und zu einer Viertel ausgedehnt. Die Achtelpausen, die zu Beginn des Satzes dem Kopfmotiv eine gewisse Rohheit verleihen, fallen hier weg. Die ausharmonisierte Themenfassung erweist sich als die ‚eigentliche‘ und ‚richtige‘, während die erste Themenaufstellung etwas vorläufig und unfertig erscheint. Dafür sprechen der Verzicht auf harmonische Begleitung, der absichtliche ‚Intonationsfehler‘ sowie die kurzatmige Phrasierung. Alle

---

<sup>210</sup> In einer hybriden Phrase verschränkt sich die klassische Vorder- und Nachsatzstruktur mit der Frage-Antwort-Rhetorik der barocken Fuge. Motivisch wird das Gebilde vom Prinzip der entwickelnden Variation getragen. Vgl. Smith, „Brahms and Subject/Answer Rhetoric“, S. 193ff.

diese Merkmale werden beim zweiten Themendurchgang aufgehoben. Die Tutti-fassung des Themas ist ein Ziel, auf das die Eröffnung des Satzes hinsteuert. Das Thema erscheint hier in einer Gestalt, die man sich durchaus am Anfang der Reprise vorstellen könnte. In der Klassik wäre eine solche Kulmination an der entsprechenden formalen Position kaum vorstellbar gewesen.<sup>211</sup> Selbst in Dvořáks Quartett bleibt sie nicht ohne Konsequenzen. Sie führt dazu, dass das Seitenthema ungewöhnlich früh eintritt (T. 43) und die restlichen Teile der Exposition sehr traditionell gebaut sind. Die Schlussgruppe in T. 71ff. wird von dem Vorausgehenden deutlich abgegrenzt und profiliert sich als bloßes unthematisches Füllwerk. Das Innovative wird mit dem Konventionellen ausgeglichen.

Im Unterschied zum Klaviertrio f-Moll wird im Kopfsatz des Quartetts die dreiteilige Hauptthemenanlage zu Beginn der Reprise (T. 146) nicht bewahrt. Aus dem dreiteiligen Hauptthemenkomplex erscheint an dieser formalen Nahtstelle nur der erste Teil, und das in einem verschleierte tonalen Kontext. Das Thema wird im Oktavenunisono des ganzen Ensembles vorgetragen:

The image shows a musical score for a piano quartet. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano, alto, tenor, bass) and a piano accompaniment. The piano part has dynamics like *mf* and *ff*. The second system continues the piano part with tempo markings: *poco rit.*, *maestoso*, and *in tempo*. A 'K' symbol is placed above the first system, indicating the end of the section.

Nb. 51: Klavierquartett Es-Dur op. 87, 1. Satz, T. 143–152, Beginn der Reprise (T. 146ff.)  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>211</sup> „Der Höhepunkt eines barocken Werkes wird in der gesteigerten Bewegung zur Schlußkadenz hin erreicht [...]. Der Höhepunkt eines klassischen Werkes liegt näher zur Mitte [...].“ In: Charles Rosen, *Der Klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München 1983, S. 81.

Abgesehen davon, dass das Thema wieder in der rhythmisch ‚kurzatmigen‘ Variante, d. h. mit der zur Achtel gekürzten vierten Note des Kopfmotivs auftaucht, zeichnet es sich ebenfalls durch denselben ‚Intonationsfehler‘ wie am Anfang des Satzes aus. Das Fallen zur hochalterierten Quinte *b* wirkt hier noch dissonanter, da zwischen diesem und dem vorausgehenden Ton eine übermäßige Quart entsteht. Diese Intervallmodifikation ergibt sich daraus, dass das Kopfmotiv ‚falsch‘, um einen Ganzton höher, auf dem *f*, einsetzt. Die Kopfmotivvariante in T. 146 ist doppelt labil, weil sie nicht nur die übermäßige Quart, sondern auch die kleine Sekunde enthält, die für die ‚elegische‘ Variante des Kopfmotivs in T. 8 charakteristisch war. Der Sinn dieses entrückten Repriseneinsatzes offenbart sich in den folgenden Takten: Dvořák fügt zwischen dem ersten und zweiten Zweitakter des Themas noch zwei zusätzliche modulierende Takte ein (T. 148f.), um in T. 150 das Thema nach b-Moll, in die Mollvariante der Dominanttonart zu versetzen. Die Prolongation der Doppeldominante F-Dur in den letzten Takten der Durchführung (T. 139–145), die noch in die beiden ersten Takte der Reprise hineinwirkt, bestätigt, dass Dvořák einen Repriseneinsatz auf der Dominante bereits am Ende der Durchführung vorgesehen hat. Das Erreichen der angestrebten Dominanttonart (in ihrer Mollvariante) in T. 150 wird durch die Anweisung *maestoso* unterstrichen. Diese ohnehin labile Dominantfassung erfährt jedoch keine Stabilisierung, denn bereits im folgenden Takt rutscht das Thema einen Ton nach oben zur hochalterierten Quinte des Dominantdreiklangs (*fis*). Damit werden alle wichtigen melodischen Attribute des Hauptthemas am Anfang der Reprise aufrechterhalten, jedoch mit dem Unterschied, dass sich alles in einem veränderten tonalen Kontext abspielt (einsetzend auf der Doppeldominante und modulierend nach Fis-Dur). Außerdem stellt Dvořák hier die hochalterierte Quinte, anders als es eine notenge-treue Thementransposition verlangen würde, in umgekehrter Reihenfolge vor: Zunächst wird die tonal ‚richtige‘ fünfte Stufe der Dominanttonart exponiert (T. 150) und erst danach tritt die alterierte Variante auf (T. 151).<sup>212</sup> Der Ton *fis* bildet dementsprechend den Ausklang der ersten Reprisesphrase, ohne zum eigentlichen Grundton des Doppeldominantdreiklangs ‚korrigiert‘ zu werden. Die Wendung nach Fis-Dur kommt Dvořák sehr gelegen, da er auf diese Weise direkt in die Seitenthementonart der Reprise (H-Dur) modulieren kann.

Die tonale Gestaltung des Repriseneinsatzes kann zugleich als eine Art Kompromissierung der harmonisch-tonalen Entwicklung der ersten 32 Takte des Satzes verstanden werden. Die Motivversetzung nach b-Moll in T. 150 erinnert an die Epilogphrase des Hauptthemas in T. 8ff., während die Rückung nach Fis-Dur in T. 151 eine Parallele zur tonalen Wendung darstellt, mit der in der Exposition der Eintritt der Überleitung in T. 33 markiert wurde. Trotz der deutlichen Kürzung des ersten Teils der Reprise gegenüber der Exposition sind alle wichtigen tonalen Stationen vorhanden. Die Themenperiode entfaltet sich zu Beginn der Reprise aber nicht zu der ‚hybriden Phrase‘ wie zu Beginn des Satzes, sondern geht nach

---

<sup>212</sup> Diese Fassung knüpft an den Zweitakter 90–91 aus der Durchführung an.

einer variativen Vorführung der punktierten Kontrastmotive nahtlos ins Seitenthema über. Die punktierten Motive setzen dabei über einem Klavierorgelpunkt in den Streichern ein, ähnlich wie am Anfang der Durchführung (vgl. T. 91–93 versus T. 152–154). Durchführungs- und Reprisebeginn werden als formale Knotenpunkte noch in anderer Hinsicht aufeinander bezogen: Die äußerst instabile Wiederaufnahme des Hauptthemas am Anfang der Reprise ist die Konsequenz einer tongetreuen Wiedergabe der ersten sechs Takte des Hauptthemas am Anfang der Durchführung (T. 83–87).<sup>213</sup>

Die beiden übrigen Teile des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes, die zu Beginn der Reprise wegfallen, gehen nicht völlig verloren. Die diastematisch ‚korrigierte‘ und ausharmonisierte Themenfassung erscheint in der Reprise auf der formalen Position der Schlussgruppe (T. 196). Obwohl die Grundtonart Es-Dur bereits während des zweiten Durchgangs des Seitenthemas erreicht ist (T. 168ff.), stellt erst diese Hauptthemenaufnahme in Es-Dur das eigentliche thematische und tonale Ziel der Reprise dar. Dank des labilen Repriseneinsatzes ist es Dvořák gelungen, die zweite Wiederaufnahme des Hauptthemas auch in der Reprise zu einem Ereignis und zur logischen Abrundung der Themenentwicklung werden zu lassen. Verglichen mit dem Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65, in dem das wieder aufgenommene Hauptthema nach einem triumphalen Repriseneinsatz entbehrlich wirkt, ist diese Lösung gelungener, wenngleich sie gegen die Normen der Sonatenform, vornehmlich gegen die thematische und tonale Wiederherstellung am Anfang der Reprise, schwer verstößt.

Das Übrige des mittleren Teils aus dem dreiteiligen Hauptthemenkomplex integriert Dvořák schließlich in die Coda. In den Takten 229–232 ist somit die gleiche Kombination des Hauptthemenkopfmotivs mit den punktierten Kontrastmotiven wie in T. 12ff. zu finden. Handelt es sich am Anfang des Satzes um eine sukzessive Motivzusammenstellung, so erklingen in der Coda die beiden Motiveinheiten in den Streichern simultan. Der Rückgriff auf diese Sequenzepisode aus dem Mittelteil des Hauptthemenkomplexes ist funktional dadurch gerechtfertigt, dass sie nun auf die finale Kadenzierung des Satzes hinausläuft. Die Art der Umsetzung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in der Reprise erinnert an die Lösung aus dem Kopfsatz von Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34 (vgl. Kap. 6.2 sowie Tabelle, S. 164f.). Gemeinsam ist beiden Sätzen die Idee, den ersten Teil des Themenkomplexes am Anfang der Reprise dominantisch zu verschleiern und das Material des mittleren Entwicklungsteils in der Coda als Einleitung zur Stretta auszunutzen.

---

<sup>213</sup> Da das Hauptthema in der Reprise in seiner ursprünglichen Form nicht mehr erklingt, betrachtet Schick die Wiederholung des Hauptthemas zu Beginn der Durchführung als eine vorgeschobene Reprise. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 132.

### 8.1.2 *Tonale Struktur*

Die Unverwechselbarkeit und Originalität des Hauptthemenkopfmotivs im ersten Satz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur ist zweifelsohne vor allem auf den fallenden Intervallsprung von der Tonika zur hochalterierten Quinte zurückzuführen. Wie bereits gezeigt, gibt der melodische Sprung *es–b* den Anstoß für die entwickelnde Motivvariation in T. 2f. und für die ‚Korrektur‘ dieses absichtlichen ‚Intonationsfehlers‘ bei der Tutti-Wiederaufnahme des Themas in T. 26. Die eigenständige Intervallstruktur des Kopfmotivs beeinflusst aber nicht nur die Motivik, sondern steht auch in engem Zusammenhang mit dem harmonisch-tonalen Plan des Satzes. Schick zufolge liegen die Terzfortschreitungen im Modulationsplan des Kopfsatzes; manche Modulationen in den folgenden Sätzen seien gerade im besagten Intervallsprung des Kopfmotivs begründet.<sup>214</sup> Schicks Analyse ermöglicht es, den harmonisch-tonalen Plan des Satzes im Folgenden noch aus einer anderen Perspektive zu betrachten und sich auf das spezifische Verhältnis von Tonika zur Dominante und auf die Rolle der Quintbeziehungen schlechthin zu konzentrieren. Obwohl sie auf den ersten Blick in den Hintergrund zu rücken scheinen, nehmen sie auf die tonale Organisation des Satzes doch entscheidenden Einfluss.

Der Grund für die Einfügung des melodischen Sprungs *es–b* im ersten Takt des Quartetts lag wahrscheinlich nicht ausschließlich in der Absicht, aus diesem Intervall den gesamten tonalen Plan des Werkes abzuleiten. Zum Teil ging es offenbar um den einfachen Versuch, einen zu geradlinigen Sprung von der Tonika zur Dominante zu umgehen, um somit den Anschein des Bekannten bzw. das Triviale zu vermeiden. Wenn der Grundton der Dominante in T. 3 tatsächlich erreicht wird, bekommt er ein besonderes Gewicht. Der über diesem Ton gebaute Dominantdreiklang wechselt in den folgenden Takten zwischen Moll und Dur, bis er am Ende des eröffnenden elftaktigen Abschnitts die Form des Quartsextakkords B-Dur annimmt.

Die Beziehung zwischen der latent vorhandenen Tonika und der Dominante ist für die Ausformung der ersten thematischen Phrase von essentieller Bedeutung. Dies äußert sich schon in der fugenartigen Versetzung des Hauptthemenkopfmotivs auf die Dominante in der Epilogphrase in T. 8ff. Die am Ende der ersten thematischen Phrase erreichte Dominantspannung wird zwar im Mittelteil des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes zunächst durch die Harmoniefolge *Ces–e–f* verhüllt, ab T. 20 aber durch eine fünf Takte lange Prolongation des Dominant(non)akkords gesteigert und in T. 26 schließlich in die Tonika aufgelöst. Diese groß angelegte Kadenz zeigt, dass das klassische Kadenzprinzip im Quartett nicht restlos aufgehoben wird. Es verliert zwar seine Wirkungskraft auf der Grobesebene der Form, im Rahmen des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes setzt es sich aber mit unverändertem Nachdruck durch.

---

<sup>214</sup> In der Exposition handelt es sich um eine Harmoniefolge von fallenden großen Terzen (*Es/es–Ces*, *Es–h–G*), vom Durchführungsende moduliert der Satz spiegelbildlich in Großterzschritten aufwärts (*Ges–b*, *H–Es*). Vgl. Schick, „Konstruktion aus einem Intervall“, S. 92ff.

Die verlockende Möglichkeit, auch den über der alterierten Dominante *b* gebauten Akkord ‚dominantisch‘ zu deuten, ließ Dvořák nicht ungenutzt. Die Kadenzwendung von H-Dur nach e-Moll eröffnet den ersten Durchführungsteil (T. 91–97). Dominantbezogen ist schließlich auch der Repriseneinsatz. Wie oben angedeutet, versetzt Dvořák im fünften Takt der Reprise (T. 150) das Thema in die Mollvariante der Dominanttonart und rückt entsprechend der tonalen Transposition zur hochalterierten Quinte des Dominantdreiklangs *fis*. Analog zu dem tonikalen Bereich gibt es auch im dominantischen Bereich zwei Ausprägungen der Doppeldominante: Einmal das regelgerechte F-Dur (vgl. etwa T. 139) und ein anderes Mal das hochalterierte Fis-Dur. Hat Dvořák mit der Kadenzwendung der ‚entrückten Dominante‘ den Anfang der Durchführung markiert, so verwendet er die Modulation von der ‚entrückten Doppeldominante‘ Fis-Dur nach H-Dur als harmonischen Übergang zur Reprise des Seitenthemas. Im Kopfsatz gibt es folglich zwei Ebenen von Quintbeziehungen: Eine, die von der Tonika abgeleitet ist, und eine, die dieses Grundmodell um einen Halbton nach oben verschiebt. Schematisch lässt sich dies folgendermaßen darstellen:

1) Tonika	Dominante	Doppeldominante
Es-Dur/es-Moll	B-Dur	F-Dur
2) chromatisch versetzte T	chromatisch versetzte D	chromatisch versetzte DD
E-Dur/e-Moll	H-/Ces-Dur	Fis-/Ges-Dur

Pointiert wird dieses chromatische Changieren in der Coda T. 229ff. auskomponiert. In der Violine ändert das punktierte Motiv taktweise seine tonale Verankerung, schwankend zwischen einer Es-Dur- und einer E-Dur-Version:

Nb. 52: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, 1. Satz, T. 228–231  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Idee einer Halbtonrückung äußert sich schon im Vorzeichenwechsel zu Beginn des Seitensatzes und der Durchführung. In der Modulation nach e-Moll in der Durchführung bzw. in die Parallele G-Dur im Seitenthema der Exposition kann man auch eine Konsequenz aus dem ‚zweigleisigen‘ tonalen Plan erblicken.

Der von Großterzschritten bestimmte Modulationsplan des Satzes ist fraglos unkonventionell, da er die traditionelle Sekundärtonart-Beziehung vermeidet. Die Quintbeziehungen spielen dennoch eine wichtige Rolle, obgleich sie den Satz etwas kryptisch durchziehen. Es ist durchaus anzunehmen, dass Dvořák zu diesem avancierten tonalen Plan tatsächlich von dem melodischen Sprung *es–b* des ersten Taktes angeregt wurde.

### 8.1.3 *Virtuose Paraphrasierung als Durchführungsprinzip*

Die Durchführung beginnt mit einer Vortäuschung der Expositionswiederholung. Diese bereits im Finale des Klavierquintetts A-Dur op. 81 angewandte Formanlage hat im Quartett eine klare Begründung. Dvořák kehrt an dieser Stelle zu der ursprünglichen Fassung des Themas zurück, um die Endgültigkeit seiner im Hauptsatz exponierten Tuttifassung zu mildern und um zu ermöglichen, dass sich die Durchführung überhaupt noch als Mittelpunkt der Form behaupten kann. Mit Blick auf den tonal labilen und thematisch verschleierte Repriseneinsatz übernimmt diese Themenwiederholung die Aufgabe einer vorverlegten Reprise.<sup>215</sup>

Im ersten Durchführungsteil (T. 97ff.) splittert Dvořák das Motiv aus dem dritten Takt des Hauptthemas ab und sequenziert es im Halbtonabstand (e–f–fis). Durch diese Sequenzierung wird das Motiv daran gehindert zu kadenzieren. Gleich im ersten Teil der Durchführung kommt es notwendigerweise zur Kummulation einer unaufgelösten harmonischen Spannung. Bei Betrachtung der restlichen Teile der Durchführung stellt man fest, dass die ganze Durchführung als Auskomposition und Prolongation dieser unaufgelösten Kadenz angelegt ist. Dvořák baut diesen zentralen Teil auf den Motiven des Hauptthemas auf, genauer auf ihrer ‚elegischen Variante‘ mit der kleinen Sekunde im Kopfmotiv. Die Hauptthemenmotive werden um Durchgangstöne erweitert, die vom Klavier in virtuos- en Oktavdoppelgriffen vorgetragen werden. Zu dieser brillanten Themenparaphrasierung gibt es in Dvořáks Klavierkammermusik keine Parallele. Obwohl die Variation nie die Grenze eines Zweitakters überschreitet, wird trotzdem der Eindruck einer ständigen Phrasenausdehnung erweckt. Das hängt damit zusammen, dass das ursprünglich achttönige Modell (T. 107f.) nach und nach mit doppelt so vielen Verzierungstönen ausgestattet wird. Die zweitaktige motivische Einheit wird so lange variiert, bis am Ende der Durchführung ihre Ähnlichkeit mit dem zweitaktigen motivischen Modell aus der Überleitung transparent wird (vgl. T. 33ff.). Diese Überleitungsmusik erklingt tatsächlich am Ende der Durchführung (T. 139ff.). Die Motivvariation, die in der Überleitung wie zufällig exponiert wurde, stellt letztendlich den Höhepunkt der motivischen Verarbeitung des ganzen Satzes dar. Tauchte sie in der Überleitung völlig unvermittelt auf, wird sie in der Durchführung als Ergebnis eines langen Variationsprozesses vorgestellt.

---

<sup>215</sup> Vgl. Anm. 213.

Spontaneität und Konstruktivität der motivisch-thematischen Arbeit ergänzen sich somit auf ideale Weise.

## 8.2 Brahms-Intermezzo X – Die Formidee eines dreiteiligen Hauptthemenkomplexes im Kopfsatz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 und des Klaviertrios c-Moll op. 101

Das Klavierquartett g-Moll op. 25, eines der bahnbrechenden und einflussreichsten Werke von Brahms' Klavierkammermusik, wurde in Dvořáks Zeit in Prag sehr oft aufgeführt.<sup>216</sup> Es ist davon auszugehen, dass Dvořák mit dieser Komposition sehr vertraut war. Als er 28 Jahre nach der Entstehung von Brahms' g-Moll-Quartett sein zweites Klavierquartett Es-Dur op. 87 komponierte, ging es ihm jedoch kaum um eine direkte Bezugnahme auf dieses Werk. Wie bereits angemerkt, deutet die Wahl der Tonart eher darauf hin, dass er an die geschichtliche Gattungslinie Mozart (KV 493) – Schumann (op. 47) anknüpfen wollte. Gleichwohl gibt es zwischen den Kopfsätzen der beiden Werke viele strukturelle Ähnlichkeiten, die Dvořáks Quartett zum gewichtigen Nachfolger von Brahms' Opus 25 machen. Zu untersuchen sind in diesem Zusammenhang vor allem die dreiteilige Hauptthemenanlage und die daraus folgenden Konsequenzen für den Formaufbau des Satzes, weiterhin der Konstruktcharakter der Hauptthemenmotivik.

Das extrovertierte und rustikale Thema Dvořáks scheint auf den ersten Blick dem in sich gekehrten und rein kammermusikalischen Thema Brahms' (Nb. 53) völlig entgegengesetzt zu sein. Dvořáks Thema kommt dem elegischen Charakter von Brahms' Thema erst im Nachsatz in T. 8ff. nahe. Trotz des Charakterunterschieds setzen die beiden Themen im Oktavenunisono ein und steuern auf den Grundton des Dominantdreiklangs zu. Diese erste melodische Zäsur tritt in beiden Fällen in T. 4 auf. Brahms fügt den Dominantdreiklang schon in diesem Takt, also etwas früher als Dvořák, ein, schwankt dann, genau wie später Dvořák, zwischen den Varianten Dur und Moll. Während der Vorhaltsquartsextakkord in T. 4 noch die Durterz exponiert, ist im darauf folgenden Takt die Dominante nach Moll eingetrübt. Brahms hebt die Molldominante auch melodisch hervor, indem er das Violoncello mit einer realen Themenantwort einsetzen lässt. Brahms' Thema entfaltet sich also ebenfalls zu einer ‚hybriden Phrase‘, die die Strukturprinzipien des klassischen Vorder- und Nachsatzverhältnisses und der Frage-Antwort-Rhetorik der barocken Fuge vereint.<sup>217</sup> Obwohl der erste Abschnitt des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes (T. 1–10) harmonisch abgerundet ist und in die Grundtonart moduliert, ist die in T. 10 erreichte Tonika nur wenig stabil. Nach dem eher offenen Ausklang der ersten thematischen Phrase kommt wie in Dvořáks Quartett ein unvermittelter tonaler Wechsel, mit dem der Einsatz eines Mittelteils markiert ist. Brahms wechselt hier zur Durparallele, in der er bis zum Trugschluss in T. 21 verbleibt.

---

<sup>216</sup> Vgl. Nouza, „Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben“, S. 415.

<sup>217</sup> Vgl. Smith, „Brahms and Subject/Answer Rhetoric“, S. 202ff.

# KLAVIER-QUARTETT

Herrn Baron Reinhard von Dalwigk zugeeignet

Opus 25

Allegro

Violine

Viola

Violoncello

Klavier

*p espressivo*

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

16

*p dolce*

© 1973 by G. Henle Verlag, München

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

Nb. 53: Brahms, Klavierquartett g-Moll op. 25, 1. Satz, T. 1–41  
© 1973 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Der Mittelteil des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes ist bei Brahms auf der einen Seite tonal stabiler, auf der anderen Seite motivisch kontrastreicher als bei Dvořák. Der größte Unterschied besteht wohl in den Überleitungstakten, die der Wiederaufnahme des Hauptthemas vorausgehen. Während Dvořák die Themenwiederaufnahme mit einer emphatischen Prolongation der Dominante vorbereitet, fügt Brahms sechs Takte vor der Wiederaufnahme des Themas eine ‚falsche‘ Klimax des Hauptthemenkopfmotivs ein (T. 21). Das Kopfmotiv, dessen erstes Intervall sich dramatisch zur Oktave ausspannt, wird hier zum Fortissimo gesteigert, erklingt aber im leeren Oktavenunisono und zudem noch einen Ganzton tiefer. Brahms zieht diese verfrühte Klimax sofort zurück. In den beiden folgenden Takten ertönt das Kopfmotiv im Piano, wobei dessen beide ersten Töne um einen Halbton nach oben versetzt werden (*ges*). Erst nach diesem Innehalten deutet Brahms den Ton *ges* enharmonisch um und bereitet in T. 25f. eine regelgerechte Modulation über die Dominante in die Grundtonart vor. Die vorzeitige und tonal entrückte Steigerung des Kopfmotivs in T. 21 könnte als ein Versuch des Komponisten interpretiert werden, im Hauptthemenkomplex einen Scheinrepriseeffekt im Kleinen zu erzeugen.

Mit dem Eintritt der Tonika und mit der Klangverdichtung in T. 27 wird der dritte Teil des Hauptthemenkomplexes erreicht. Im Vergleich zu der Analogiestelle in Dvořáks Quartett ist diese lang erwartete Tonika nur von kurzer Dauer. Brahms lässt den g-Moll-Akkord lediglich auf der ersten Zählzeit in T. 27 erklingen und führt das Thema im Oktavenunisono der Streicher vor. Der zu Beginn des Quartetts homogene Satz spaltet sich nun in Streicherblock und Klavier auf. Diese Spaltung spitzt sich im blockhaften Alternieren im Viertelabstand in T. 35ff. zu. Wie bereits Smith anmerkte, ist die Themenwiederaufnahme in T. 27 keine Wiederherstellung im klassischen Sinne des Wortes, sondern eher ein Ausgangspunkt für den weiteren Entwicklungsprozess.<sup>218</sup> Werden in Dvořáks Quartett bei der Tutti-Wiederaufnahme alle ‚Störfaktoren‘ aufgehoben, die bei der Themenaufstellung den rhythmischen und diastematischen Reiz des Themas ausmachen, so verkompliziert sich in Brahms' Quartett das Themenprofil durch das eingefügte Sechzehntelmotiv<sup>219</sup> (T. 27ff.), die Motivabspaltung (T. 30ff.) und die Intervallspreizung (T. 35ff.). Der dritte Teil des Hauptthemenkomplexes hat demzufolge eher einen zerrissenen denn entspannten Gestus; er zeichnet sich allerdings durch denselben „Energieüberschuss“<sup>220</sup> aus wie die Parallelstelle in Dvořáks Quartett.

Die wörtliche Wiederholung der ersten zehntaktigen Hauptthemenphrase zu Beginn der Durchführung (T. 161–170) – Kross zufolge „der umstrittenste Abschnitt des Satzes in der Brahms-Literatur“<sup>221</sup> – steht genau wie das analoge Ver-

---

<sup>218</sup> Vgl. Smith, „Brahms and Subject/Answer Rhetoric“, S. 209.

<sup>219</sup> Wie in der Brahms-Literatur schon mehrmals dargelegt wurde, ist dieses Sechzehntelmotiv auf das Kopfmotiv des Hauptthemas zurückzuführen.

<sup>220</sup> Hauschka, „Der kammermusikalische Beitrag von Johannes Brahms“, S. 299.

<sup>221</sup> Kross, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 363.

fahren im Kopfsatz von Dvořáks Quartett (vgl. T. 83ff.) in Verbindung mit der Umsetzung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in der Reprise. Die Folge der vorgeschobenen Reprise ist in beiden Fällen eine vollständige Auslassung des ersten Themenabschnitts am Anfang der Reprise. Brahms eröffnet sie mit dem nach G-Dur transponierten Mittelteil (T. 237ff.). Dieser wird um einen Nebengedanken (T. 249ff.) erweitert, der in die ‚verfrühte Klimax‘ des Kopfmotivs in T. 259 hinüberleitet. Brahms wiederholt vor der Wiederaufnahme des Hauptthemas denjenigen Scheinrepriseeffekt, den er bereits in der Exposition anwendet, mit dem einzigen Unterschied, dass die Scheinwiederaufnahme des Themas in der Reprise eine kleine Terz nach unten versetzt wird. Die Modulationsrichtung bleibt jedoch unverändert: Der Mittelteil zielt nach wie vor auf eine gesteigerte Themenwiederkehr in der Grundtonart hin (T. 265). Ab dieser Stelle stimmt die Reprise mit den entsprechenden Partien aus der Exposition überein.

Es ist festzuhalten, dass Brahms in der Reprise die Gestalt des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in dreierlei Hinsicht modifiziert: Erstens lässt er den Eröffnungsabschnitt wegfallen, zweitens versetzt er den Mittelteil von B-Dur nach G-Dur, drittens ändert er den Übergang zur Themenwiederaufnahme leicht durch die Einfügung eines Nebengedankens sowie durch die Transposition der ‚verfrühten‘ Themenklimax um eine kleine Terz nach unten.

Die Reprise des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes ist der des Kopfsatzes von Brahms’ Klavierquintett f-Moll op. 34 sehr ähnlich. In beiden Fällen war Brahms bemüht, die Wiederkehr des ersten Themenabschnitts zu verschleiern, sei es durch einen dominantischen Orgelpunkt und eine fragmentarische Themenwiederherstellung (op. 34), sei es durch Auslassung bzw. Vorverlegung dieses Abschnitts an den Durchführungsanfang (op. 25). Dvořáks Reprisekonzept im Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 ist noch unorthodoxer: Er kürzt den Hauptthemenkomplex stark und modifiziert den einzig beibehaltenen ersten Teil. Die gesteigerte Themenwiederaufnahme wird bis in die Schlussgruppe hinausgezögert, der Rest des ursprünglichen mittleren Teils taucht in der Coda<sup>222</sup> auf. Die

---

<sup>222</sup> Wie Schick in seiner Analyse von Dvořáks Quartett op. 87 deutlich gemacht hat („Konstruktion aus einem Intervall“, S. 93), sequenziert Dvořák in der Coda das Hauptthemenkopfmotiv nach einem Modell, aus dem sich eine funktional schwer definierbare, dafür aber binnenmusikalisch logische Akkordfolge ergibt (T. 217ff.), die eine Art Zusammenfassung der Essenz des Hauptthemas darstellt. Auch im Kopfsatz von Brahms’ Quartett op. 25 bildet eine Sequenz des Hauptthemenkopfmotivs den Höhepunkt der Coda. Sie setzt nach drei motivisch antizipierenden Pizzicato-Klängen in T. 364 ein. Das Kopfmotiv wird viermal nach oben sequenziert nach einem tonalen Sequenzmodell, das im Ambitus  $g-g^2$  die Gerüsttöne des Tonikadreiklangs umschreibt. Nach dem Erreichen des melodischen Höhepunktes ( $ffz$ ) wendet sich die Coda in eine „unheimliche Stille“ (Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 451), in der das *Allegro* ausklingt. Auf ähnliche Art und Weise beschloss Dvořák knapp 30 Jahre später das Amen im „Lacrimosa“-Teil seines *Requiem*s. Nicht nur das Sequenzmodell selbst, sondern die ganze Sequenz hat eine ähnliche Struktur wie in Brahms’ Quartett. Darüber hinaus erhebt sich die Sequenzphrase wie bei Brahms aus einem gedämpften, geheimnisvollen Klangraum (vgl. das Tremolo der Timpani) und wird zu einem emphatischen Höhepunkt geführt, der danach wieder abgebaut wird. Man hat es hier mit einer Schlussbildung zu tun, die in zwei völlig unterschiedlichen Gattungen auftaucht, in beiden aber eine identische Funktion übernimmt und eine sehr poetische Wirkung hat.

Reprise des Hauptthemenkomplexes erstreckt sich somit auf den gesamten dritten Teil der Sonatenhauptsatzform (vgl. Tabelle, S. 164f.).

Um den Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik zu vervollständigen, wende ich mich abschließend dem Kopfsatz von Brahms' Klaviertrio c-Moll op. 101 zu. Anders als in allen bisher vorgestellten Modellen, die von einem subtilen, im Oktavenunisono erklingenden Hauptthema ausgehen, wird das Trio mit einem massiven c-Moll-Akkord im Tutti eröffnet (Nb. 54). Dies ändert nichts daran, dass der thematische Kernsatz in T. 4 in einen leeren „Tasto-solo“-Klang mündet,<sup>223</sup> ähnlich wie es in den Kopfsätzen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 und Klavierquartett Es-Dur op. 87 der Fall ist. Besonders fällt die Ähnlichkeit mit der Gestaltung des Hauptthemenkomplexes in Dvořáks f-Moll-Trio auf: Brahms greift nach der Zäsur das letzte Teilmotiv auf, entfaltet es zu einem melodischen und harmonischen Höhepunkt; diesem lässt er einen Kontrastgedanken folgen.

Der Kontrastabschnitt setzt mit einem Trugschluss auf der dritten Stufe in der Tonikaparallele ein und steuert über den Septakkord der zweiten Stufe erneut auf die Dominante zu. Die Auflösung der Dominantspannung, die in allen hier untersuchten dreiteiligen Hauptthemenkomplexen mit der Wiederaufnahme des Hauptthemas zusammenfällt, wird im c-Moll-Trio in zwei Phasen unterteilt. Die erste Kadenz tritt bereits zwei Takte vor der Themenwiederaufnahme in T. 20 auf. Sie ist insofern instabil, als hier zu dem in den Streichern exponierten c-Moll-Dreiklang im Klavier der dissonante Ton *b* hinzutritt. In reiner Gestalt erscheint der Tonikadreiklang erst in T. 22. Die Wirkungskraft dieses tonalen Zieles wird hier dadurch abgeschwächt, dass die Tonika nach einer plagalen Kadenz erklingt. Spielt Brahms im Kopfsatz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 an der analogen Stelle mit dem Effekt einer verfrühten Klimax und Scheinwiederaufnahme des Hauptthemas, so zögert er im Trio die Wiederkehr des Kernsatzes um zwei Takte hinaus (T. 20f.). Der Kernsatz kehrt in T. 22 in einer diastematisch und harmonisch variierten Form wieder: Die Intervallbrechungen des Triolenmotivs werden durch steigende Terzzüge ersetzt, während sich die Harmoniefolge c–Es–G zu der Akkordkette c–es–Ges–B verwandelt. Die starke Veränderung des melodischen und harmonischen Profils des wieder aufgenommenen Kernsatzes erscheint folgerichtig, da die Klangsteigerung bzw. der Instrumentationswechsel angesichts der gleichsam orchestralen Trioeröffnung nicht mehr als wirkungsvolle Variationsmittel eingesetzt werden können.

---

<sup>223</sup> Vgl. Josef-Horst Lederer, „Werkidee und harmonisches Modell. Zum 1. Satz von Brahms' Klaviertrio c-Moll op. 101“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, S. 245–256, hier S. 245f.

Brahms' Umsetzung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in der Reprise des Kopfsatzes von op. 101 ist unter allen bisher angesprochenen Lösungen als die gewagteste zu bewerten. Das Einzige, das zu Beginn der Reprise vom Hauptthemenkomplex zitiert wird, sind die Fortspinnungstakte über dem dominantischen Orgelpunkt, die ursprünglich zwischen dem Kernsatz und dem mittleren Kontrastabschnitt standen (vgl. T. 5–10 versus T. 134–139). Anstelle der Tonika tritt hier vergleichbar dem Anfang der Reprise im Kopfsatz von Brahms' Quintett op. 34 die Dominante auf, mit dem Unterschied, dass im Trio die Tonika nicht einmal nachträglich erreicht wird. Die auf die Spitze getriebene tonale Instabilität des Reprisenanfangs erinnert an den Repriseneneinsatz im Kopfsatz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87. Beide Reprisenkonzepte stehen sich noch in einem anderen Punkt nahe: Der dreiteilige Hauptthemenkomplex erscheint jeweils am Anfang der Reprise in einer stark gekürzten, torsohaften Gestalt, seine Reprise wird erst an späteren formalen Positionen komplettiert. Bei Brahms verlagert sich die Wiederaufnahme des mittleren Kontrastabschnitts und der beiden Eckteile des Themenkomplexes in die Coda. Der Kontrastabschnitt wird in der Coda um eine Quarte nach oben versetzt (T. 199ff.), steuert aber unverändert auf die Dominante hin. Die Auflösung der Dominante in die Tonika ist an dieser Stelle reibungslos, da die beiden Zusatzakte ausgelassen werden (vgl. T. 20f. versus T. 207f.). Der Tonikadreiklang ist demzufolge nicht mehr Bestandteil einer plagalen Kadenz, sondern tritt überzeugend nach der Dominante auf. Die nachträgliche Reprise des Kernsatzes bzw. seines zweiten Durchgangs in T. 208ff. stimmt hier nicht mit der Expositionsfassung (T. 22–25) überein. Brahms variiert die Gestalt nicht nur auf der melodischen und harmonischen, sondern auch auf der satztechnischen Ebene. Zwischen der Bassstimme des Klaviers und den Streicherstimmen bildet sich ein Kanon des Triolen-Terzgangmotivs, so dass die Wiederaufnahme des Kernsatzes an Stringenz gewinnt. Stellt der Viertakter 208–211 eine Parallele zur Wiederholung des Abschnitts in den Takten 22–25 dar, so repräsentiert der Rückgriff auf den Kernsatz in der Coda (T. 216–219) eine Analogie zu den Eröffnungstakten des Trios. Bei diesem allerletzten Auftritt wird die ursprüngliche Diastematik wiederhergestellt. So eigenständig Brahms' Umgang mit der Form<sup>224</sup> und die Synthese aller ursprünglich divergierenden Komponenten des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes<sup>225</sup> in der Reprise sind, so eng ist die Anknüpfung an die analogen Modelle in den vorausgegangenen Werken, namentlich im Klavierquartett g-Moll op. 25 und im Klavierquintett f-Moll op. 34.

---

<sup>224</sup> Die gesamte Satzentwicklung, insbesondere die Verlagerung des entwicklungsmäßigen Höhepunktes in die Coda, deuten nach Lederer darauf hin, dass „Brahms die Form zugunsten der Logik einer autonomen Werkidee opfert“. Vgl. Lederer, „Werkidee und harmonisches Modell“, S. 255.

<sup>225</sup> Eine Detailanalyse dieses Syntheseprozesses liefert Klaus-Jürgen Sachs in seinem Aufsatz „Zur Konzeption des Ersten Satzes aus dem Klaviertrio c-Moll op. 101“, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28), Kassel u. a. 1984, S. 134–149.

# TRIO III

Veröffentlicht 1887

Opus 101

*Allegro energico*

Violine

Violoncello

*Allegro energico*

Klavier

*f ben marc.*

*poco f*

7

*mf cresc.*

*mf cresc.*

*cresc.*

11

System 18-20: The first system of the musical score, starting at measure 18. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated at the beginning of their respective staves.

System 21-23: The second system of the musical score, starting at measure 21. It continues the vocal and piano parts. A dynamic marking of *f marc.* appears in the piano part at measure 23. Measure numbers 21, 22, and 23 are indicated at the beginning of their respective staves.

System 24-26: The third system of the musical score, starting at measure 24. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many beamed notes. Dynamic markings of *pizz.* and *f* are present. Measure numbers 24, 25, and 26 are indicated at the beginning of their respective staves.

System 27-29: The fourth system of the musical score, starting at measure 27. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand. Dynamic markings of *mf* and *pp* are present. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated at the beginning of their respective staves.

Nb. 54: Brahms, Klaviertrio c-Moll op. 101, 1. Satz, T. 1-30  
© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die Aufstellung des Hauptthemas im Rahmen eines dreiteiligen Hauptthemenkomplexes verläuft nach einem spezifischen dramaturgischen Plan, der für die Exposition sehr gut geeignet, an späteren formalen Positionen des Satzes aber grundsätzlich nicht wiederholbar ist. Sowohl Brahms als auch Dvořák neigten deshalb von Anfang an dazu, dieses Formenmodell in der Reprise zu modifizieren. Je länger sie sich mit dieser Formidee beschäftigten, desto klarer wurde ihnen, dass eine der günstigsten und folgerichtigsten Lösungen in der Verlagerung der gesteigerten Themenfassung an eine möglichst späte Position in der Reprise (Schlussgruppe, Coda) besteht. Sollte die im Themenkomplex entwickelte Zielstrebigkeit auch in der Reprise zur Geltung kommen, war eine Modifikation des Formverlaufs, insbesondere zu Beginn der Reprise, vonnöten. Der Kopfsatz von Brahms' Klaviertrio c-Moll op. 101 und der von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87 sind zwei Musterbeispiele für eine solch radikale Modifikation des klassischen Reprisenmodells. Dieses Experiment konnte jedoch nur unter der Voraussetzung einer deutlichen Formraffung stattfinden. Nicht von ungefähr gehören beide Kopfsätze zu den kürzesten in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik. Die starke Konzentration des musikalischen Geschehens<sup>226</sup> ermöglicht es, dass das regelkonforme Modell der Sonatenform trotz aller Abweichungen nachvollziehbar bleibt. Die Form wird nicht zur bloßen „Attrappe“<sup>227</sup>, sondern eher zu dem, was Dahlhaus mit der Wendung „Form als Transformation“<sup>228</sup> klassifizieren würde.

### Erscheinungsformen des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in den Kopfsätzen von Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik:

<b>I a) Themenaufstellung</b>					
	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34	Brahms op. 101
vorherrschendes Modell:					
Unisono	×	×	×	×	akkordischer Satz
auf die (Moll)Dominante hinsteuernd	Doppel-dominante	×	×	×	×
leise bzw. mittelstarke Dynamik	×	Forte	×	×	Forte
Länge 3–4 Takte	×	×	×	×	×

<sup>226</sup> Vgl. Sachs, „Klaviertrio c-Moll op. 101“, S. 134.

<sup>227</sup> Lederer, „Werkidee und harmonisches Modell“, S. 255.

<sup>228</sup> Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S.149ff.

<b>I b) Unmittelbare Themenentfaltung</b>					
	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34*	Brahms op. 101
vorherrschendes Modell:					
Fortspinnung des (letzten) Motivs des Themas bzw. kontrastierende Ableitung vom Kernsatz	×	×	×		×
konzertante Gegenüberstellung von Klavier und Streichern	×	Klavier dominiert	konfliktfreie Satzverdichtung zum homogenen Tuttiklang		×
Prolongation der Dominante	Doppel-dominant-Vorhaltsquartsextakkord	×	Weg von der Dominante zur Tonika		×
Steigerung der Lautstärke	×	Dynamiksenkung	gleichbleibende leise Dynamik		×
Länge 6–7 Takte	×	×	×		×

<b>II Fortspinnungsteil/Überleitung zur Themenwiederaufnahme</b>					
	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34	Brahms op. 101
vorherrschendes Modell:					
neues (kontrastierendes) Fortspinnungsmotiv/-thema	×	Entfaltung der vorher exponierten Motive	×	×	×
konzertante Gegenüberstellung von Klavier und Streichern	×	×	Klavier und Streicher im friedlichen Dialog	×	×
Prolongation der Dominante	×	Weg von einer terzverwandten Tonart zur Dominante	Durparallele	×	×
hohe Lautstärke	×	scharfe dynamische Kontraste; danach Fortissimo	leise Dynamik	×	×
Länge 7–10 Takte	×	14 T.	16 T.	×	×

\* In Brahms' op. 34 fällt dieser Teil mit der Überleitung zur Themenwiederaufnahme zusammen.

<b>III Themenwiederaufnahme</b>					
	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34	Brahms op. 101
vorherrschendes Modell:					
melodische, rhythmische bzw. harmonische Variation der ursprünglichen Themengestalt	×	×	×	×	×
Tutti: Thema in Streichern	Klavier dominiert	×	×	×	Tutti: Thema im Klavier
allererste harmonische Stabilisierung des Tonikadreitritons	×	×	Tonikadreitriton bereits zu Beginn des Satzes harmonisch etabliert (T. 10)	×	Tonikadreitriton bereits zu Beginn des Satzes harmonisch etabliert (T. 1)
Modulation in eine terzverwandte bzw. sekundbezogene Tonart	×	×	Rückmodulation in die Grundtonart	Rückmodulation in die Grundtonart	×
hohe Lautstärke	Fortissimo; danach Dynamiksenkung	×	×	×	×
Länge 4–7 Takte	×	×	14 T.	11 T.	×

<b>Umsetzung des dreiteiligen Hauptthemenkomplexes in der Reprise</b>					
	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34	Brahms op. 101
<b>I a) Themenaufstellung</b>					
vorherrschendes Modell:					
Thema völlig ausgespart oder nur kurz angespielt	Thema in hoher Lautstärke wiedergegeben	Thema in hoher Lautstärke, jedoch tonal labil und verkürzt wiedergegeben	×	×	×
<b>I b) Unmittelbare Themenentfaltung</b>					
unmittelbare Themenentfaltung wird bewahrt bzw. variiert	×	×	ausgelassen	fällt mit dem Fortspinnungsteil zusammen	×

	Dvořák op. 65	Dvořák op. 87	Brahms op. 25	Brahms op. 34	Brahms op. 101
<b>II Fortspinnungsteil/Überleitung zur Themenwiederaufnahme</b>					
Fortspinnungsteil stark modifiziert bzw. auf eine spätere Position verschoben	×	×	bewahrt, und kleine Terz nach unten ver- setzt	bewahrt	×
<b>III Themenwiederaufnahme</b>					
Themenwiederaufnahme an der entsprechenden formalen Position	×	in die Schluss- gruppe verschoben	×	×	in die Coda verschoben

## 8.3 Finale

### 8.3.1 Dreitonartenexposition

Das Finale des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 ist der einzige Satz in Dvořáks Klavierkammermusik, der mit einem Unisono des ganzen Ensembles beginnt (Nb. 55). Die Rolle der ersten sieben Takte ist insofern ambivalent, als sie gleichzeitig die Aufgabe des Tuttivorspanns und der Themenaufstellung übernehmen. Der Halbsatz in T. 8–13 kann syntaktisch entweder als Vorder- oder als Nachsatz gedeutet werden: In Bezug auf das Vorausgehende handelt es sich um einen Nachsatz, in Bezug auf das Kommende um einen Vordersatz.<sup>229</sup>

Allegro, ma non troppo

Allegro, ma non troppo

Nb. 55: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, Beginn des Finales  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>229</sup> In der Reprise wird diese syntaktische Doppeldeutigkeit aufgehoben, da der Tuttivorspann wegfällt.

Obwohl die Motive des Hauptthemas bereits in der siebentaktigen Eröffnung fertig ausgeprägt sind, ist ihre tonale Verankerung noch nicht eindeutig festgelegt. Die Tonika es-Moll erscheint zwar schon in T. 3, der Unisonoanfang kann aber ebenso gut als Ausschnitt einer Ges-Dur-Skala angesehen werden. Die tonalen Verhältnisse werden erst nach der Kadenz von der Dominante B-Dur zur Tonika es-Moll in T. 7f. klar. Die Polarität der Paralleltonarten es-Moll und Ges-Dur zeigt sich sehr bald als für den tonalen Verlauf der Exposition bestimmend. Die zu Beginn des Satzes latent vorhandene Tonart Ges-Dur setzt sich gleich nach der Themenaufstellung in T. 23ff. durch. Die gesamte Überleitung (T. 23–65), in der zwei Nebenthemen exponiert werden, verläuft stabil in Ges-Dur und dessen erharmonischer Variante Fis-Dur (ab T. 50). Das Seitenthema setzt in H-Dur ein (T. 66), schon sein Nachsatz moduliert jedoch zurück nach Fis-Dur. In den restlichen Teilen der Exposition wird die Tonart Fis-Dur nicht mehr verlassen. Die tonale Organisation der Exposition sieht folgendermaßen aus: es–Ges/Fis–H–Fis. Es liegt eine Dreitonartenexposition mit einem Modell der Doppelmodulation vor. Die ‚zweite Tonart‘ tritt bereits in der Überleitung ein und kehrt nach der Modulation in die ‚dritte Tonart‘ wieder. Der erste Teil des Seitensatzes ist in tonaler Hinsicht nur ein eingeschobenes Glied zwischen Hauptsatz und zweitem Teil des Seitenthemas.<sup>230</sup> Diese Art von tonaler Organisation ist hier jedoch kein Indiz für eine direkte Anlehnung an Schubert, sondern als Konsequenz aus dem harmonisch-tonalen Plan des Kopfsatzes zu verstehen. Dass Dvořák in der Exposition des Schlusssatzes gerade nach Ges-Dur moduliert, dieses später zu Fis-Dur umdeutet und als Zwischendominante von H-Dur verwendet, deutet darauf hin, dass der Tonartenplan des Finales eine weitere Folge des Spiels mit den hochalterierten Quinten des Tonika- und Dominantdreiklangs (*b, fis*) aus dem Kopfsatz ist.<sup>231</sup>

Die Reprise setzt in es-Moll ein, wendet sich aber in die Varianttonart. Die Grundtonart des Quartetts – Es-Dur – wird dabei an der Stelle erreicht, an der in der Exposition nach Ges-Dur moduliert wurde (vgl. T. 23 versus T. 198). Die tonale Vereinheitlichung tritt demzufolge bereits zu Beginn der Überleitung ein. Das Seitenthema setzt in As-Dur ein (T. 241), um erst im Nachsatz zurück in die Grundtonart Es-Dur zu modulieren. Der im Quartabstand gestaltete Modulationsplan der Exposition wird demnach in der Reprise in Transposition aufrechterhalten (Fis–H–Fis versus Es–As–Es). Gleichwohl kann man nicht von einer Transposi-

---

<sup>230</sup> Diese Art von Doppelmodulation unterscheidet sich von demjenigen Typus einer Doppelmodulation, in dem nach dem Hauptsatz in die ‚zweite Tonart‘ und nach dem ersten Teil des Seitensatzes endgültig in die ‚dritte Tonart‘ moduliert wird (vgl. Salzer, „Die Sonatenform bei Franz Schubert“, S. 109). Zum Problem der „Doppelmodulation“ und zur Reinterpretation dieses von Salzer eingeführten Begriffs vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bd. 11), Tutzing 1994, S. 86ff. Hinrichsen hat insbesondere auf die Problematik von Salzers These hingewiesen, der zufolge der Schwerpunkt der für die Expositionsanlage konstitutiven Modulation bei Schubert stets auf der zweiten Modulation liege.

<sup>231</sup> Vgl. Schick, „Konstruktion aus einem Intervall“, S. 94.

tionsreprise Schubert'schen Typus<sup>232</sup> sprechen, da das Hauptthema in der Reprise unverändert in der Grundtonart steht.

### 8.3.2 Gedankenreichtum der Exposition

Der für Dvořáks Sonatenform recht ungewöhnlichen tonalen Stabilität der Überleitung wirken zwei hier exponierte Nebengedanken entgegen. Diese sind für die thematischen Prozesse des ganzen Satzes von großer Bedeutung.<sup>233</sup> Den ersten Nebengedanken (T. 23ff.) könnte man wegen seiner Ähnlichkeit zum Thema aus Dvořáks *Humoreske* op. 101, Nr. 5 ein ‚Humoreskenthema‘ nennen.

a)

b)

Nb. 56: a) Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, Finale, Episodenthema, T. 23ff.

b) Dvořák, *Humoresken* op. 101, Nr. 5, T. 16–26

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>232</sup> Vgl. Salzer, „Die Sonatenform bei Franz Schubert“, S. 122.

<sup>233</sup> Dvořák selber war begeistert von der Vielfalt der Ideen, die ihm zu einer zügigen Fertigstellung der Komposition verholfen haben: „Nun habe ich wieder drei Sätze eines neuen Klavierquartetts vollendet und mit dem Finale bin ich in ein paar Tagen fertig. Es geht wider Erwartung leicht und die Melodien strömen bloß auf mich ein.“ Aus Dvořáks Brief an Alois Göbl vom 10. August 1889, in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 385. (Original auf Tschechisch, dt. Übersetzung von M. Stědrónská.)

Obwohl es dank seiner Dur-Verankerung einen Kontrast zum Hauptthema bildet, ist es dennoch durch Verwendung der Skalenmotivik mit ihm eng verwandt. Der zweite Nebengedanke (T. 35ff.) ist eine lyrische Transformation der Hauptthemenmotive, nun versetzt nach Ges-Dur. Auch wenn Dvořák die Motive mittels Artikulation (Legato statt Staccato) nur geringfügig variiert, erzielt er eine grundlegende Charakterumwandlung. Besonders wirkungsvoll ist die Verwandlung der ursprünglich scharf akzentuierten fallenden Skala (vgl. Viola in T. 8f.) in eine Kette von Seufzermotiven (T. 39ff.). Eine weitere Variation tritt in T. 42ff. auf. Dvořák versieht hier die nach Ges-Dur transponierten Hauptthemenmotive wieder mit einer Staccato-Artikulation und verleiht ihnen einen scherzhaften Charakter. Das Hauptthema erscheint folglich vor dem Eintritt des Seitenthemas in zwei Varianten, deren Charaktere nach der Dramaturgie des Sonatenzyklus wechseln (kantabler Satz, Scherzo). Diese beiden Varianten sind von dem ‚Humoreskenthema‘ umrahmt.

Das Seitenthema (T. 66ff.) kontrastiert mit allen vorausgehenden Gedanken sowohl durch seine diastematische (Sextsprung im Kopfmotiv) als auch rhythmische Struktur (halbe Noten). Sein Bezug zum Hauptthema kommt erst im zweitaktigen Anhang zum Vorschein, in dem die lyrische Variante des Hauptthemenkopfmotivs auftaucht und die Funktion eines Kadenzmotivs übernimmt. Ähnlich wie etwa im Kopfsatz des Klaviertrios g-Moll op. 26 variiert Dvořák hier ein Motiv, indem er dessen Position und Funktion im Thema grundlegend ändert.

### 8.3.3 *Tetrachordmotiv und Sequenz*

Der thematisch farbige Verlauf der Exposition sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Dvořák mit einem sehr reduzierten motivischen Material arbeitet, das sich vor allem aus Tetrachorden und komplexen Skalenläufen zusammensetzt. Diese bilden in der Durchführung die Grundlage für eine äußerst feine motivische Arbeit. Das Tetrachordmotiv erscheint in der Durchführung in zahlreichen Varianten, die sich aus der Zusammensetzung der kleinen und großen Sekunde ergeben können, und nimmt folglich abwechselnd eine diatonische oder chromatische Gestalt an. Die Schwankung zwischen Diatonik und Chromatik ist insbesondere im zentralen Teil der Durchführung (T. 134ff.) deutlich hörbar: Während im Klavier die diatonische Variante des augmentierten Tetrachordmotivs entfaltet wird, wandert die chromatische Variante in Achtelbewegung durch die kontrapunktischen Streicherstimmen. Trotz dieser Kombination wirkt die Stelle durchaus einfach. Das Tetrachordmotiv wird jeweils wiederholt und aufsteigend sequenziert, als ob es sich nur um ein Solfeggio handeln würde. Durch die sukzessiven Motivübernahmen in den Streichern vermeidet Dvořák eine Klangverdickung und gibt dem Zuhörer die Möglichkeit, jedes Detail der musikalischen Struktur problemlos herauszuhören.

Wie in vielen anderen Sätzen arbeitet Dvořák bereits in der Exposition mit Sequenzen, die er entweder direkt in die Themen integriert (Hauptthema) oder während der Themenentfaltung verwendet („Humoreskenthema“). Die Sequenzmuster in der Exposition sind dabei ausgesprochen konventionell. Dies zeigt etwa die Quintfallsequenz des „Humoreskenthemas“ in T. 54ff. Anders ist die Situation im ersten Teil der Durchführung (Nb. 57). Der Mittelteil der Sonatenform beginnt mit einer Halbtonversetzung des Tetrachord-Kopfmotivs von fis-Moll/Fis-Dur nach F-Dur, das hier jedoch alles andere als ein stabiles tonales Zentrum ist. Das Klavier sequenziert ab T. 115 das chromatisch gebrochene Tetrachordmotiv im Ganztonabstand nach unten: *f* (T. 115f.), *es* (T. 118f.) und *ais* (T. 120f.):

Nb. 57: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, Finale, T. 109–122,  
Beginn der Durchführung (T. 111ff.)

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Da die Binnenintervalle des fünftönigen Sequenzgliedes nicht konstant bleiben, F-Dur aber dennoch verlassen wird, ist die gesamte Sequenz weder als real noch als tonal zu betrachten.<sup>234</sup> Zu einer realen Sequenz verwandelt diese sich erst ab

<sup>234</sup> Zur Kombination tonaler und realer Sequenzen vgl. Wilhelm Pfannkuch, Artikel „Sequenz (satztechnischer Begriff)“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 8 (1998), Sp. 1286–1288, hier Sp. 1287.

dem dritten motivischen Durchgang, der den zweiten intervallgetreu transponiert. Die Unvorhersehbarkeit des Sequenzverfahrens wird erstens durch die Einwürfe der Streicher unterstrichen, die ihr eigenes zweitaktiges Modell sequenzieren. Auch diese Abfolge schwankt zwischen einer tonalen und einer realen Sequenz. Der zweite motivische Durchgang ist eine tonale Terzsequenz, während der dritte Durchgang intervallgetreu den zweiten um eine Quint nach oben versetzt. Zweitens ist die Sequenz insofern metrisch unregelmäßig, als das Sequenzglied beim zweiten und dritten Durchgang metrisch verschoben ist. Drittens steht die Sequenz im Streicherpart nicht völlig im Einklang mit der Klaviersequenz. Die erste Violine setzt in Beziehung zu den langen Basstonen des Klaviers zunächst auf dem Grundton (T. 113), dann aber im Abstand der verminderten Quart (T. 116) und kleinen Terz (T. 119) ein.

Die hybride Sequenz erfüllt dennoch eine modulatorische Funktion: In T. 122 wird der Quartsextakkord e-Moll erreicht, d. h. das musikalische Geschehen befindet sich am Ende der Sequenzkette einen Halbton tiefer als am Anfang. Dvořák knüpft mit dieser Sequenz an die Halbtonrückung von Fis- nach F-Dur an, die den Beginn der Durchführung markiert. Diese Sequenzstelle bezeugt einmal mehr, dass Dvořák die Sequenztechnik als ebenbürtige Alternative zur entwickelnden Variation in der Durchführung anzuwenden pflegte. Die vielfältigen Erscheinungsformen der Sequenz in Dvořáks Musik zeigen, dass sie nicht pauschal als weniger verdienstvolles oder gar primitives Mittel der Motiventfaltung abgetan werden kann.<sup>235</sup>

## 9. Dvořáks letzter Beitrag zur instrumentalen Klavierkammermusik – Sonatine G-Dur op. 100 für Violine und Klavier

Die Sonatine G-Dur für Violine und Klavier nimmt in Dvořáks Œuvre eine Sonderposition ein: Versehen mit der Jubiläumsopuszahl 100 ist sie seine letzte Klavierkammermusik-Komposition, die zudem zu seinen bekanntesten und – anders als die ziemlich vernachlässigte Violinsonate F-Dur op. 57 – auch häufig gespielten Werken gehört. Dvořák hat sie 1893 während seines Aufenthalts in den USA geschrieben. Die spieltechnischen Anforderungen sowie die Ausdruckshaltung des Werkes sind auf Jugendniveau (auf Dvořáks Kinder, denen das Werk gewidmet ist) zugeschnitten.<sup>236</sup> Der Komponist hat die weniger anspruchsvolle Gattung

---

<sup>235</sup> Vgl. Schönberg, „Kriterien für die Bewertung von Musik“, S. 126ff.

<sup>236</sup> „Ich bin, Gott sei Dank, wohl und munter, und habe soeben mein 100. Werk vollendet, eine Sonatine für Violine und Piano. Sie ist bestimmt für die Jugend (meinen zwei Kindern gewidmet), aber auch Große, Erwachsene, sollen sich damit unterhalten, wie sie eben können.“ Aus Dvořáks Brief an Fritz Simrock vom 2. Januar 1894, Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 238.

Sonatine jedoch nicht nur deswegen gewählt, weil er den jungen Musikern gerecht werden wollte. In der Gattungswahl schlägt sich zum Teil auch die von Einfachheit geprägte Entwicklungstendenz des Dvořák'schen ‚amerikanischen Stils‘ nieder. Dass die Gattungen seiner Kammermusik mit der Zeit weniger einen a priori gegebenen Stilrahmen darstellen, als vielmehr selbst zum Resultat einer bestimmten Stilsprache werden, wird im Kapitel über das *Dumky*-Trio näher ausgeführt.

Nicht nur die Stilvereinfachung im *Amerikanischen* Streichquartett F-Dur op. 96, sondern bereits die zwischen Kunstvollem und Populärem schwankende Grundhaltung des *Dumky*-Trios op. 90 zeigen, dass die Sonatine eine notwendige Fortsetzung eines in Dvořáks Œuvre Anfang der 90er-Jahre eingeschlagenen Weges ist. Zwar erreicht die Sonatine nicht das Niveau der beiden vorher genannten Werke, doch ist sie keineswegs als bloßes Gelegenheitsstück für Kinder anzusehen.

Wie bereits Otakar Šourek zeigte,<sup>237</sup> griff Dvořák in der Sonatine auf die thematischen Entwürfe zu einer nicht realisierten Orchestersuite in d-Moll zurück, die er sich im Oktober 1893, also einen Monat vor der Komposition der Sonatine, in sein Skizzenbuch notiert hatte. Pentatonik und Synkopik sowie die häufige Verwendung der kleinen (modalen) Septime in der Sonatine belegen, dass das Werk alle wichtigen Stilmerkmale der anderen ‚amerikanischen‘ Kompositionen Dvořáks aufweist.<sup>238</sup> Obwohl Dvořák alle diese Stilelemente schon von früher kannte und sie in seine Kompositionen einzubinden pflegte, setzte er sie erst in den in Amerika entstandenen Werken absichtsvoll als amerikanische Folklorismen ein.<sup>239</sup> Der Reiz dieser Musik besteht nicht nur in der Einfügung von solchen ‚erfrischenden‘ und teilweise exotisch anmutenden Elementen, sondern vor allem im spezifischen Umgang mit ihnen. Im ersten Satz der Sonatine ist dies sehr deutlich am Seitenthema zu beobachten. Dessen in der Mollparallele einsetzendes Kopfmotiv (T. 37, Nb. 58a) besteht aus einem Quartaufstieg von der Dominante zur Tonika, dem ein mit der kleinen Septime ausgefüllter Abstieg zurück zur Dominante der Mollparallele folgt. Das eigentliche Spannungspotential dieser melodischen Wendung entfaltet sich jedoch erst in der Reprise. Da die kleine Septime im Seitensatz der Exposition mehrmals erklingt, wird sie vor dem Eintritt des Seitenthemas in der Reprise schon als selbstverständlich erwartet. Dvořák lässt jedoch gerade diese Erwartung unerfüllt. Die Melodie (T. 148f.) steigt nicht mehr über die kleine Septime, sondern über die kleine Sexte zur Quinte des Tonikadreiklangs G-Dur ab (Nb. 58b). Wäre das Seitenthema in der Reprise in g-Moll verankert, würde diese melodische Wendung  $g^2-es^2-d^2$  völlig ‚regulär‘ anmuten. In G-Dur<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka [Leben und Werk von Antonín Dvořák]*, Bd. 3, 2. Aufl., Prag 1956, S. 181, 184, 186.

<sup>238</sup> Das Epitheton *amerikanisch* verdankt die Sonatine vor allem ihrem langsamen Satz, der in verschiedenen Bearbeitungen als „Indianisches Lamento“ bekannt geworden ist.

<sup>239</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 267.

<sup>240</sup> Die Mollvariante tritt in der Reprise bereits im Hauptsatz – bei der Wiederholung der Hauptthemenperiode in T. 120 – auf.

allerdings wirkt sie genauso erfrischend wie der Abstieg über die kleine Septime in der Exposition. Etwas zugespitzt kann man sagen, dass Dvořák in diesem Fall die modale kleine Septime in den Satz integriert, um später durch andere Mittel eine ähnliche Wirkung zu erzeugen bzw. um sowohl ihr Vorhandensein als auch ihr Ausbleiben als reizvoll und überraschend erscheinen zu lassen.

a)

b)

Nb. 58: a) Dvořák, Sonatine G-Dur op. 100, 1. Satz, Beginn des Seitenthemas, T. 37–42  
b) T. 151–156, Reprise des Seitenthemas (T. 152ff.)

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die intendierte Kunstlosigkeit der Sonatine, die sich etwa in der überschaubaren Syntax, im regelmäßigen Alternieren der Instrumente oder in der simplen Harmonik äußert, ist ähnlich wie im Streichquartett F-Dur op. 96 ein Indiz dafür, dass Dvořák ein wenig in klassischer Manier komponieren wollte.<sup>241</sup> Bereits die auf dem gebrochenen Tonika-Dreiklang beruhende Eröffnung des Hauptthemas im Kopfsatz ist von klassischer Prägung. Gleichwohl weiß Dvořák von Anfang an die klassischen Tonfälle mit den oben erwähnten amerikanischen Folklorismen zu verschränken (vgl. die Pentatonik in T. 5f.). Trotz der stilistischen Vereinfachung verzichtet er beispielsweise nicht auf Viersätzigkeit oder auf manche für seine Sonatensätze typischen Modulationsvorgänge wie etwa den tonalen Exkurs in die Tritonustonart in der Durchführung (vgl. T. 80 im Kopfsatz und T. 200 im Finale).<sup>242</sup> Der Einfachheit des Stils wirkt ferner eine motivische Verflechtung entgegen: Im ersten Satz wird das Kopfmotiv des Seitenthemas in den Takten 5, 26 und 30

<sup>241</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 3, S. 185.

<sup>242</sup> Zur Verwendung der Tritonustonart vgl. Kap. 6.1.3.

vorgeformt, während das Seufzermotiv des Überleitungsgedankens (T. 17ff.) später in die Schlussgruppe eingebaut wird (T. 52ff.). Dvořáks Bestreben, trotz der Verwendung von einfachen Mitteln das Banale zu vermeiden, kommt beispielsweise auch in den leichten formalen Abweichungen zum Ausdruck: Im Finale ist das lyrische Seitenthema (T. 106ff.) einem Nebenthema (T. 62ff.) nachgestellt, dessen Ausdruckshaltung eher die einer Schlussgruppe ist.

Der idyllische, pastorale Charakter des Seitenthemas im Finale verrät wiederum, dass die Sonatine im Umkreis des Streichquartetts F-Dur op. 96 und des Streichquintetts Es-Dur op. 97 entstanden ist.<sup>243</sup> Ähnlich wie in diesen Werken kommen im Finale der Sonatine stark akzentuierte Achtelrhythmen vor, deren perkussive Wirkung durch fallende Quart- bzw. Quintsprünge unterstützt wird. Dvořák verwendet hier häufig punktierte Rhythmen und verleiht somit dem Werk jene Frische, die einige Monate später in den *Humoresken* op. 101 für Klavier wieder zu finden ist. Obwohl das Opus 101 selbst schon einer anderen Gattungssphäre angehört, scheint es seiner Grundhaltung wegen genau jenen Zielpunkt zu repräsentieren, auf den Dvořáks instrumentale Klavierkammermusik seit Ende der 80er-Jahre hingesteuert hat.

---

<sup>243</sup> Zur pastoralen Stimmung im Streichquartett F-Dur op. 96 vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 268–273.



### III. DIE LANGSAMEN SÄTZE

Der langsame Satz ist weder in Dvořáks noch in Brahms' Werken ein peripherer Teil des Sonatenzyklus. Brahms' Wunsch, „Könnte ich mich doch endlich über ein gelungenes Adagio freuen!“<sup>1</sup>, den er im Januar 1857 im Zusammenhang mit der Komposition des langsamen Satzes aus dem Klavierkonzert d-Moll op. 15 in einem Brief an Joseph Joachim ausdrückte, illustriert, welchen großen Wert er auf den langsamen Satz legte. Nicht anders war es bei Dvořák, der bereits in den frühen Streichquartetten bemüht war, dem langsamen Satz eine besondere Ausdruckskraft zu verleihen und ihn zum inhaltlichen Kernstück des Sonatenzyklus zu machen. Aber auch Dvořák musste zunächst um ein ‚gelungenes Adagio‘ ringen, wobei er sich einerseits an klassischen Mustern orientierte, andererseits kühne Experimente wagte. Der langsame Satz des ersten Streichquartetts A-Dur op. 2 ist beispielsweise durch das *Adagio affettuoso ed appassionato* von Beethovens Streichquartett F-Dur op. 18, Nr. 1 inspiriert worden.<sup>2</sup> Im vierten erhalten gebliebenen Streichquartett e-Moll (B19) erklingt hingegen ein unkonventionelles *Andante religioso*, das 63 Takte über einem Dominantorgelpunkt verläuft und in der Klanglichkeit und Satzstruktur impressionistische Kompositionsprinzipien vorwegnimmt.<sup>3</sup>

#### 1. Form

Dvořáks Bestreben, die langsamen Sätze formal möglichst komplex zu gestalten, schlägt sich bereits in den frühen Klavierkammermusik-Kompositionen nieder. Im Klavierquintett A-Dur op. 5 und im Klaviertrio B-Dur op. 21 fußt die Form der langsamen Sätze auf dem Sonatenprinzip. Im erstgenannten Werk hat jedoch die Anlehnung an das Formschema der Aufstellung, Verarbeitung und des Ausgleichs eines thematisierten Tonartengegensatzes das Problem der Formgestaltung noch nicht befriedigend gelöst. Vielmehr erscheinen die Schwächen des langsamen Satzes vor dem Hintergrund der Sonatenform sogar deutlicher. Zwar expo-

---

<sup>1</sup> Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hg. von Andreas Moser, Nachdruck der Ausgabe von 1921 (Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 5), Tutzing 1974, S. 168.

<sup>2</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 27ff.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 102ff.

niert Dvořák hier zwei tonal kontrastierende Themen, die in einer elliptischen Reprise wiederkehren, der Mittelteil (T. 37–70) aber hebt sich von den Eckteilen nur wenig ab. Da der lyrische Themencharakter keine spannungsreiche Verarbeitung zulässt, baut er die ‚Durchführung‘ auf mehrmaligen Transpositionen der Überleitung und des Seitenthemas auf. Manche in diesem Teil vorkommenden Modulationen sind dabei bereits in der Exposition verbraucht worden.<sup>4</sup> Die thematische Kontrastwirkung des Durchführungsteils ist sehr schwach, zumal er unmittelbar dem Seitensatz folgt und in die Reprise des Seitenthemas mündet. Die elliptische Reprise ist insofern nachteilig, als der Satzverlauf ab dem Seitensatz der Exposition als eine ununterbrochene Transpositionskette des Seitenthemas und des Überleitungsabschnitts erscheint. Die formalen Schwächen dieses Satzes sind sehr ähnlich wie im Kopfsatz dieses Quintetts: Es gibt zu viele gleichartig gebaute Stellen. Trotz dieser Mängel ist der Satz doch überschaubarer und vor allem thematisch profilierter als die ‚uferlosen‘ langsamen Sätze der frühen Streichquartette B-Dur (B 17) und D-Dur (B 18), denen eine kleingliedrige Ornamentalmotivik zugrunde liegt.

Im langsamen Satz des Klaviertrios B-Dur op. 21 ist die Vermittlung zwischen der kantablen Thematik und dem Sonatenformprinzip schon viel gelungener. Der Seitensatz (T. 36ff.) ist tonal stabiler, denn das Seitenthema erklingt nach der Aufstellung nochmals in einer uminstrumentierten und variierten Form. Die Durchführung (T. 62ff.) setzt sich sowohl tonal als auch satztechnisch von den Rahmenteilern ab. Das Hauptthema wird hier fortgesponnen und über einem orgelpunktartigen Bassfundament motivisch gekürzt, so dass ein Steigerungseffekt und eine harmonische Spannung vor dem Repriseneinsatz erzielt werden. Wie im langsamen Satz des Quintetts op. 5 fängt die Reprise mit dem Seitenthema an (T. 90ff.). Die Logik der formalen Entwicklung wird nun aber durch die vertauschte Themenreihenfolge keineswegs beeinträchtigt. Das Seitenthema setzt unverändert in der Seitensatztonart der Exposition (A-Dur) ein und moduliert erst nach einer Eintrübung durch die Mollsubdominante (T. 101) in die Grundtonart g-Moll. Durch das Hinauszögern der tonalen Wiederherstellung des Hauptthemas und durch dessen kanonische Führung (T. 105ff.) wird ein wirkungsstarker Höhepunkt erreicht, der in der Coda (T. 119–127) wieder abgebaut wird. Dank des spiegelbildlichen Formverlaufs und der Satzverdichtung in der Reprise mutet der Satz sehr symmetrisch an, auch wenn die Reprise in Wirklichkeit wesentlich kürzer ist als die Exposition (61:38 Takte).

Nach dem Variationssatz im Klavierquartett D-Dur op. 23 bevorzugte Dvořák in den langsamen Sätzen seiner Klavierkammermusik-Kompositionen andere Formen als die Sonatenform. Im langsamen Satz des Klaviertrios g-Moll op. 26 ist es die dreiteilige Liedform A-B-A'. Die Prinzipien der Sonatenform wurden jedoch nicht völlig verdrängt, was der durchführungsartige Charakter des B-Teils

---

<sup>4</sup> Vgl. die Modulation nach cis-Moll in T. 13 sowie die mit einem Trugschluss eingeleitete Modulation nach B-Dur in T. 19, die sich beide in der Durchführung wiederholen (T. 45, 52).

(T. 33ff.) bezeugt. In allen später entstandenen langsamen Sätzen hat Dvořák die durchführungsartigen Partien eliminiert. Die Kontrasteile sind entweder thematisch selbständig (opp. 57, 65, 87, 100) oder beruhen auf einer Variation der vorangehenden Themen (op. 81). Dem langsamen Satz der Violinsonate F-Dur op. 57 ist eine dreiteilige Liedform A-B-A' mit einer partiellen Wiederaufnahme des B-Teils in der Coda zugrunde gelegt. Auf einem ähnlichen Formenmodell baut auch der langsame Satz des Klaviertrios f-Moll op. 65 auf. Im Mittelteil bringt Dvořák neben einem energischen, kanonisch vorgeführten Kontrastthema ein Violinkantilenthema in H-Dur, das in der Coda wieder aufgegriffen wird. Die Reprise ist wiederum eine elliptische: Das zweite, kanonische Thema des A-Teils wird hier dem ersten Thema vorangestellt. Der Reprisesbeginn (T. 65ff.) ist zudem in tonaler Hinsicht verschleiert, da das Thema statt in der Grundtonart As-Dur eine kleine Terz höher, in Ces-Dur, einsetzt.

Der umfassendste langsame Satz in Dvořáks Klavierkammermusik findet sich im zweiten Klavierquintett A-Dur op. 81. Der formale Plan dieses Dumka-Satzes wurde schon mehrmals mit dem langsamen Satz von Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 in Verbindung gebracht.<sup>5</sup> Dvořáks Dumka stützt sich genauso wie Schumanns langsamer Satz auf das Formschema eines Bogenrondos A-B-A'-C-A''-B'-A'''. Insbesondere in den Kontrasteilen B und C kommt eine Verschränkung der Rondo- und Variationsprinzipien deutlich zum Vorschein. Während sich der B-Teil (T. 44–89) aus einem Kontrastabschnitt in D-Dur und seiner *Minore*-Variationen (g-Moll, b-Moll) zusammensetzt, wird im Mittelteil C (T. 128–191) das Klaviermotto des A-Teils aufgegriffen und zu einem *Vivace*-Thema transformiert. Der Modulationsplan der Dumka folgt insofern dem Sonatenformprinzip, als der in der Medianttonart D-Dur verankerte B-Teil in der Reprise in die Variante der Grundtonart versetzt wird (Fis-Dur). In Schumanns Quintett gibt es eine umgekehrte tonale Dramaturgie: Der zweite Kontrastteil steht zunächst in der Varianttonart C-Dur und wird in der Reprise in die Dur-Subdominanttonart (F-Dur) transponiert. Die variative Ausweitung des B-Teils und die tonale Vereinheitlichung der Reprise sind demnach zwei wichtige Merkmale, durch die sich Dvořáks Dumka vom Mustersatz Schumanns unterscheidet.

Im langsamen Satz des zweiten Klavierquartetts Es-Dur op. 87 hat Dvořák eine dreiteilige Formanlage mit Reprise gewählt. Auch wenn es zwischen den einzelnen Teilen keinen starken Tempokontrast gibt, schlagen sie jeweils einen grundverschiedenen Tonfall an.<sup>6</sup> Die Aneinanderreihung von kürzeren, miteinander kontrastierenden Teilen erinnert an die Formanlage mancher Dumky aus dem

---

<sup>5</sup> Vgl. David Beveridge, „Dvořák's Piano Quintet, Op. 81. The Schumann Connection“, in: *Chamber Music Quarterly* (Spring, 1984), S. 2–10; ders., „Dvořák's 'Dumka' and the Concept of Nationalism in Music Historiography“, in: *The Journal of Musicological Research* 12 (1993), S. 303–325, hier S. 314ff.; Smallman, *The Piano Quartet and Quintet*, S. 64f.

<sup>6</sup> Der schlagartige Wechsel von der idyllischen Stimmung des Eröffnungsteils zum hochdramatischen Kontrastteil nimmt einen ähnlichen Stimmungswechsel im langsamen Satz von Dvořáks Violoncellokonzert h-Moll op. 104 vorweg.

Klaviertrio op. 90. Ein wichtiger Berührungspunkt zwischen dem langsamen Satz des Quartetts und dem *Dumky*-Trio besteht desgleichen im spiegelbildlichen Wechsel der Streicher- und der Klaviertextur in der Reprise. Außer der Klangvariation ändert Dvořák bei der Wiederholung der Teile B und C ihre tonale Verankerung (cis-Moll → fis-Moll, Des-Dur → Ges-Dur). Wie schon im Dumka-Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 wird also die tonale Organisation des Satzes ebenso von den Prinzipien der Sonatenform beeinflusst.

In den langsamen Sätzen von Brahms' Klavierkammermusik setzt sich das Sonatenprinzip nur selten durch (op. 60). Die dreiteilige Satzanlage kommt meist in der einfachen Liedform A-B-A' zum Tragen. Während im langsamen Satz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 diese Form im Inneren reich strukturiert ist, ist sie im langsamen Satz des Klaviertrios c-Moll op. 101 nur noch schlicht ausgeprägt. Ähnlich wie in den Scherzi strebte Brahms auch in den langsamen Sätzen mit der Zeit eine formale Vereinfachung und eine zunehmende Gedrungenheit an. Besonders deutlich wird diese Tendenz in der Violinsonate d-Moll op. 108, deren langsamer Satz als ‚Cavatine‘ angelegt ist.<sup>7</sup> Außer dem Variationssatz des Klaviertrios C-Dur op. 87 legte Brahms eine eigenständige Form auch dem langsamen Satz der Violinsonate A-Dur op. 100 zugrunde. Der Satz beruht auf mehrmaliger Abwechslung von zwei Teilen, die im Tempo, in der Tonart und im Gesamtcharakter miteinander stark kontrastieren. Diese Formanlage ist beachtenswert in Bezug auf Dvořáks Klaviertrio *Dumky* op. 90, dessen Stücke dieselbe Formidee beschwören.<sup>8</sup> Der Formbau des langsamen Satzes der Violinsonate A-Dur op. 100 weist darauf hin, dass Brahms hier ähnlich wie später Dvořák an die Tradition des Charakterstücks anknüpft. Der tonal ‚falsche‘ und verschleierte Repriseneinsatz im langsamen Satz von Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 ist ein anderes Merkmal, zu dem man in Brahms' langsamen Sätzen Parallelen finden kann. Zu nennen ist der Repriseneinsatz auf der Subdominante E-Dur in der zweiten Fassung des langsamen Satzes (H-Dur) des Klaviertrios op. 8, die Scheinreprise in der Untermediante C-Dur im langsamen Satz (Es-Dur) des Klavierquartetts g-Moll op. 25 sowie eine kurze Scheinreprise auf der siebten Stufe (G-Dur/g-Moll) der Grundtonart As-Dur im langsamen Satz des Klavierquintetts f-Moll op. 34.

Gibt es in Dvořáks Scherzi grundsätzlich keine oder nur kurze Codas, so enthalten die langsamen Sätze oft sehr ausgedehnte und poetische Schlussteile. Im Klaviertrio B-Dur op. 21 wird der langsame Satz (g-Moll) mit einem Zitat des augmentierten und neu ausharmonisierten Hauptthemas abgeschlossen, das sich in die Durvariante wendet. Wie bereits erwähnt (Teil II, Kap. 2.3.2), ließ sich Dvořák hier anscheinend von der Coda im langsamen Satz von Schuberts Kla-

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Elaine R. Sisman, „Brahms's Slow Movements. Reinventing the 'Closed' Forms“, in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC, 5–8 May 1983*, hg. von George S. Bozarth, Oxford 1990, S. 79–103, hier S. 82.

<sup>8</sup> Auf die formale Verwandtschaft zwischen dem langsamen Satz von Brahms' Violinsonate A-Dur op. 100 und den *Dumky* aus Dvořáks Klaviertrio op. 90 hat bereits Smallman aufmerksam gemacht. Vgl. Smallman, *The Piano Trio*, S. 156.

viertrio Es-Dur D 929 beeinflussen, in der auch ein Zitat des harmonisch neu ausgeleuchteten Hauptthemas ertönt. Die Hervorhebung des Themas am Satzende gibt in beiden Fällen dem Zuhörer die Möglichkeit, sich das Thema einzuprägen und es bei der späteren Wiederaufnahme im Finale als zyklisches Zitat wieder zu erkennen. Die modale Schwankung thematisiert Dvořák auch in den Codas der langsamen Sätze des Klavierquintetts A-Dur op. 5 und des Klaviertrios g-Moll op. 26. Im F-Dur-Satz des Quintetts op. 5 erklingt in T. 101 ein vermolltes Terzgangmotiv *des-es-f*, das wiederholt und anschließend zur Variante *d-e-f* modifiziert wird. Im Trio op. 26 wird die Mollleintrübung am Ende des langsamen Satzes (Es-Dur) durch die eingefügte Mollterz *ges* erreicht, die noch drei Takte vor dem Schluss in einer Variante des Kopfmotivs erklingt.

In den langsamen Sätzen der Violinsonate F-Dur op. 57 und des Klaviertrios f-Moll op. 65 greift Dvořák in der Coda auf die Themen des B-Teils zurück. Im f-Moll-Trio erklingen zudem kurz vor der Coda die Zweiunddreißigstel-Figurationen, mit denen der dramatische Mittelteil des Satzes eingeleitet wurde. Es bleibt bis zum letzten Moment offen, ob wieder ein neuer Konflikt ausbrechen oder eine Entspannung auftreten wird. Ähnlich wird die Coda im langsamen Satz von Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 eingeleitet. Der Rückgriff auf das Sekundmotiv des Violoncellos in T. 140 wird mit dem Eintritt des dramatischen Überleitungsabschnitts in T. 15 assoziiert. Dank dieser ‚verwirrenden‘ Antizipation gewinnt die entspannte Coda eine besondere Wirkungsstärke. Vergleichbar poetische Codas sind jedoch nicht in allen langsamen Sätzen von Brahms' Klavierkammermusik zu finden.

Manche Sätze werden sehr schlicht abgeschlossen oder klingen atypisch im schnellen Tempo und in hoher Lautstärke aus. Besonders verfremdend wirken die beiden wuchtigen Akkordschläge am Ende des *Andante grazioso* im Klaviertrio c-Moll op. 101. Dieser etwas herabsetzende bis ironische Schluss des lyrischen Satzes ist zum einen eine Art Kompensation für die fehlenden Scherzotonfälle in diesem Werk,<sup>9</sup> zum anderen eine Vorwegnahme des anschließenden Finalsatzes. In den langsamen Sätzen des Klaviertrios op. 8 (zweite Fassung) und des Klavierquartetts c-Moll op. 60 hat Brahms auf die Codas völlig verzichtet. So tief der lyrische Ausdruck in diesen Sätzen auch sein mag, so streng halten sie sich an die formalen Grenzen. Dass das Lyrische nicht nach außen drängt, sondern etwas asketisch der Form untergeordnet wird, deutet auf Brahms' äußerst reflektierten Umgang mit dem Phänomen des Lyrischen hin.

---

<sup>9</sup> Der schnelle Mittelsatz *Un poco presto e con sentimento* knüpft eher an die Menuett-Tradition an.

## 2. Thematik

### 2.1 Melodisches und rhythmisches Themenprofil

Die Eröffnungsthemen der langsamen Sätze von Dvořáks und Brahms' ersten erhalten gebliebenen Klavierkammermusik-Kompositionen (Nb. 59) nehmen in vieler Hinsicht für einen großen Teil der in diesem Kapitel untersuchten Themen eine Stellvertreterposition ein. Die Eigenständigkeit der Themenbildung bei beiden ergibt sich in erster Linie aus der rhythmischen Gestaltung. Während die rhythmische Unterteilung in Dvořáks Themen sehr reich ist, sind die Notenwerte in Brahms' Themen weniger differenziert. Die vielschichtige rhythmische Strukturierung bei Dvořák hängt oft mit der Anwendung der Verzierungsmotivik zusammen, die die Einfügung von kleinen Notenwerten voraussetzt (opp. 5, 21, 26, 65). Dass Brahms' Themen manchmal rhythmisch undifferenzierter sind, bedeutet jedoch nicht, dass sie auf einfachen rhythmischen Mustern basieren. Punktierungen, Überbindungen, auftaktige Einsätze, Synkopen u. ä. kommen immer wieder vor. Diese rhythmischen Modelle werden jedoch entweder ostinat wiederholt (op. 34) oder durch einfache Achtelbegleitrhythmen ausgeglichen (opp. 25, 26, 101, 108). Andere rhythmisch ostinate Begleitmodelle, die in den Themen als ruhestiftende Elemente fungieren, sind auch im langsamen Satz des Klavierquintetts f-Moll op. 34 und des Klavierquartetts c-Moll op. 60 zu finden. Solche einheitlichen und regelmäßig fließenden Begleitrhythmen fehlen Dvořáks Hauptthemen der langsamen Sätze grundsätzlich. In den langsamen Sätzen des Klaviertrios f-Moll op. 65 und des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 beschleunigt sich die

a)

The image displays two systems of musical notation for piano and strings. The first system is titled "Andante sostenuto" and shows a piano part with a melodic line and a bass line with chords. The second system is titled "dolce" and shows a piano part with a melodic line and a bass line with chords. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, pp), articulation (accents, asterisks), and performance instructions.

zunächst statische, aus Halbennoten bestehende Begleitung des Hauptthemas bis zu Sechzehnteln. Im langsamen Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 ist dem Dumka-Thema eine kontrapunktische Melodie gegenübergestellt, deren differenzierte rhythmische Profilierung dem gleichmäßig fließenden Thema entgegenwirkt.

Schon allein aus der rhythmischen Beschaffenheit von Dvořáks und Brahms' Themen der langsamen Sätze lässt sich ihre verschiedene Wirkung erklären. Während Brahms' Themen eine „himmlisch fließende Ruhe“<sup>10</sup> inne wohnt, werden Dvořáks Themen oft durch eine leichte innere Spannung gekennzeichnet. Dieses Spannungsmoment ist nicht zuletzt auf das Changieren der Dynamik zurückzuführen. Bei der Exposition der Themen in den langsamen Sätzen der Klaviertrios B-Dur op. 21 und f-Moll op. 65 reicht die dynamische Spannweite vom Pianissimo bis zum Forte. In vier Themen (opp. 5, 21, 26, 65) wird die Lautstärke zumindest durch das von Dvořák häufig angewandte Akzentzeichen *sfz* intensiviert. Die Klangstärke von Brahms' Themen ist dagegen viel stabiler, auch wenn in vier Sätzen das Forte vorgeschrieben wird (opp. 25, 60, 78, 87).

b)

The image shows the beginning of the third movement of Brahms' Klaviertrio op. 8 (2. Fassung). The score is in 4/4 time, marked 'Adagio'. It features three staves: two for the upper voices (Violin I and Violin II) and one for the piano. The piano part is marked 'pp sempre legato una corda'. The upper voices have a melodic line with some accents and dynamics like 'pp espress.' and 'sfz'.

Nb. 59: a) Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, Beginn des 2. Satzes  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.  
 b) Brahms, Klaviertrio op. 8 (2. Fassung), Beginn des 3. Satzes  
 © 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>10</sup> Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, S. 48.

Wenn die soeben skizzierte Typologie von Dvořáks und Brahms' Themen zumindest in beschränktem Maße gilt, so fällt das Thema aus dem langsamen Satz<sup>11</sup> von Dvořáks Violinsonate F-Dur op. 57 aus dem Rahmen anderer kantabler Themen des Komponisten heraus:



Nb. 60: Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, Beginn des 2. Satzes  
© 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das rhythmisch wenig differenzierte, auf einem ostinaten trochäischen Modell beruhende Thema ähnelt sehr dem entspannten und ausgewogenen Gestus vieler Themen von Brahms. Auch unter dem Gesichtspunkt der melodischen Ausstattung scheint das Thema der Violinsonate nach den Prinzipien der Brahms'schen Themenbildung gestaltet zu sein. Brahms lässt die Themen oft mit dem oberen Grenztönen der Melodielinie einsetzen<sup>12</sup> oder bringt diesen Gipfelton unmittelbar danach.<sup>13</sup> Für Dvořáks kantable Themen hingegen ist der Phraseneinsatz auf dem melodischen Höhepunkt sehr ungewöhnlich. Die melodische Kurve seiner Themen ist meist dadurch charakterisiert, dass der Melodiehöhepunkt in die zweite Themenhälfte (Ende des Vordersatzes, Anfang des Nachsatzes, Nachsatz) fällt, wo er dann wiederum abgebaut wird. Das Phrasenende wird demnach häufig durch einen längeren Melodieabstieg charakterisiert (opp. 21, 26, 65).

Brahms' Themen sind oft von Intervallumkehrungen durchdrungen, die für einen äußerst ausgewogenen und symmetrischen Melodieablauf sorgen (opp. 100, 101).<sup>14</sup> Eine Symmetrie der Melodiebildung ergibt sich außerdem daraus, dass seine Themen an ein melodisches „Gravitationszentrum“<sup>15</sup> gebunden sind. Ein charakteristisches Merkmal von Brahms' Melodik der langsamen Sätze, auf das bereits Brand aufmerksam gemacht hat,<sup>16</sup> ist zudem das Anspielen von metrisch schweren Melodietönen unmittelbar vor ihrem Erklingen. Eine solche melodische

<sup>11</sup> Dvořák komponierte den langsamen Satz neu. Ursprünglich war ein Satz in F-Dur vorgesehen, der später Teil des Streichquartetts C-Dur op. 61 wurde. Vgl. Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka [Leben und Werk von Antonín Dvořák]*, Bd. 2, 3. Aufl., Prag 1955, S. 110; Burghauser, *Thematisches Verzeichnis*, S. 195.

<sup>12</sup> Vgl. op. 8 (beide Fassungen) und op. 60.

<sup>13</sup> Vgl. opp. 25, 26, 78 und 100.

<sup>14</sup> Zur Symmetrie der Melodiebildung in Brahms' Themen der langsamen Sätze vgl. auch Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, S. 42ff.

<sup>15</sup> Ebd., S. 40ff.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 43ff.

Vorwegnahme, die etwa in den langsamen Sätzen der Klavierquartette g-Moll op. 25, A-Dur op. 26, c-Moll op. 60 und der Violinsonate G-Dur op. 78 zu finden ist, gibt es bei Dvořák nur im Thema aus dem langsamen Satz des ersten Klavierquintetts A-Dur op. 5.

Eine Systematisierung, die etwa Dvořáks Themen als ‚folkloristisch‘ und die von Brahms als ‚kunstfertig‘ apostrophieren möchte, würde den Werken nicht gerecht werden. Selbst das Dumka-Thema aus Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81, bei dem man einen folkloristischen Tonfall erwarten könnte, ist im Grunde nicht folkloristisch.<sup>17</sup> Andererseits schlägt das Thema des langsamen Satzes in Brahms’ Violinsonate G-Dur op. 78 einen gleichsam volkstümlichen Tonfall an und ist von jeglicher Art von Abgeklärtheit weit entfernt:



Nb. 61: Brahms, Violinsonate G-Dur op. 78, Beginn des 2. Satzes  
© 1927 Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mit freundlicher Genehmigung.

Obwohl die Aufführung von Brahms’ Sonate op. 78 in Prag Dvořák zur Komposition der Violinsonate F-Dur op. 57 angeregt hatte, war es wohl nicht ihr langsamer Satz, in dem Dvořák Inspiration für das ‚brahmsisch‘ anmutende Thema seines langsamen Satzes finden konnte.

## 2.2 Satztechnik

Ein streng zweistimmiger Satz, zu dem Brahms bei der Aufstellung des Hauptthemas im langsamen Satz des Klaviertrios op. 8 übergeht (Nb. 59b), kommt in Dvořáks Themen der langsamen Sätze nicht vor. Gleichwohl zeichnen sich seine Themen nicht selten durch eine verhältnismäßig große Selbständigkeit der Stimmen aus. Bereits in den langsamen Sätzen von Dvořáks frühen Klavierkammermusik-Kompositionen verselbständigen sich die Stimmen bei der Themenaufstellung durch Imitation. Auffallend ist dabei die melodische Flexibilität der Bassstimme, die bisweilen in strenger Gegenbewegung geführt wird (op. 21) oder im Unisono mit der Leitstimme erklingt (op. 5). Im langsamen Satz der Violinsonate F-Dur op. 57 entfalten sich die Stimmen einschließlich des Basses zu einem freien

<sup>17</sup> Der Titel „Dumka“ wurde allem Anschein nach erst nachträglich über den Satz gesetzt. Vgl. Beveridge, „Dvořák’s ‘Dumka’“, S. 311ff.

kanonischen Satz, während im Klavierquintett A-Dur op. 81 über dem Violathe-  
ma eine kontrapunktische Melodie des Klaviers ertönt.

Ist die Durchpolyphonisierung in Dvořáks Themen tatsächlich mit einer melo-  
dischen Verselbständigung der Stimmen, also mit einer linearen Setzweise ver-  
bunden, so bleiben die kontrapunktischen Stimmen bei Brahms bisweilen streng  
an Harmonie gebunden. Ein Musterbeispiel dafür gibt es im langsamen Satz des  
Klaviertrios c-Moll op. 101 (Nb. 3). Das Eröffnungsthema wird in einem zwei-  
stimmigen Satz der Streicher exponiert, wobei das Violoncello die akkordischen  
Gerüsttöne umschreibt; selbst die Leitmelodie der Violine profiliert sich als linear  
klingende Harmonien. Die Verschmelzung von Harmonik und Melodik in  
Brahms' Themen<sup>18</sup> hat oft zur Folge, dass die Differenzierung nach Leit- und  
Begleitstimmen nur noch illusorisch ist. Während in Dvořáks langsamen Sätzen  
die Themen überwiegend in den obersten Stimmen erklingen, legt Brahms die  
Begleitstimmen auch über die Leitstimme (opp. 26, 34). Die Begleitstimmen wer-  
den dabei nicht nur klanglich, sondern auch motivisch hervorgehoben. Die Auf-  
hebung der Grenzen zwischen den melodisch führenden und den begleitenden  
Stimmen kann man besonders gut am Thema aus dem langsamen Satz des Kla-  
vierquartetts A-Dur op. 26 illustrieren:

Nb. 62: Brahms, Klavierquartett A-Dur op. 26, Beginn des 2. Satzes  
© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Das Thema liegt im oberen System des Klaviers<sup>19</sup> und wird von den anderen  
Stimmen ‚begleitet‘. Diese Begleitung besteht jedoch größtenteils aus consequen-  
ten Vorwegnahmen der Einzeltöne des Klavierthemas, die in Violine und Viola  
jeweils auf den geraden Achteln erklingen. Das Anspielen der betonten Melodie-

<sup>18</sup> Vgl. dazu Peter Benary, „Zur Harmonik bei Johannes Brahms“, in: *Musiktheorie* 19 (2004), S. 21–43,  
hier S. 28f., 32.

<sup>19</sup> Die Korrektur in der autographen Partitur belegt, dass das Thema ursprünglich im Oktavenunisono  
der linken und der rechten Hand erklang. Erst bei der Revision wurde die Klaviermelodie zugunsten  
der antizipierenden Achtel in der Violin- und Violastimme zurückgenommen. Vgl. Wolff, „Von der  
Quellenkritik zur musikalischen Analyse“, S. 158f.

töne verleiht dem Thema eine Zwangsläufigkeit und zugleich eine höchst poetische Qualität. Die Themaufstellung wird für den Hörer zu einem Schattenspiel, in dem die Aufmerksamkeit immer wieder vom melodischen Kontinuum auf den Einzelton und seine differenzierten Klangfarben gelenkt wird.

Die Homogenität von Brahms' Melodik und Harmonik zeigt sich besonders frappant im Thema aus dem langsamen Satz des Klaviertrios op. 8 (beide Fassungen). Der akkordische Satz, in den jeder Einzelton des Themas eingebettet ist, gehört genauso zur Themensubstanz wie die melodische Oberstimme. Durch die Reduktion auf eine melodieführende Stimme ginge ein Wesenszug des Themas verloren. Im Thema des Variationssatzes in Brahms' Klaviertrio C-Dur op. 87 erlangt die akkordische Klavierbegleitung im Verlauf des Variationsprozesses sogar thematische Selbständigkeit und wird neben dem Streicherthema selber variiert. Ein Beispiel für die enge Verknüpfung der harmonischen und melodischen Komponenten bietet nicht zuletzt die Eröffnung des langsamen Satzes in Brahms' Klavierquartett c-Moll op. 60. Das Kopfmotiv des Violoncellothemas – die absteigende Terzkette  $g^2s^1-e^1-c^1-a$  – wird in T. 2 vom Klavier frei imitiert und zur harmonischen Begleitfigur eines gebrochenen Tonikadreiklangs umgedeutet:

Nb. 63: Brahms, Klavierquartett c-Moll op. 60, Beginn des 3. Satzes  
© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

### 2.3 Syntax

Die irreguläre Syntax, die Schönberg zusammen mit der „entwickelnden Variation“ und manchen progressiven Merkmalen der Harmonik als Signum der Fortschrittlichkeit von Brahms' Stil wahrgenommen hat,<sup>20</sup> kommt in den Themen der langsamen Sätze nur vereinzelt vor. Die meisten Themen sind durch eine regelmäßige achttaktige Perioden- oder Satzsyntax gekennzeichnet (opp. 25, 34, 60, 78, 87, 100). Im Klaviertrio op. 8 (Nb. 59b) ist zwar die äußere Taktgruppierung unregelmäßig (7 + 7), die ungerade Unterteilung der Periode ergibt sich jedoch nur aus einer Takterstickung inmitten der Halbsätze und an der Grenze zwischen

<sup>20</sup> Vgl. Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, S. 38ff., 51ff.

Vorder- und Nachsatz. Das Thema wechselt dialogisch zwischen Klavier und Streichern, wobei der letzte Takt der Klavierphrase mit dem ersten Takt der Streicherbeantwortung zusammenfällt. Das Alternieren zwischen den beiden Klangkörpern trägt dazu bei, dass das Frage-Antwort-Verhältnis schon im Vordersatz selber stark ausgeprägt ist.

Im Klavierquartett A-Dur op. 26 entfaltet sich das Thema des langsamen Satzes zu einer Periode von 5 + 5 Takten. Die eintaktige Erweiterung der Halbsätze ergibt sich aus einem Imitationsspiel der Streicher, welche am Phrasenende jeweils die melodische Kadenzwendung des Klavierthemas übernehmen. Diese Art von Periodendehnung bewirkt zwar keine Störung der symmetrischen Syntax, die imitatorischen Repliken der Streicher beeinflussen aber den offenen Ausklang der Periode. Obwohl in T. 10 im Klavier ein Ganzschluss auf der Tonika erklingt, öffnet die Motivimitation der Streicher die Periode für eine weitere Fortsetzung. Zu der zehntaktigen Phrase wird ein viertaktiges Nachspiel hinzugefügt, in dem der harmonische und melodische Schluss durch immer neue imitatorische Repliken hinausgezögert wird. Die Periode wird im Grunde genommen gar nicht abgeschlossen, sondern hört nach und nach auf. Statt eines melodisch und harmonisch überzeugenden Schlusses bleibt am Ende das Sekundwechselmotiv des Violoncellos als letztes Relikt des Themas übrig.

Ein anderes Thema, das sich vom achttaktigen Periodenmuster abhebt, ist im langsamen Satz des Klaviertrios c-Moll op. 101 zu finden. Brahms hat hier dem Hauptthema eine dreiteilige Liedform zugrunde gelegt, die aus einem a-Teil von 12 Takten (6 + 6), einem sechstaktigen Mittelteil (T. 13–18) und einer gekürzten und variierten Wiederholung des a-Teils besteht (T. 18–27). Wie schon im Klaviertrio op. 8 wird die Themaufstellung durch blockhaftes Alternieren zwischen Klavier und Streichern gekennzeichnet. Markiert der Instrumentationswechsel zu Beginn des Satzes die Grenzen zwischen den komplexen sechstaktigen Taktgruppen, so alternieren in der Reprise (T. 75ff., Nb. 64) die Streicher und das Klavier innerhalb von kurzen Dreitaktphrasen. Diese sind obendrein in sich asymmetrisch konstruiert, zumal einem 3/4-Takt jeweils zwei 2/4-Takte folgen. Es liegt hier im Detail musikalische Prosa vor, die erst auf einer höheren Ebene repetitive und in neuartiger Weise symmetrische Strukturen entstehen lässt. Die Abkehr von der achttaktigen Perioden- und Satzsyntax ist demnach für diejenigen Themen von Brahms kennzeichnend, an deren Aufstellung die beiden Klanggruppen beteiligt sind.

Die eher überschaubare Themensyntax in den anderen langsamen Sätzen bei Brahms ergibt sich daraus, dass der Komponist nach der Themaufstellung keine unmittelbare Themenwiederholung in geänderter Instrumentierung anstrebt, die gegebenenfalls zu einer syntaktischen Irregularität führen könnte. Das einzige Thema, das sofort nach seiner Exposition in einer neuen Klangausprägung wiederholt wird, erklingt im langsamen Satz der Violinsonate A-Dur op. 100. Das Klavier übernimmt in T. 9 das Violinthema, wobei die Violine noch in T. 9 die

melodische Abkadenzierung zu Ende führt. Die Klavierphrase fängt folglich überlappend an, ohne jedoch den Ablauf der ersten achttaktigen Periode syntaktisch zu stören.

Nb. 64: Brahms, Klaviertrio c-Moll op. 101, 3. Satz, T. 73–88, Beginn der Reprise (T. 75ff.)  
© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Im Vergleich zu Brahms kommen in den langsamen Sätzen von Dvořáks Klavierkammermusik-Kompositionen achttaktige Themenperioden viel seltener vor. Im Klaviertrio f-Moll op. 65 wird das Hauptthema in einer fünftaktigen Phrase aufgestellt, die danach transponiert wird. In den anderen Sätzen geht Dvořák zwar von einer achttaktigen Periode aus, modifiziert aber dieses syntaktische Modell auf vielfältige Weise. Im Klaviertrio g-Moll op. 26 wird die achttaktige Periode im Inneren um zwei Takte erweitert, in denen die Violoncellokanthelie in die Violine übergeht. Es ist dabei kennzeichnend, dass die Themenübernahme nicht mit dem Einsatz des Nachsatzes zusammenfällt, sondern erst einen Takt später in T. 6 beginnt. Während hier der eingefügte Zweitakter Bestandteil des Themas selbst ist, sind im Variationsthema des Klavierquartetts D-Dur op. 23 die beiden achttaktigen Perioden<sup>21</sup> durch ein Klavierzwischenenspiel voneinander getrennt (Nb. 65).

<sup>21</sup> Man kann eventuell auch von Halbsätzen sprechen, da sie eine übergeordnete Periodenstruktur bilden.

Nb. 65: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, Beginn des 2. Satzes  
 © 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In diesem Zwischenspiel wird der letzte Zweitakter der ersten Periode imitiert, wobei die Nachahmung um einen ‚motivischen Auftakt‘ erweitert wird. Das Klavier setzt bereits vor der eigentlichen motivischen Imitation im Auftakt zu T. 8 ein. Im zweiten Takt des Klavierzwischenspiels (T. 10) fällt das Violoncello mit der zweiten Themenhälfte ein. Trotz dieser verfrühten Einsätze kommt es nicht zu einer Takterstickung. Insofern unterscheidet sich diese Art von Syntax von derjenigen in Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33, in dem der Dialog zwischen Soloinstrument und Orchester oft durch Phrasenkürzung (häufig siebentaktige Einheiten) und versteckte Takterstickung gewährleistet wird.<sup>22</sup>

Im langsamen Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 5 (Nb. 59a) kommt es zwar während der Themenübernahme zu einer Phrasenüberlappung, diese findet allerdings erst in T. 8 statt. In T. 7 wird die Neuinstrumentierung des Klavierthemas durch ein fallendes Skalenmotiv der Viola vorbereitet, die endgültige Themenübernahme durch die erste Violine vollzieht sich aber erst im darauf folgenden Takt. Der Zuhörer hat dank dieser Antizipationseingriffe die Gelegenheit, sich an die neue Klangfarbe zu gewöhnen. Da bei Dvořák die Themen der langsamen

<sup>22</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 134ff.

Sätze häufig unmittelbar nach der Aufstellung in geänderter Instrumentierung wiederholt werden, musste der Komponist Strategien entwickeln, die einen möglichst nahtlosen Klangfarbenwechsel erzielen können. Antizipationseinsätze des Instruments, welches das Thema übernehmen soll, stellen nur eine der Möglichkeiten dar. In den Klaviertrios g-Moll op. 26 und f-Moll op. 65 hat Dvořák vor der Themenübernahme eine deutliche Zäsur eingefügt, um die neue Klangfarbe besser zur Geltung zu bringen.

Im langsamen Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 wird das Dumka-Thema von einem Vor- und einem Nachspiel des Klaviers umrahmt. Die Soloauftritte des Klaviers sind hier nicht wie in Brahms' Klaviertrios opp. 8 und 101 Bestandteil des Themas selbst, sondern von diesem syntaktisch unabhängig. Dem viertaktigen Vorspiel folgt das achttaktige Dumka-Thema, dessen letzter Takt mit dem ersten Takt des viertaktigen Nachspiels zusammengefügt ist. Dank dieser Takterstickung werden das achttaktige Thema und die beiden viertaktigen Rahmenteile zu einer 15-taktigen Einheit gekürzt.

## 2.4 Das Phänomen des Liedhaften

Bei der Beschäftigung mit Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik sollte man stets im Auge behalten, dass diese Werke von Komponisten stammen, die sich zugleich intensiv mit der Gattung Lied befasst haben. Die Anzahl von Dvořáks Liedern ist zwar nicht so groß wie die von Brahms, doch hat der tschechische Komponist genauso wie sein deutscher Kollege in fast jeder Schaffensperiode Lieder geschrieben. Nicht von ungefähr sind die Grenzen zwischen vokaler und instrumentaler Ausdrucksweise in den Werken der beiden Tonsetzer manchmal sehr fließend. So hat Dvořák bereits in seinem frühen Streichquartett D-Dur (B 18) den dritten Satz auf einem Liedzitat aufgebaut. Er griff hier auf das Freiheitslied „Hej, Slované!“ – ein tschechisches Äquivalent des polnischen Liedes „Noch ist Polen nicht verloren“ – zurück.<sup>23</sup> Auch in Brahms' Instrumentalwerken seiner Sturm- und Drang-Periode sind Liedzitate vorhanden. Dem zweiten Satz der Klaviersonate C-Dur op. 1 hat Brahms die Melodie des altdeutschen Minneliedes „Verstohlen geht der Mond auf“ zugrunde gelegt. In der Frühfassung des Klaviertrios op. 8 gibt es zum einen ein thematisches Zitat aus Schuberts Lied „Am Meer“ im Seitensatz des Kopfsatzes, zum anderen eine Anspielung auf das Lied „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* im Finale.<sup>24</sup> Das Hauptthema im Finale der Violinsonate G-Dur op. 78 geht bekanntlich auf Brahms' *Regenlieder* op. 59, Nr. 3 und 4 zurück. Ein liedhafter Charakter musste jedoch nicht immer durch konkrete Liedzitate erzielt werden. In der

---

<sup>23</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 41, 69ff.

<sup>24</sup> Wie Scholz dargelegt hat, nimmt Brahms hier zugleich Bezug auf Schumanns *Fantasie* op. 17, die mit dem Zitat des Liedes „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ abgeschlossen wird. Vgl. Scholz, „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur op. 8“, S. 144.

dritten Klaviersonate f-Moll op. 5 hat Brahms beispielsweise ein Textmotto<sup>25</sup> verwendet, ohne sich auf eine vorgegebene Melodie zu stützen.<sup>26</sup>

Die Themen der langsamen Sätze in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik liefern genug Material, an dem die Umsetzung des Liedhaften in der Instrumentalmusik untersucht werden kann. Schon in der Instrumentierung greifen die beiden Komponisten auf ‚liedhafte‘ Klangtopoi der klassischen und frühromantischen Klavierkammermusik zurück. Der langsame Satz in Brahms' Klavierquartett c-Moll op. 60 und die langsamen Sätze von Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 und Klavierquartett Es-Dur op. 87 werden mit einer weit gespannten Violoncellokantilene eröffnet, die etwa in den langsamen Sätzen von Schuberts Klaviertrios oder in Schumanns Klavierquartett Es-Dur op. 47 zum Inbegriff des Instrumental-Liedhaften wurde. Die Eröffnung des langsamen Satzes mit einem Violoncellothema ist als Evokation einer liedhaften Ausdrucksweise insofern vorteilhaft, als beim zweiten Themendurchgang gleich ein Dialog mit der hinzutretenden Violine entfaltet werden kann.

Die durch Klavier solo vorgetragenen Themen in den langsamen Sätzen von Dvořáks' früheren Klavierkammermusik-Kompositionen (opp. 5, 21) orientieren sich, ähnlich wie das Thema des langsamen Satzes von Brahms' Violinsonate G-Dur op. 78, an Klangmustern, die vor allem durch Beethovens und Mendelssohns Klavierkammermusik geprägt wurden.<sup>27</sup>

Der liedhafte Ausdruck wird neben der Instrumentierung durch eine bestimmte Intervall- und Phrasenbildung sowie durch die Satztechnik begünstigt. So wird etwa das Thema aus dem langsamen Satz von Brahms' Violinsonate G-Dur op. 78 (Nb. 61) in Terz- und Sextparallelen geführt. In Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 5 (Nb. 59a) und Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 (Nb. 62) ist es die Ornamentalmelodik, die das Liedhafte der Eröffnungsthemen in den langsamen Sätzen unterstützt. Das *Adagio*-Thema aus Brahms' op. 26 galt bereits Tovey als Idealbild eines liedhaften Instrumentalthemas.<sup>28</sup> Die Leitmelodie enthält zahlreiche Ornamentalwendungen, vor allem einen Triller, der die Wirkungskraft des melodischen Höhepunkts auf dem zweigestrichenen *b* in T. 8 erhöht. Das Thema ist in einen Begleitsatz der Streicher und der Bassstimme des Klaviers eingebettet. Wie bereits oben erwähnt, spielt jede ‚gerade‘ Achtelnote der Violin- und der Violastimme die Einzeltöne des Klavierthemas unmittelbar vor ihrem Erklingen an. Eine solche Doppelung der Themenmelodie in den Begleitstimmen scheint

---

<sup>25</sup> „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, | Da sind zwei Herzen in Liebe vereint | Und halten sich selig umfängen.“

<sup>26</sup> Vgl. Peter Rummenhüller, „Liedhaftes‘ im Werk von Brahms“, in: *Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*, hg. von Peter Jost, Stuttgart 1992, S. 38–46, hier S. 45. Rummenhüller weist auch darauf hin, dass das Liedhafte bei Brahms nicht immer mit dem Kantablen, dem Gesanglichen, zusammenfällt. Ebd., S. 42ff.

<sup>27</sup> Vgl. die Soloauftritte des Klaviers zu Beginn der langsamen Sätze in Beethoven Klaviertrios opp. 1 und 97 sowie in Mendelssohns Klaviertrios opp. 49 und 66. Zur Übertragung des Liedsatzes in die Kammermusik bei Mendelssohn vgl. Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 388ff.

<sup>28</sup> Vgl. Tovey, *Essays and Lectures on Music*, S. 243.

auf den ersten Blick vom begleiteten Lied inspiriert worden zu sein. Gleichwohl ist in diesem Zusammenhang auf einen wesentlichen Unterschied hinzuweisen: In Brahms' Liedern verdoppeln die Begleitstimmen die Gesangstimme entweder simultan oder unmittelbar nach dem Erklingen der einzelnen Töne der Melodie. Ein umgekehrtes Verfahren, d. h. eine Vorwegnahme der Gesangstimme im Begleitsatz, würde man vergeblich suchen. Es zeigt sich, dass das vorliegende Thema doch vollends auf die instrumentale Besetzung des Klavierquartetts zugeschnitten ist.

Die Umrahmung des durch die Viola vorgetragenen Dumka-Themas in Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81 (Nb. 66a) von einem Vor- und Nachspiel des Klaviers ist ein weiteres Beispiel für eine liedhafte Themenstilisierung.<sup>29</sup> In Hinblick auf die sehr seltenen oder nur knappen Vorspiele in den langsamen Sätzen der romantischen Klavierkammermusik<sup>30</sup> erscheint das viertaktige Vor- und Nachspiel als ziemlich einzigartig. Die Affinität der Eröffnung des Dumka-Satzes zum Lied wird dadurch bestätigt, dass das zweitaktige Kopfmotiv des Klaviervorspanns im siebten Lied „Im süßen Bann von deinem Blick“ aus Dvořáks *Liebesliedern* op. 83 auftaucht.<sup>31</sup> Die acht Lieder dieses im Jahre 1888 entstandenen Zyklus gehen zusammen mit den *Vier Liedern* op. 2 (1881) auf den Liederkreis *Zypressen* zurück, den Dvořák 1865 in seiner Sturm- und Drang-Periode komponierte. Dieser frühe Zyklus von 18 Liedern auf Gedichte von Gustav Pflieger-Moravský ist zu Dvořáks Lebzeiten nie im Druck erschienen. Dvořák hat jedoch die Melodien dieser Lieder in seinen späteren Werken ausgewertet, und zwar in der ersten Fassung der Oper *Der König und der Köhler* (1871), in der Oper *Vanda* (1875) sowie im Klavierzyklus *Silhouetten* op. 8 (1875, 1879).<sup>32</sup> Im Jahre 1887, also in der Entstehungszeit des Klavierquartetts A-Dur op. 81, bearbeitete er zwölf Lieder aus den *Zypressen* für Streichquartett (B 152). Während in der Streichquartettbearbeitung das Lied „Im süßen Bann“ melodisch unverändert erscheint, hebt sich seine neue Fassung im Zyklus *Liebeslieder* von der Urgestalt in den *Zypressen* wesentlich ab. Auf die Überarbeitung des Liedes hat dabei entscheidend der Dumka-Satz des Klavierquartetts A-Dur op. 81 eingewirkt. Das Kopfmotiv des Dumka-Klaviervorspanns – die fallende Akkordbrechung des Tonikadreiklangs fis-Moll mit dem anschließenden auf- und absteigenden Triolen-Terzgangmotiv – taucht in einer Transposition nach g-Moll in den Takten 4–5 des überarbeiteten Liedes auf (Nb. 66b).

---

<sup>29</sup> In den Skizzen zum Dumka-Satz kommt dieses Zwischenspiel nicht vor. Da in der zweiten Skizze jedoch das mit dem Vorspann identische Zwischenspiel vorhanden ist, vermutet Beveridge, dass Dvořák die Eröffnungstakte vielleicht nur aus Nachlässigkeit nicht notiert hat. Vgl. Beveridge, „Dvořák's 'Dumka'“, S. 313.

<sup>30</sup> Vgl. etwa die Eröffnung der langsamen Sätze von Schuberts Klaviertrios D 898 und 929 sowie das kurze Eröffnungsmotto des Klaviers im langsamen Satz von Schumanns Klavierquintett op. 44.

<sup>31</sup> Auf diese Parallele hat bereits Smaczny aufmerksam gemacht. Vgl. Jan Smaczny, „Cypresses: A Song Cycle and its Metamorphoses“, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 55–70, hier S. 68ff.

<sup>32</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 79; Smaczny, „Cypresses“, S. 57.

a)

**DUMKA**

Andante con moto  $\text{♩} = 60$

Andante con moto  $\text{♩} = 60$

b)

*meses voce*

V té slad - - ké mo - oi o - di tyjoh  
 In si - - den Bam von dei - nem Búch,  
 When thy - - sweet glan - ces on me fall,

jak rád, jak rád - - bych  
 wie gern gung ich in  
 How glad - - ly I would

Nb. 66: a) Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, Beginn des 2. Satzes (Dumka)

b) Dvořák, *Liedeslieder* op. 83, Nr. 7, T. 3-6

© 1955, 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die dumkatypische modale Kadenzwendung mit dorischer Subdominante und Sept(non)akkord der siebten Stufe wurde im Lied durch eine Folge von Akkorden der sechsten, zweiten und zusätzlich der fünften Stufe ersetzt. Anders als im Quintett, in dem die Klaviermelodie auch nach dem Einsatz des Dumka-Themas kontrapunktisch weitergesponnen wird, erscheint das Dumka-Motiv im Lied nur als Zwischenspiel, das die einzelnen Gesangsphrasen voneinander trennt. Zu einer direkten Verflechtung mit der Gesangsstimme kommt es erst im letzten Teil des Liedes (T. 18ff.). Das Zurückziehen des Dumka-Motivs nach dem Einsatz der Singstimme korrespondiert mit der allgemeinen Tendenz in Dvořáks Liedern, in denen das Klavier in der Regel thematisch in den Hintergrund rückt (harmonische Stütze) bzw. die Gesangsmelodie lediglich verdoppelt.

Die überarbeitete Fassung des Liedes „Im süßen Bann“ setzt sich von der Erstfassung in den *Zypressen* nicht nur durch die eingefügten „Dumka-Zwischenspiele“ ab. Auch die Gesangsmelodie wurde stark verändert, wobei manche melodische Wendungen wie beispielsweise der Quintsprung im ersten Takt des Gesangspartes offensichtlich vom Quintfall im Dumka-Motto des Klavierquintetts beeinflusst wurden. Der Vorspann im zweiten Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 ist demnach kein Liedzitat aus den *Liebesliedern*, sondern es wurde umgekehrt ein Jahr nach der Entstehung des Quintetts in das siebte Lied dieses Zyklus als Instrumentalzitatzat eingefügt: Das Instrumentale ging dem Vokalen voraus.<sup>33</sup> Dennoch darf nicht übersehen werden, dass bereits die ursprüngliche Liedfassung aus dem Zyklus *Zypressen* sowie ihre Streichquartettbearbeitung dem Dumka-Satz des Klavierquintetts sehr nahe stehen. Gemeinsam sind ihnen nicht nur die melancholische Stimmung,<sup>34</sup> sondern auch manche melodische Wendungen sowie die begleitenden Arpeggioakkorde (Streichquartettbearbeitung). Es ging schließlich um die gegenseitige Beeinflussung des Vokalen durch das Instrumentale. Für die Verbindung der melodischen Phrasen des überarbeiteten Liedes „Im süßen Bann“ mit dem Motto aus dem langsamen Satz des Klavierquintetts gab es allem Anschein nach keine besonderen außermusikalischen Gründe. Vielmehr war sich Dvořák nur der Gemeinsamkeiten in der Melodiebildung seiner 1887/88 komponierten Werke (Streichquartettbearbeitung der *Zypressen*, Klavierquintett A-Dur op. 81, *Liebeslieder* op. 83) bewusst und wollte diese hervorheben.

---

<sup>33</sup> Insofern liegt hier ein umgekehrtes Verfahren im Vergleich zum langsamen Satz von Dvořáks zweitem Violoncellokonzert h-Moll op. 104 vor, in den Dvořák ein Zitat seines Liedes „Lass mich allein“ op. 82, Nr. 1 eingebunden hat.

<sup>34</sup> Vgl. Smaczny, „Cypresses“, S. 70.

### 3. Zur Harmonik der langsamen Sätze

Die Unverwechselbarkeit von Dvořáks und Brahms' Klangsprache ist größtenteils auf ihre Harmonik zurückzuführen. Sie wertet einerseits alle Errungenschaften der spätromantischen Harmonik aus, andererseits greift sie auf die klassischen Ausdrucksmittel zurück, um sie beispielsweise mit modalen bzw. folkloristischen Elementen anzureichern. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wenn man Dvořáks und Brahms' Harmonik systematisch untersuchen wollte. Das folgende Kapitel beschränkt sich daher auf die langsamen Sätze, die sich traditionell durch eine besonders facettenreiche Harmonik auszeichnen.

Obwohl Dvořák im ersten Klavierquintett A-Dur op. 5 bemüht war, das Experimentelle und Gewagte der frühen Schaffensperiode abzulegen, klingt im langsamen Satz dieser ersten erhalten gebliebenen Klavierkammermusik-Komposition noch die spröde und oft unberechenbare Harmonik seines Frühwerks nach. Trugschlüssige Kadenzwendungen, Abschwächung harmonischer Funktionalität der Hauptdreiklänge Tonika – Dominante – Subdominante, unaufgelöste Zusatzdissonanzen, unvorbereitete Vorhalte, reale Sequenzen, weit ausgreifende, häufig nicht zu Ende geführte Modulationen und sogar bitonale Effekte sind die Hauptmerkmale, die die ‚neudeutsche‘ Harmonik des frühen Dvořák ausmachen.<sup>35</sup> Die oben beschriebene statische Themenentfaltung mittels Wiederholung und Sequenzierung im langsamen Satz (F-Dur) des Quintetts op. 5 ist durch einen farbigen Modulationsplan ausgeglichen. Unter den vielen tonalen Stationen des Satzes finden sich die terzverwandte Tonart cis-Moll sowie die chromatisch bezogenen Tonarten e-Moll und E-Dur. Die meisten tonalen Exkurse dienen jedoch nicht der Stabilisierung einer neuen Tonart, sondern stellen nur eine Zwischenstation in einem ununterbrochenen Modulationsvorgang<sup>36</sup> dar. So wird beispielsweise die Seitenthementonart G-Dur zugunsten ihrer Parallele sofort verlassen, welche wiederum durch ihre Varianttonart ersetzt wird. Zu Beginn der Reprise (T. 71, Nb. 67) wird die tonale Stabilität durch eine fallende reale Sequenz<sup>37</sup> des Seitenthemas untergraben (F–Es–Des–Ces). Die reale Sequenz wiederum steuert auf kein neues tonales Zentrum hin, sondern kehrt kreisförmig zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Der Übergang von Ces-Dur zurück nach F-Dur ermöglicht es, dass das dem Seitenthema nachgestellte Hauptthema in der Reprise in der Grundtonart einsetzen kann (T. 86).

---

<sup>35</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 24ff., 45, 62ff., 86ff.; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 53–73.

<sup>36</sup> Dieser Modulationsvorgang wirkt jedoch nicht immer stringent, zumal sich manche Modulationen im Lauf des Satzes wiederholen. Vgl. die Modulation nach cis-Moll in T. 13 und 45 sowie die mit einem Trugschluss eingeleitete Modulation nach B-Dur in T. 19 und 52.

<sup>37</sup> Die reale Sequenz hat Dvořák schon in seinem ersten Violoncellokonzert A-Dur häufig angewandt. Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 58ff.

Nb. 67: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, 2. Satz, T. 70–75  
 © 1959 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Zum Charakteristikum des Satzes gehören außerdem viele harmonische Rückungen, die durch Trugschlüsse oder durch die so genannte mährische Modulation<sup>38</sup> erzielt werden. Im Unterschied zu Dvořáks Frühwerk wird hier jedoch die harmonische Funktionalität von Tonika und Dominante nicht abgeschwächt oder infrage gestellt. Der Spannungsgehalt der in die Tonika aufgelösten Dominante (des Dominantseptakkords) kommt etwa in den Kadenzwendungen der Takte 8, 25, 71, 86 und 104 zur Geltung. Einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die Harmonik der späteren langsamen Sätze Dvořáks stellt die Enharmonik dar, die in den Takten 12ff., 27f. oder 59f. erscheint.

Verglichen mit dem langsamen Satz des Quintetts op. 5 ist die harmonisch-tonale Anlage der langsamen Sätze in den drei folgenden Klavierkammermusik-Kompositionen opp. 21, 23 und 26 viel konziser. Dennoch war Dvořák auch hier bemüht, Konventionelles zu umgehen, etwa durch Modulation in sekund- oder tritonusbefugte Tonarten. Im langsamen Satz (g-Moll) des Trios op. 21 wird die

<sup>38</sup> Die mährische Modulation wird durch ein Fallen der tonalen Basis zur kleinen Sept gekennzeichnet. Vgl. die Harmoniefolge E–cis–D in T. 37ff.

Tritonustonart als ein völlig stabiles tonales Zentrum dargestellt, das in einem neuntaktigen, orgelpunktartigen Epilog der Exposition ausgeleuchtet wird (T. 27–35). In der Durchführung hingegen erzeugt der Orgelpunkt auf dem Grundton des zur Zwischendominante Cis-Dur umgedeuteten Dreiklangs auf der hochalterierten vierten Stufe eine harmonische Spannung (vgl. T. 66–70). Dvořáks Vorliebe für Orgelpunkte spiegeln auch die Orgelpunktpartien des langsamen Satzes (Es-Dur) aus dem Klaviertrio g-Moll op. 26 wider (T. 17ff., 56ff.). Hier entfaltet der Komponist über dem dominantischen Orgelpunkt eine reale Motivsequenz im Ganztonabstand, so dass die Zentripetalkraft des Orgelpunkts und die Zentrifugalkraft der Sequenz auf eigenartige Weise verschmelzen:

Nb. 68: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, 2. Satz, T. 17–20

© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In der Coda wird das Kopfmotiv in entgegengesetzter Richtung real sequenziert, wobei die Sequenz (T. 70ff.) dieselbe Harmoniefolge (Es–Des–Ces) wie bereits im langsamen Satz des Quintetts op. 5 erzeugt. Eine wichtige Rolle kommt im langsamen Satz des g-Moll-Trios der Chromatik zu. Die Durchchromatisierung tritt gleich im Fallen des Hauptthemenkopfmotivs zur tiefalterierten fünften Stufe *b* (*ces*) in T. 2–3 zutage. Dieser Ton wird entweder als None des Dominantseptnonakkords gedeutet (T. 3, 12, 75) oder mit dem terzverwandten Dreiklang Ces-Dur unterlegt (T. 72). Die chromatische Melodik motiviert den Einsatz vieler Zwischendominantseptakkorde, die in der Durchführung auch unmittelbar aneinandergereiht werden (T. 43ff.). Die im langsamen Satz des Quintetts op. 5 erklingenden abrupten Rückungen kommen ebenfalls in den langsamen Sätzen von opp. 21, 23 und 26 vor. Im Klaviertrio B-Dur op. 21 fällt in diesem Zusammenhang die Coda (T. 119ff., Nb. 69) auf. Die freie Akkordfolge, die aus der harmonischen Deutung jedes einzelnen Tons des choralartig stilisierten Themas resultiert, ist kaum funktional deutbar. Die über einen Tonikaorgelpunkt gelegten harmonischen Juxtapositionen werden hier vor allem als Klangfarben eingesetzt.

Nb. 69: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, 2. Satz, Coda, T. 119–127  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Im Quartett op. 23 tritt die harmonische Juxtaposition – die mixolydische Wendung von A-Dur nach h-Moll – als Alternative zur üblichen dominantischen Kadenz auf:

Nb. 70: Dvořák, Klavierquartett D-Dur op. 23, 2. Satz, T. 110–113  
 © 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die „Abstraktheit“ und der „verschleierte Ausdruck“<sup>39</sup> des Hauptthemas im langsamen Satz von Dvořáks Violinsonate F-Dur op. 57 (Nb. 60) liegen größtenteils in der Harmonik begründet, genauer gesagt, in der eigenständigen Behandlung der Tonika. Das Thema setzt über einem dominantischen Orgelpunkt ein und erreicht die Tonika in der Grundstellung erst in T. 4f. Der hier exponierte Tonikadreiklang A-Dur stellt jedoch keine stabile tonale Basis dar. Zum einen ist er melodisch offen (Terzlage), zum anderen wird er sogleich durch die hinzugefügte Septime  $g'$  zur Zwischendominante von D-Dur umgedeutet. Der Grund, warum sich der A-Dur-Dreiklang im Hauptthema nur begrenzt als Tonika behaupten kann, liegt nicht zuletzt darin, dass die Dominante E-Dur ihrer Nachdrücklichkeit beraubt ist. Die Dominantenspannung wird erst in T. 9 deutlich spürbar, wenn in der Violinstimme der strebende Ton  $gis'$  erscheint. Diese Spannung bleibt allerdings unaufgelöst. Die Tonika wird auch im weiteren Verlauf in ihrer Funktion abgeschwächt, sei es durch den Rückgriff auf die Mollvariante (T. 15), sei es durch ihre

<sup>39</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 234.

vollkommene Vermeidung (vgl. die Elision der dominantischen Kadenz durch das Pausensetzen in T. 25) bzw. Umdeutung zur Zwischendominante (T. 31ff.). In der Reprise spitzt sich die funktionale Instabilität des Tonikadreiklangs weiter zu. Die letzten Takte der Durchführung bereiten mit dem Doppeldominantseptakkord auf den dominantischen Einsatz der Reprise vor. In der Reprise klingen die beiden Halbsätze des Hauptthemas noch offener als in der Exposition, zumal sie nun nicht in die Tonika und Dominante münden, sondern auf der Zwischendominante der Doppeldominante (Fis-Dur) und auf der Doppeldominante (H-Dur) ‚beschlossen‘ werden. Die Tonika kommt erst in der Coda zum Tragen. Selbst hier wird sie aber nicht schlussbegründend eingesetzt. Die plagalen Kadenzen und die melodische Hervorhebung von Terz und Quint des Tonikadreiklangs im vorletzten Takt bewirken, dass der Schluss überaus ätherisch und offen ausklingt. Außer der Verschleierung der Tonika bestimmt auch der stellenweise stark linear ausgerichtete Satz die Harmonik dieses Satzes. Diese Tendenz äußert sich einerseits in der kanonischen Stimmführung des Hauptthemas, andererseits in den über weite Strecken ausgespielten Akkordbrechungen, von denen insbesondere die Melodik des Mittelteils geprägt wird.

Der langsame Satz des drei Jahre später (1883) entstandenen Klaviertrios f-Moll op. 65 stellt in der Entwicklung von Dvořáks Harmonik der langsamen Sätze einen Höhepunkt dar. Die hier angewandten harmonischen Ausdrucksmittel wurden in den späteren Klavierkammermusik-Kompositionen kaum überboten. Darüber hinaus schlägt sich im harmonisch-tonalen Plan eine für langsame Sätze durchaus einzigartige Konstruktivität und Logik der harmonisch-tonalen Entfaltung nieder. Die gesamte harmonisch-tonale Organisation des Satzes wird von der Harmonik des Hauptthemas abgeleitet.<sup>40</sup> Der in As-Dur verankerte Satz wird bereits in der Hauptthemenaufstellung durch die Mollsubdominante und durch die Molltonika, die am Ende der beiden fünftaktigen Halbsätze erscheint, nach Moll gewendet. Die Terz der Mollsubdominante (*fer*) wird in der melodischen Linie des Themas berührt und an den späteren Stellen (vor allem in der Überleitung zum Mittelteil, T. 33ff.) mehrfach ausgespielt. Außer mit der Mollsubdominante wird dieser Ton auch mit dem Dreiklang auf der verminderten sechsten Stufe (Fes-Dur) sowie mit dem verminderten Septakkord harmonisch unterlegt.<sup>41</sup> Die Terz der Molltonika (*ces*) wird einerseits durch den vermollten Tonikadreiklang, andererseits durch den Ces-Dur-Dreiklang ausgeleuchtet. Zu dem Dreiklang auf der verminderten dritten Stufe tritt noch seine Zwischendominante Ges-Dur hinzu. In Bezug auf die Grundtonart As-Dur behauptet sich dieser Ges-Dur-Dreiklang als Wechsel-Dursubdominante (Durdreiklang auf tieferer siebten Stufe).<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Eine vergleichbar konstruktive harmonisch-tonale Organisation ist ansonsten eher in den Kopfsätzen anzutreffen. Vgl. Teil II, Kap. 6.1.2 und 8.1.2.

<sup>41</sup> Verglichen mit den vorausgegangenen langsamen Sätzen erhöht die Einfügung des leiterfremden Tons *fer* die Anzahl der alterierten Akkorde in diesem Satz deutlich. Vgl. etwa T. 7, 29, 61.

<sup>42</sup> Die Gerüstklänge Ges-Dur und Ces-Dur werden an exponierter Stelle zu Beginn der Coda hervorgehoben (T. 93f.).

Der melodische und harmonische Aufbau des Hauptthemas findet sein Pendant im Modulationsplan des Satzes. So wendet sich Dvořák gleich in T. 17 nach Ges-Dur, um über diesen neapolitanischen Bereich nach F-Dur zu modulieren (T. 21). Der Mittelteil des Satzes (T. 39ff.) steht in gis-Moll und H-Dur, d. h. in den Tonarten, die als enharmonische Äquivalente der Mollvariante der Grundtonart (as-Moll) und der von der Terz der Molltonika abgeleiteten Ces-Dur-Region anzusehen sind. Die ursprüngliche, nicht enharmonisch verwechselte Variante Ces-Dur wird dafür an exponierter Stelle zu Beginn der Reprise (T. 64) erreicht. Der thematisch täuschende und tonal verschleierte Repriseneinsatz wird dabei ‚regelgerecht‘ mit einer sieben Takte langen Prolongation (T. 56–62) vorbereitet, in der die ansonsten in den Hintergrund geratene Dominante Es-Dur zum Einsatz kommt.

Die farbige Harmonik dieses Satzes äußert sich nicht zuletzt in allen Wiederaufnahmen des Hauptthemas. Das Kopfmotiv wird jedes Mal neu beleuchtet, so dass im Verlauf des Satzes insgesamt fünf verschiedene harmonische Varianten erscheinen: Tonika – Mollsubdominante (Nb. 71a), Zwischendominante der Medianttonart F-Dur (Nb. 71b), Tonikaquartsextakkord – Dominantnonakkord (Nb. 71c), Tonika – verminderter Septakkord (Nb. 71d), Tonika – Mollsubdominante mit sixte ajoutée (Nb. 71e).

a)

b)

c)

d)

e)

Nb. 71: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, 3. Satz, Kopfmotiv des ersten Themas und seine harmonischen Variationen in den Takten 21f., 26, 76f. und 80f.

© 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die weit ausgreifenden Modulationen gehen in diesem Satz oft mit schroffen harmonischen Wendungen einher. Im Unterschied zum langsamen Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 5 klingen diese Rückungen hier jedoch viel weicher. Der unvermittelte Übergang von Ges-Dur nach C-Dur, bei dem in T. 18 ein Tritonus in der Bassstimme entsteht, wird beispielsweise durch einen vier Takte langen Orgelpunkt des Violoncellos und durch die Liegestimme des Klaviers auf dem

Grundton des C-Dur-Dreiklangs abgemildert. Dvořák gibt hier dem Hörer Zeit, sich an das Unerwartete zu gewöhnen. Im Falle der Harmoniefolge Ces–A–E–H–As in T. 66ff. werden die Akkorde in einen derart gebrochenen Satz eingebunden, dass kein direktes Aufeinanderprallen der Harmonien zustande kommen kann. Die harmonische Wendung von As- nach Heses-Dur in der Coda (T. 96), die zunächst sehr unvermittelt wirkt, wird gleich in den darauf folgenden Takten dank der umgekehrten Reihenfolge (Heses–As) funktional befestigt und zu einer phrygischen Kadenz umgedeutet. Die modalen Elemente werden nicht wie im langsamen Satz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 als archaisierende Mittel eingesetzt, sondern sind eng in den harmonischen Gesamtrahmen eingeflochten.

Anders ging Dvořák mit den harmonischen Rückungen im Dumka-Satz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 um. Der Mittelteil ist voller harmonischer Härten und Reibungen, die keineswegs verschleiert, sondern zusätzlich rhythmisch und satztechnisch hervorgehoben werden (vgl. Unisono in T. 140 ff., 156ff.). Die Eckteile der Dumka zeichnen sich dagegen durch eine sehr weiche, ‚salonhafte‘ Harmonik aus, die einerseits von manchen modalen Wendungen Gebrauch macht (dorische Subdominante im Hauptthema, plagale Kadenz in T. 37), andererseits mit zahlreichen verminderten Septakkorden und chromatischen Durchgängen angereichert ist.

Die harmonisch-tonale Anlage im langsamen Satz (Ges-Dur) des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 wird entscheidend von der Enharmonik geprägt. Die Modulation in die Tonarten cis-Moll (T. 25), Des-Dur (T. 32) und fis-Moll (T. 65) wird jeweils mittels enharmonischer Wechsel ermöglicht. Bei der Aufstellung des Hauptthemas treten Subdominante und Dominante zugunsten der Nebenharmenien (ii, vi/VI) in den Hintergrund. Die Relation der harmonischen Schlüsse ist insofern umgedreht, als der erste Viertakter mit einer Kadenzwendung ii–T abgeschlossen wird und der zweite Viertakter trugschlüssig in die Region des verdurten Subdominant-Gegenklanges (Es-Dur) ausweicht. Eine schlusskräftige Kadenzwendung von Dominante zur Tonika kommt erst am Ende des dritten Viertakters vor, welcher somit im Rahmen der syntaktisch ambivalenten<sup>43</sup>, zwölftaktigen Periode die Aufgabe einer harmonischen Beantwortung übernimmt.

Bedenkt man die knappe Form der langsamen Sätze von Brahms' späteren Klavierkammermusik-Kompositionen (opp. 101, 108), so verwundert es nicht, dass sie keine allzu komplizierten tonalen Exkurse duldet. In den vorausgegangenen Klavierkammermusikwerken ist der Modulationsplan der langsamen Sätze viel farbiger, die tonalen Ziele sind jedoch anders als bei Dvořák. Brahms bevorzugt vor allem Parallel- (opp. 8, 100, 101) und Medianttonarten (opp. 25, 34, 78), und in zwei Sätzen (opp. 26, 60) wählt er die Dominanttonart bzw. ihre Mollvariante. Die Modulationen in weit entfernte Tonarten kommen seltener als in Dvořáks langsamen Sätzen vor, und wenn, dann werden sie für die Reprise auf-

---

<sup>43</sup> Der zweite Viertakter kann im Verhältnis zu den T. 1–4 und 9–12 entweder als harmonisch offener Nachsatz oder aber als harmonisch offener Vordersatz gedeutet werden.

gespart.<sup>44</sup> Im Umgang mit den bei Dvořák so häufig auftretenden harmonischen Rückungen und Juxtapositionen war Brahms viel zurückhaltender. Diese kommen hauptsächlich in den langsamen Sätzen der Quartette g-Moll op. 25 und A-Dur op. 26 vor. Anders als Dvořák, der unvermittelte harmonische Wendungen auch inmitten thematischer Phrasen anwandte, markierte Brahms mit ihnen wichtige Nahtstellen, wie etwa die Wiederaufnahme des Hauptthemas nach einem Kontrastabschnitt<sup>45</sup> oder den Repriseneinsatz.<sup>46</sup> Die Klangreibungen entstehen in Brahms' Sätzen eher auf der vertikalen Ebene. Die einfachste Form der Klangschärfung durch ‚feste Sekunden‘ ist in der Überleitung zum Mittelteil des langsamen Satzes aus dem Klavierquartett g-Moll op. 25 zu finden (T. 60ff.). Auch in den kanonisch gearbeiteten Partien des Mittelteils (T. 134ff.) gibt es viele klangliche Härten, deren Wirkung durch eine disparate Satzgestaltung (kanonische Stimmführung versus akkordischer Satz), Konflikt rhythmischen (3:2) und nicht zuletzt durch die mit Tritoni durchsetzte Melodielinie unterstützt wird:

Nb. 72: Brahms, Klavierquartett g-Moll op. 25, 3. Satz, T. 134–136  
 © 1973 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Von ähnlicher Klangwirkung ist auch eine Stelle im Mittelteil des langsamen Satzes aus dem Klavierquintett f-Moll op. 34 (T. 35ff.). Während die Klavierstimme in Sextparallelen geführt wird, spielen die Streicher ein Sekundwechselmotiv<sup>47</sup> *b–ais*, das wegen einer unregelmäßigen Rhythmisierung (3:2) wiederum Härten im Zusammenklang bewirkt (Sekunden *ais–b*, *gis–ais*, Tritoni *e–ais*). Besonders gut hörbar werden die harmonischen Reibungen bei der Wiederholung dieser Phrase

<sup>44</sup> Vgl. das Ausweichen nach F-Dur in T. 75ff. des *Adagio* H-Dur aus dem Klaviertrio op. 8 (2. Fassung) sowie die Modulation nach f-Moll in T. 109ff. des in E-Dur verankerten langsamen Satzes aus dem Klavierquartett A-Dur op. 26.

<sup>45</sup> Vgl. etwa die Wendungen von G- nach Es-Dur im langsamen Satz (T. 25f.) des Klavierquartetts g-Moll op. 25 und von C- nach E-Dur im langsamen Satz (T. 23f.) des Klavierquartetts A-Dur op. 26.

<sup>46</sup> Vgl. die Wendung von E- nach C-Dur zu Beginn der Reprise (T. 74f.) im langsamen Satz des Klaviertrios c-Moll op. 101.

<sup>47</sup> Für ähnliche miteinander wechselnde Halb- und Ganztöne im schnellen Tempo und in orgelpunktartiger Form verwendet Gieseler die Bezeichnung „verschwimmende Begleitfiguren“. Vgl. Walter Gieseler, *Die Harmonik bei Johannes Brahms* (Musikwissenschaft, Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd. 32), Essen 1997, S. 114.

in T. 43ff., zumal die Sextparallelen des Klaviers von den unteren Streicherstimmen verdoppelt werden und das Sekundwechselfmotiv in der ersten Violine eine Oktave höher als zuvor erklingt:

Nb. 73: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 2. Satz, T. 40–45  
© 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Nicht immer jedoch setzt Brahms die harmonischen Reibungen als Konfliktmittel ein. Im langsamen Satz des Klaviertrios c-Moll op. 101 (T. 28, Nb. 74) erklingen sie fragil und werden im Grunde gar nicht als Dissonanzen wahrgenommen. Die dissonierenden Vorhalte, die in einen durchsichtigen zweistimmigen Satz eingebunden sind, lösen sich jeweils in dichte konsonante Klänge auf, so dass die Dissonanz schließlich leichter wirkt als die Konsonanz.<sup>48</sup>

Nb. 74: Brahms, Klaviertrio c-Moll op. 101, 3. Satz, T. 24–30  
© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>48</sup> Einen ähnlichen ‚Rollentausch‘ der Dissonanz und Konsonanz hat Brachmann am Beispiel von Brahms’ spätem Intermezzo e-Moll op. 116, Nr. 5 aufgezeigt. Vgl. Brachmann, *Der Fall Brahms*, S. 269ff.

So häufig tonal verschleierte Anfänge in Brahms' Ecksätzen und auch Scherzi (op. 34) auftreten,<sup>49</sup> so selten sind sie in den langsamen Sätzen. Die Tendenz, die Tonika der Grundtonart in der Schweben zu halten, äußert sich in Brahms' langsamen Sätzen eher am Anfang der Reprise. In drei der hier behandelten langsamen Sätze setzt die Reprise tonal täuschend ein: Im Trio op. 8 (2. Fassung) auf der Subdominante, im Quartett op. 25 über dem Dominantorgelpunkt der terzverwandten Tonart C-Dur und im Quintett op. 34 auf der siebten Stufe der Grundtonart. Brahms' Vorliebe für die harmonischen und tonalen Täuschungen kommt außerdem in den trugschlüssigen Wendungen zum Vorschein. Im langsamen Satz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 (T. 35) und des Klavierquintetts f-Moll op. 34 (T. 8f.) erreicht Brahms die trugschlüssige Wendung nicht mit dem Dreiklang der sechsten Stufe, sondern löst die Dominante in den verminderten Septakkord auf. Während in diesen Fällen die trugschlüssige Wirkung sogar noch verstärkt wird, gibt es im langsamen Satz (Es-Dur) der Violinsonate G-Dur op. 78 eine Wendung der Dominante zum Akkord der sechsten Stufe (T. 21f.), die durch den eingeschobenen verminderten Septakkord abgemildert ist. Im Bass entsteht folglich eine chromatische Progression  $B_1-H_1-C$ .<sup>50</sup> Das Besondere an Brahms' Trugschlüssen besteht vor allem in der Zuspitzung der Ambivalenz dieser harmonischen Wendung und in ihrer funktionalen Modifizierung. So changiert Brahms vor dem Repriseneinsatz im langsamen Satz (H-Dur) der Spätfassung des Klaviertrios op. 8 (T. 63ff., Nb. 75) zwischen einer regelgerechten und einer trugschlüssigen Auflösung der Dominante der Paralleltonart, um schließlich dem Trugschluss auf dem Dreiklang der sechsten Stufe der Paralleltonart, d. h. auf der Subdominante (E-Dur) der Grundtonart, den Vorrang zu geben.



<sup>49</sup> Zu den tonal verschleierten Satzanfängen bei Brahms vgl. Benary, „Zur Harmonik bei Johannes Brahms“, S. 25ff.

<sup>50</sup> Gieseler wies auf einen ähnlichen Sonderfall des Trugschlusses im Finale von Brahms' Violinsonate d-Moll op. 108 (T. 68) hin, in dem allerdings die Dominante der Zieltonart parallel zu dem Ausgangsakkord der trugschlüssigen Wendung erklingt. Vgl. Gieseler, *Die Harmonik bei Johannes Brahms*, S. 74.

Nb. 75: Brahms, Klaviertrio op. 8 (2. Fassung), 3. Satz, T. 62–69, Übergang zur Reprise und der Repriseneinsatz (T. 66)

© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die Wirkungskraft dieser harmonischen Abwechslung wird durch das blockhafte Alternieren zwischen Klavier und Streichern erhöht. Auch im langsamen Satz des Klavierquartetts c-Moll op. 60 (Nb. 76) leitet Brahms die Reprise mit einem Trugschluss ein, dessen Funktionalität jedoch insofern auf den Kopf gestellt ist, als der Zielakkord der trugschlüssigen Wendung der Tonikadreiklang selbst (E-Dur) ist. Darüber hinaus wird hier wieder die Zwiespältigkeit dieser Harmoniewendung zugespitzt, indem die beiden Auflösungsmöglichkeiten zusammenfallen: Der Grundton des E-Dur-Dreiklangs – des eigentlichen Ziels der trugschlüssigen Wendung – erklingt leise im Pizzicato des Violoncellos, während der Grundton des getilgten Dreiklangs gis-Moll transparent in den hohen Lagen des Klaviers strahlt:

Nb. 76: Brahms, Klavierquartett c-Moll op. 60, 3. Satz, T. 76–80, Übergang zur Reprise und der Repriseneinsatz (T. 78)

© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Ein unabdingbarer Bestandteil von Brahms' harmonischem Vokabular der langsamen Sätze ist der Orgelpunkt. In dieser Hinsicht stehen sich die beiden Komponisten sehr nahe, denn auch Dvořáks langsame Sätze enthalten viele orgelpunktartige Partien. Wie oben gezeigt, hat Dvořák den dominantischen Orgel-

punkt etwa mit einer realen Kadenz der Oberstimmen kombiniert (op. 26) oder ihn als eine täuschende harmonische Antizipation vor dem tonal ‚falschen‘ Repriseninsatz angewandt (op. 65). Im langsamen Satz von Dvořáks Klaviertrio B-Dur op. 21 bildet der Orgelpunkt auf der Tonika den Hintergrund für eine dichte und farbige Harmoniefolge in der Coda. In Brahms' Sätzen wird der Orgelpunkt häufig mit einer chromatisch gebrochenen Melodielinie zusammengefügt, die etwa im langsamen Satz des Klavierquartetts g-Moll op. 25 (T. 17ff.) mit Septakkordketten unterlegt wird. Im langsamen Satz der Violinsonate A-Dur op. 100 entfaltet sich über dem dominantischen Orgelpunkt des Hauptthemas eine Fauxbourdon-Progression in den Oberstimmen. Die orgelpunktartigen Partien werden, ähnlich wie bei Dvořák, in Überleitungsabschnitten (op. 25) und Codas (opp. 25, 78) untergebracht, oder sie treten während der Seitenthemenaufstellung (op. 60) bzw. während des Repriseninsatzes (op. 25) auf.

Obwohl kirchentonale bzw. modale Elemente Brahms' Harmonik genauso wie die von Dvořák gelegentlich anreichern, sind sie in den langsamen Sätzen von Brahms' Klavierkammermusik eher selten anzutreffen. Der einzige Satz, der in dieser Hinsicht aus dem Rahmen fällt, ist der langsame Satz des Klaviertrios C-Dur op. 87. Das Variationsthema wird gleich in den ersten Takten durch eine Wendung des Septakkords der zweiten Stufe zur Tonika modal eingefärbt. Die kirchentonale Affinität äußert sich ebenfalls in der Melodik, die manche charakteristischen Wendungen hervorhebt (z. B. Aufstieg von der äolischen Sept zur Tonika), ohne an einem bestimmten Modus festzuhalten. Die Einfügung von solchen archaisierenden Elementen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Brahms im selben Satz auch viele alterierte Akkorde bringt (vgl. die vierte Variation, T. 109ff.). Die Alteration hat in den langsamen Sätzen von Brahms' und Dvořáks Klavierkammermusik ihren festen Platz. Sie erscheint aber nicht als Selbstverständlichkeit, sondern bewahrt ihren harmonischen Reiz. Im langsamen Satz seines Klavierquintetts f-Moll op. 34 (T. 10ff., Nb. 77) schichtet Brahms beispielsweise die alterierte und nicht-alterierte Form des verminderten Septakkords übereinander (Klavier und Streicher), um eine Klangschärfung zu erzielen.

Enharmonik spielt in Brahms' langsamen Sätzen eine geringere Rolle als bei Dvořák, in dessen Klavierkammermusikwerken sie sich intensiv durchsetzt, vor allem in jenen ab der Violinsonate F-Dur op. 57. Dass Brahms' Harmonik dafür wesentlich vom Kontrapunkt und von der Polyphonie mitgeprägt wird, muss an dieser Stelle nicht betont werden. Es wäre allerdings falsch, dieses Wesensmerkmal von Brahms' Klangsprache der Dvořák'schen Harmonik entgegenzusetzen. So sind zwar die kontrapunktisch gearbeiteten Partien in den langsamen Sätzen bei Brahms strenger und komplexer gehalten als diejenigen bei Dvořák, doch wird auch bei letzterem der Satz oft entweder durch Motivimitation bzw. kanonische Stimmführung<sup>51</sup> oder durch Einfügung kontrapunktischer Gegenstimmen polyphonisiert.

---

<sup>51</sup> Einen der komplexesten kontrapunktisch gearbeiteten Abschnitte gibt es in der Coda des langsamen Satzes aus dem Klaviertrio B-Dur op. 21, in der Dvořák einen Kanon im Oktavabstand entfaltet.

The image shows a musical score for Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34, 2. Satz, T. 9-12. The score is arranged in five staves. The top four staves are for the string instruments (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom staff is for the piano. The piano part begins with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The music is in F minor and 3/4 time.

Nb. 77: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 2. Satz, T. 9-12  
© 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.



## IV. DIE SCHERZI UND SCHERZOÄHNLICHEN SÄTZE

In Bezug auf die Stilentwicklung gelten die Scherzi und scherzoähnlichen Sätze Dvořáks als Meisterstücke, in denen er am souveränsten über seine Mittel verfügte und sich sein kompositorisches Können zuerst vervollkommnete.<sup>1</sup> Man muss an dieser Stelle nicht nur an die berühmten schnellen Binnensätze der Sechsten und Neunten Symphonie denken, sondern auch an die Mittelsätze der frühen Kammermusikkompositionen. Dass auch bei Brahms die Scherzi zur Domäne des Komponisten wurden, hat sich bereits in seinem Frühwerk – den Klaviersonaten opp. 1, 2 und 5 – gezeigt. Nichtsdestoweniger wird Brahms manchmal als Komponist charakterisiert, der „mit dem Sonatendenken gewissermaßen aufgewachsen war, in den peripheren Sätzen des Sonatenzyklus, im Scherzo und Rondo, immer wieder auf Modelle aus der slawischen oder der ungarischen Musik zurückgriff“<sup>2</sup>. Im Folgenden sollen also einige charakteristische Merkmale der schnellen Binnensätze in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik herausgearbeitet sowie ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestimmt werden.

### 1. Satztypologie und formale Gestaltung

In Dvořáks Klavierkammermusik ist der schnelle Mittelsatz nicht in allen Werken vorhanden. Abgesehen von der Violinsonate F-Dur op. 57 verzichtete Dvořák auf ein Scherzo im Klavierquintett A-Dur op. 5 und im Klavierquartett D-Dur op. 23. Im erstgenannten Werk übernimmt die schnelle Einleitung des Finales teilweise die Rolle des ausgesparten Scherzos. Die Dreisätzigkeit des Quartetts op. 23 ist auf die Eingliederung eines Variationsatzes zurückzuführen. Auch wenn die Variationen dieses Satzes nicht als Charaktervariationen angelegt sind, beinhalten sie doch die Satzcharaktere von zwei selbständigen Mittelsätzen. Die schnellen Binnensätze befinden sich, abgesehen vom Klaviertrio f-Moll op. 65, in dem Dvořák bei der Revision die Reihenfolge der Mittelsätze geändert hat,<sup>3</sup> an der dritten Posi-

---

<sup>1</sup> Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 632; Sigrid Wiesmann, „Dvořák und Brahms“, S. 60f.

<sup>2</sup> Wiesmann, „Dvořák und Brahms“, S. 61.

<sup>3</sup> Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 632.

tion im Zyklus.<sup>4</sup> Die hier analysierten Klavierkammermusik-Kompositionen von Brahms, einschließlich der Violinsonate d-Moll op. 108, sind viersätzig, wobei in vier dieser Werke der schnelle Mittelsatz dem langsamen Satz vorangestellt wird.<sup>5</sup>

Der Grund, warum an dieser Stelle über „Scherzo“ nur mit Vorsicht gesprochen wird, liegt darin, dass nicht alle schnellen Mittelsätze in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik diese Bezeichnung tragen. Dvořák hat so nur die Mittelsätze des Klaviertrios g-Moll op. 26 und der Violinsonatine G-Dur op. 100 überschrieben.<sup>6</sup> Im Klavierquintett A-Dur op. 81 erscheint diese Satzbezeichnung zusammen mit dem Titel „Furiant“. In Brahms' Klavierkammermusik erscheint die Bezeichnung „Scherzo“ zunächst bei allen schnellen Mittelsätzen, außer bei dem des Klavierquartetts g-Moll op. 25. Ab dem Klaviertrio c-Moll op. 101 verwendete Brahms diesen Titel nicht mehr. Die inkonsequente Verwendung des Titels „Scherzo“ ist ein Indiz für die Typologienvielfalt der schnellen Mittelsätze in den Klavierkammerwerken der beiden Komponisten.

Dem Typus des raschen Scherzos gehören bei Dvořák außer dem kurzen Scherzosatz der Violinsonatine G-Dur op. 100 das Scherzo des Klaviertrios g-Moll op. 26 sowie der schnelle Mittelsatz des Klavierquintetts A-Dur op. 81 an, den Dvořák ähnlich wie die Mittelsätze des Streichsextetts A-Dur op. 48 und der Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60 als Furiant stilisiert. Ein anderer Satz, in dem sich Dvořák auf die Tanzmodelle stützt, ist das polkaartige *Allegretto scherzando* im Klaviertrio B-Dur op. 21.<sup>7</sup> Mit seiner Tempovorschrift steht der Polkasatz des Trios op. 21 den scherzoähnlichen Sätzen des Klaviertrios f-Moll op. 65 und des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 sehr nahe. Die beiden Sätze verlaufen in einem gemäßigten Tempo (*Allegretto*, *Allegro moderato*), wobei sie mit der Vortragsanweisung *grazioso* versehen sind.<sup>8</sup> Der graziöse Gestus und das eher zurückhaltende Tempo dieser Sätze weisen auf die ältere Menuett-Tradition hin, deren Einfluss sich außerdem in der Form niederschlägt (vgl. unten).

In Brahms' Klavierkammermusik schlagen die schnellen Mittelsätze des Klaviertrios c-Moll op. 101 (*Presto non assai*) und der Violinsonate d-Moll op. 108 (*Un poco presto e con sentimento*) einen ähnlich graziösen Tonfall an. Es ist kennzeichnend, dass sich Brahms diesem Satztypus vor allem in seinem Spätwerk zuge-

---

<sup>4</sup> In den 14 Streichquartetten von Dvořák tritt der schnelle Mittelsatz an der zweiten Position im Zyklus in den Streichquartetten a-Moll op. 12, d-Moll op. 34 und As-Dur op. 105 auf.

<sup>5</sup> Opp. 8, 25, 60 und 101.

<sup>6</sup> Ähnlich ist die Situation in Dvořáks Streichquartetten, in denen der Titel „Scherzo“ nur beim Mittelsatz des Streichquartetts C-Dur op. 61 steht.

<sup>7</sup> Wie eine Polka hat Dvořák später auch den schnellen Mittelsatz des Streichquartetts d-Moll op. 34 stilisiert. Neben der Polka und dem Furiant ließ sich der Komponist in den Mittelsätzen seiner Kammermusikkompositionen auch von der Mazurka (Streichquartett D-Dur B 18) und vom Walzer (Streichquartett f-Moll op. 9) inspirieren.

<sup>8</sup> Im Klaviertrio f-Moll op. 65 hat Dvořák diese Anweisung allerdings erst nachträglich als Ersatz für die ursprüngliche Angabe *scherzando* eingetragen. Vgl. Clapham, „Blick in die Werkstatt eines Komponisten“, S. 632.

wandt hat.<sup>9</sup> In den vorausgegangenen Klavierkammermusik-Kompositionen wird das Scherzo nur im Klavierquartett g-Moll op. 25 durch ein Intermezzo ersetzt, mit dem Brahms einen Satztypus aufgreift, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als lyrischer Vertreter des Scherzos oder gelegentlich auch als Äquivalent des langsamen Satzes etablierte.<sup>10</sup> Ansonsten stehen Brahms' Scherzi eher in der Tradition des romantischen ‚Elfenscheros‘.<sup>11</sup> Die Anknüpfung an den Grundtyp des Mendelssohn'schen Scherzos äußert sich vor allem in manchen gleichartigen Klangwirkungen, weniger jedoch im formalen Aufbau, der bei Brahms nicht so kompliziert ist wie in einigen Scherzi Mendelssohns.<sup>12</sup>

Im Hinblick auf die tonale Organisation des Satzzyklus kommt den schnellen Mittelsätzen von Dvořák meist eine einheitsstiftende Funktion zu. Der Mittelsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 steht zwar in cis-Moll, die tonale Organisation dieses Satzes ist aber als eine weitere Konsequenz der vom Hauptthema abgeleiteten tonalen Organisation des Kopfsatzes anzusehen, die entscheidend von der Modulation in die Region der sechsten Stufe bzw. der hochalterierten fünften Stufe geprägt ist (vgl. Teil II, Kap. 6.1.2). Brahms' Scherzi und scherzoähnliche Sätze bringen hingegen oft einen tonalen Kontrast, sei es durch das Betreten der Region der Varianttonart (opp. 8, 87), sei es durch die Modulation in die Subdominanttonart (op. 25), Molldominanttonart (op. 34) oder in eine terzverwandte Tonart (op. 108). In der tonalen Dramaturgie der schnellen Mittelsätze äußert sich wiederholt Brahms' Vorliebe für die ‚tragische‘ Tonart c-Moll.<sup>13</sup> Ein gravierender Unterschied in der Typologie von Dvořáks und Brahms' Scherzi besteht zudem in ihrer metrischen Gestaltung. Während Dvořák grundsätzlich von den einfachen Metren (2/4, 3/4) Gebrauch macht, sind für Brahms' Sätze die zusammengesetzten Taktarten (6/8, 9/8) kennzeichnend.

Trotz der Charaktervielfalt basieren die schnellen Mittelsätze in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik auf der traditionellen Menuettform. Während allerdings bei Dvořák die Form mit der Zeit immer komplexer wird,<sup>14</sup> macht sich in Brahms' Werken nach den umfassenden Scherzi des Klavierquartetts A-Dur op. 26 und des Klavierquintetts f-Moll op. 34 eine Tendenz zur formalen Simplifizierung

---

<sup>9</sup> Vgl. auch das *Andantino grazioso* im Klarinetten trio a-Moll op. 114 und das *Allegretto grazioso* in der Klarinettensonate f-Moll op. 120, Nr. 1. In der symphonischen Musik entsprechen diesem Satztypus die schnellen Mittelsätze in Brahms' Erster und Zweiter Symphonie. In Dvořáks symphonischer Musik findet man ein Analogon in der Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88 (*Allegretto grazioso*).

<sup>10</sup> Vgl. Kenneth Cooper, Artikel „Intermezzo (Instrumentalsatz)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 4 (1996), Sp. 1048–1053, hier Sp. 1048.

<sup>11</sup> Vgl. opp. 8, 34, 60 und 87.

<sup>12</sup> Zu den formalen Feinheiten in Mendelssohns Scherzi, die aus der Kombination von formalen Elementen unterschiedlicher Herkunft herrühren, vgl. Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 429ff.

<sup>13</sup> Opp. 25, 34, 60, 87 und 101.

<sup>14</sup> Der mehr als 400 Takte umfassende schnelle Mittelsatz des Streichquartetts G-Dur op. 106 sowie die raschen Binnensätze in der Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 *Aus der Neuen Welt* und im Streichquartett As-Dur op. 105 deuten darauf hin, dass die formale Entwicklung von Dvořáks Scherzi auch in den anderen Gattungen in die gleiche Richtung wie in der Klavierkammermusik ging.

bemerkbar. Dies zeigt sich weniger an den Trio-Teilen, die bei Brahms schon vorher eher traditionell gebaut waren, als vielmehr an den Scherzo-Teilen, denen nun statt einer groß angelegten Bogenrondoform (op. 34) oder sogar einer Sonatenform (op. 26) eine schlichte dreiteilige Liedform zugrunde liegt.

Was das Verhältnis zwischen den Scherzo- und den Trio-Teilen betrifft, liegt in Brahms' frühen Klavierkammermusik-Kompositionen (bis einschließlich op. 34) der Schwerpunkt jeweils auf dem Scherzo-Teil, womit Brahms in der Tradition von Beethovens Scherzo steht.<sup>15</sup> Die sehr umfangreichen Trio-Teile in den schnellen Binnensätzen von Dvořáks Klaviertrio B-Dur op. 21<sup>16</sup> und Klavierquintett A-Dur op. 81 lassen hingegen den Einfluss von Schumann erkennen. Dennoch sind auch die Scherzo-Teile bei Dvořák oft reich strukturiert (rondoartig gebaut), was man an den Mittelsätzen des Klaviertrios g-Moll op. 26, des Klavierquintetts A-Dur op. 81 sowie des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 gut belegen kann. Die Scherzo- und Trio-Teile sind meist durch einen Ganzschluss mit anschließender Zäsur voneinander klar geschieden. Einen nahtlosen Übergang gibt es nur im Trio op. 21. Im Quartett op. 87 sind zwischen dem Scherzo- und dem Trio-Teil vier Überleitungstakte eingeschoben. Deren ‚gespenstische‘ Stimmung, erreicht durch Tremolieren der Viola und Violine, bereitet allerdings den scherzhaften Tonfall des Trios absichtlich irreführend vor (vgl. Kap. 3, Nb. 89). In Brahms' Scherzi sind die Übergänge vom Scherzo- zum Trio-Teil überwiegend durchkomponiert.<sup>17</sup> Besonders deutlich ist diese Tendenz im Klavierquartett c-Moll op. 60 und in der Violinsonate d-Moll op. 108, in denen die Grenzen zwischen den einzelnen formalen Teilen sehr fließend sind. Brahms gestaltet gelegentlich den Übergang zum Trio mittels einer Tonrepetition (opp. 8, 25), in der der ‚Perpetuum mobile‘-Gestus des Scherzo-Teils nachhallt.<sup>18</sup> Im Klaviertrio C-Dur op. 87 wird die ‚forthuschende‘ Musik des Scherzo-Teils erst auf der ersten Zählzeit des Trios ‚gebremst‘. Wegen dieses vorantreibenden Duktus der Scherzo-Teile entsteht an der Nahtstelle zwischen Scherzo- und Trio-Teil eine große Spannung. Im Trio op. 87 wird diese Beunruhigung nur dadurch abgemildert, dass der Tonikadreiklang der Kontrasttonart bereits in den letzten Takten des Scherzo-Teils feststeht. Ähnliches gilt für den Einsatz des Trios im Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34. In den anderen Sätzen fällt der Tonartenwechsel mit dem Einsatz des Trio-Teils zusammen.

---

<sup>15</sup> Vgl. Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, S. 109f.

<sup>16</sup> Den umfangreichen Trio-Teil des *Allegretto scherzando* hat Dvořák wohl erst drei Jahre nach der Erstaufführung des Werkes geschrieben (1880) und ihn an die Stelle eines ursprünglich marschartigen Trio-Teils gesetzt. Vgl. Annotazioni in der Kritischen Ausgabe: *Antonín Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21*, hg. von Otakar Šourek, Prag: SNKLHU 1955; Burghauser, *Thematisches Verzeichnis*, S. 118f.

<sup>17</sup> Eine deutliche Zäsur gibt es nur im Klavierquartett A-Dur op. 26 und im Klavierquintett f-Moll op. 34, also in denjenigen Sätzen, in denen der Scherzo-Teil nach dem Ablauf des Trios wörtlich wiederholt wird.

<sup>18</sup> Im Klaviertrio op. 8 verwandeln sich die Tonrepetitionen in den ersten Takten des Trios in die Liegestimmen.

Brahms moduliert im Trio-Teil meist in die wenig entfernten Regionen der Variant- (opp. 8, 34, 87) bzw. der (Moll-)Subdominanttonart (opp. 26, 101). Die durch eine harmonische Juxtaposition erreichte Medianttonart im Trio des Intermezzosatzes aus dem Klavierquartett g-Moll op. 25 stellt im Rahmen seiner schnellen Binnensätze eher eine Ausnahme dar. In Dvořáks Scherzi sind hingegen die Trio-Teile häufig in terzverwandten Tonarten verankert. Die Tonika der Kontrasttonart tritt entweder unvermittelt nach einer harmonischen Juxtaposition auf (op. 81) oder wird mittels einer enharmonischen Modulation erreicht (opp. 21, 87).<sup>19</sup> Der starke tonale Kontrast zwischen Scherzo- und Trio-Teil wird im Klaviertrio B-Dur op. 21 durch eine motivische Verflechtung ausgeglichen:

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled 'segue il Trio', shows the transition from the Scherzo to the Trio. It features a treble clef and a bass clef with a piano (p) dynamic marking. The lower system, labeled 'TRIO', shows the beginning of the Trio section, also in treble and bass clefs with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Nb. 78: Dvořák, Klaviertrio B-Dur op. 21, 3. Satz, T. 71–82, Übergang vom Scherzo- zum Trio-Teil  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Dvořák verwendet die klassische Knüpftechnik, bei der aus dem letzten Motiv eines formalen Teils die Motivik des folgenden Abschnitts abgeleitet wird.<sup>20</sup> So

<sup>19</sup> Vgl. die Umdeutung des Grundtons *es* des Tonikadreiklangs Es-Dur zur Terz (*dis*) der neuen Tonika H-Dur im *Allegretto scherzando* des Klaviertrios B-Dur op. 21 (T. 78f.) sowie die analoge Umdeutung des Grundtons und der Mollterz (*es, ges*) des Tonikadreiklangs Es-Dur zur Terz und Quint (*dis, fis*) der neuen Tonika H-Dur im schnellen Mittelsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 (T. 110f.).

<sup>20</sup> Brahms verwendet die Knüpftechnik innerhalb einzelner Formteile. Im Klavierquintett f-Moll op. 34 wird das dritte Thema (T. 23ff.) des Scherzo-Teils von der Kadenzformel des zweiten Marschthemas (T. 18–20) abgeleitet.

verwandelt sich der Kadenz-Oktavsprung des Scherzo-Teils in eine gebundene Oktavenbrechung, die als Klavierbegleitfigur komplexe Abschnitte des Trio-Teils durchdringt. Unter den übrigen schnellen Binnensätzen von Dvořáks Klavierkammermusik sind nur noch im Furiant des Klavierquintetts A-Dur op. 81 die Teile thematisch aufeinander bezogen. Obwohl hier die thematische Vermittlung nicht gleich offenbar wird, sondern erst im neunten Takt des Trios, handelt es sich um eine sehr deutliche Anspielung auf die Thematik des Scherzo-Teils. Dvořák bringt an dieser Stelle den viertaktigen Vordersatz des Furiant-Hauptthemas, das nun in einer leicht modifizierten Form als kurzes Zwischenspiel in die Aufstellung und Entfaltung des choralartigen Trio-Themas eingebündelt wird:

a)

Molto vivace

Molto vivace

b)

Poco tranquillo

Poco tranquillo

Nb. 79: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, 3. Satz (Furiant): a) 1. Thema, T. 1ff.  
b) Thema des Trio-Teils, T. 142ff.

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Nach dem zweiten Durchgang des Trio-Themas wird das Furiant-Thema erneut eingegliedert, um diesmal frei entfaltet und schließlich in einer Begleitfigur aufgehoben zu werden (Nb. 80). Dieser Umformungsprozess hat drei Phasen: Zunächst wird das Intervall des anapästischen Furiant-Motivs von einer Terz zu einer Sekunde verkleinert (vgl. T. 2 versus T. 174). In der zweiten Phase verwandelt sich die fallende Sekunde des Wechselmotivs zu einer aufsteigenden Quart.

Schließlich nimmt diese dreitönige Figur die Gestalt eines gebrochenen Dreiklangs an und löst sich in einer schlichten Achtelbegleitung auf. Der Rückgriff auf das Furiant-Thema und die Abspaltung und Variierung seines anapästischen Motivs haben für den Ablauf des Trios zweierlei Konsequenzen: Zum einen wirkt die sprunghafte Motivik des Scherzo-Teils der engräumigen und etwas statischen Motivik des Trio-Themas entgegen, zum anderen belebt sie den rhythmischen Verlauf durch die Furiant-Hemiolik.<sup>21</sup>

Nb. 80: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, 3. Satz (Furiant), T. 174f., 181f. und 193f.  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Da Scherzi nicht in allen Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák vertreten sind, lässt sich nicht behaupten, dass der Verzicht auf die thematische Vermittlung zwischen dem Scherzo- und dem Trio-Teil in den Trios opp. 26 und 65 sowie im Quartett op. 87 eine charakteristische Tendenz wäre. Im Falle von Brahms ist festzuhalten, dass der Komponist einen großen Wert auf die motivische und thematische Verknüpfung zwischen den beiden Formteilen gelegt hat. Im Klaviertrio op. 8 sorgt für die Vermittlung das Kopfmotiv des Scherzo-Hauptthemas, das im Trio-Teil zu einer Begleitfigur umgedeutet wird. Im Unterschied zu Dvořáks Trio op. 21 werden hier die anliegenden Teile nicht mittels der Knüpftechnik miteinander verbunden. Brahms greift nicht auf eine motivische Kadenzfloskel, sondern auf das Kopfmotiv selbst zurück, wobei er es nicht sogleich, sondern erst ab dem fünften Takt des Trios erscheinen lässt.<sup>22</sup> Das aus einem Quartsprung zum Grundton bestehende Kopfmotiv taucht hier unmerklich als eine rhythmische Verdeutlichung des zu Beginn des Trio-Teils exponierten Begleitmodells im unteren System des Klaviers auf. Es scheint direkt aus der Begleitung des Trios gewonnen zu sein. In den anderen Brahms'schen Scherzi ist die motivisch-thematische Vermittlung zwischen Scherzo- und Trio-Teilen meist raf-

<sup>21</sup> Zur Tanzstilisierung und zum Umgang mit dem Rhythmus und Metrum in diesem Satz vgl. Kap. 3.

<sup>22</sup> Ein Unterschied gegenüber der Anwendung dieses Kopfmotivs im Scherzo- und Trio-Teil besteht in der metrischen Platzierung im Takt: Während das Motiv im Scherzo-Teil auftaktig erscheint und nur kurzfristig zwischen der ersten und der zweiten Zählzeit steht (T. 57ff.), wird es im Trio überwiegend zwischen die zweite und die dritte Zählzeit gelegt.

finierter und in gewisser Weise auch verhüllter. Die Kohärenz wird vorwiegend durch gleichbleibende rhythmische Muster gewährleistet. Im Klavierquartett g-Moll op. 25 geht die ostinate Achtelbewegung der Begleitstimmen vom Haupt- auf den Trio-Teil über. Das Kopfmotiv des Trio-Themas ist obendrein rhythmisch identisch mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas.<sup>23</sup> Im Klavierquartett A-Dur op. 26 tritt die motivische Verknüpfung erst nach der Aufführung des kanonischen Trio-Themas in den Takten 234ff. zutage. Das hier exponierte Nebenthema knüpft an das Hauptthema des Scherzo-Teils an, indem es seine rhythmische Gestalt beibehält und seine Melodik variiert.<sup>24</sup> Am engsten verbunden ist der Scherzo- mit dem Trio-Teil im Klavierquintett f-Moll op. 34. Das Trio bringt kein eigenes Thema, sondern wird vollständig von der Thematik des Scherzo-Teils abgeleitet. Das dritte Thema (T. 23ff.) wird hier zu einer weit gespannten Kantilene transformiert:

a)

b)

Nb. 81: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 3. Satz: a) 3. Thema des Scherzo-Teils, T. 23ff.  
b) Thema des Trio-Teils, T. 194ff.

© 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>23</sup> Die melodischen Umriss des Trio-Themas gehen auf die Umkehrungsvariante des Hauptthemas aus T. 17ff. zurück.

<sup>24</sup> Kohlhasse weist außerdem auf die Parallele zwischen der tonalen Verankerung des Pastoralthemas im Trio-Teil (F-Dur) und der in der Durchführung des Scherzo-Teils angestrebten, dann aber verfehlten Tonart F-Dur hin. Vgl. Kohlhasse, „Konstruktion und Ausdruck“, S. 114.

Außerdem spielt Brahms im zweiten Abschnitt des Trios auf die Fugatopartie des Scherzo-Teils an, indem er hier ihr Kontrasubjekt weiter entfaltet. Die Vermittlung zwischen Scherzo- und Trio-Teil ist in Brahms' Quartett op. 25 und Quintett op. 34 dank der kontrastierenden Ableitung bzw. der Thementransformation so avanciert, als ob es sich um die Verknüpfung zwischen den Themen in der Sonatenhauptsatzform handelte.

Die Themenvermittlung in Dvořáks schnellen Mittelsätzen ist nicht derart kompliziert (Knüpftechnik, motivisches Zitat mit anschließender Liquidation), was allerdings nicht heißt, dass die anspruchsvollen Vermittlungstechniken grundsätzlich nur für die Ecksätze aufgespart wären. Im Klavierquintett A-Dur op. 81 hat Dvořák beispielsweise die Thementransformation auch im Mittelteil des langsamen Satzes angewandt. Andererseits kann man nicht sagen, dass die formalen Teile in allen Scherzi von Brahms miteinander eng motivisch verbunden wären. Es lassen sich immer Ausnahmen ausfindig machen, die eine solche Behauptung widerlegen.<sup>25</sup> In manchen Fällen sollte weniger von einer Vermittlung als eher von einer kontinuierlichen Themenentfaltung und -variierung eines im Grunde genommen monothematisch gehaltenen Satzes gesprochen werden (opp. 101, 108).

Der Übergang vom Trio- zurück zum Scherzo-Teil ist sowohl in Dvořáks als auch in Brahms' Scherzi in der Regel durchkomponiert. Die Wiederkehr des Scherzo-Teils wird bei Dvořák sehr oft mit einer Antizipation des Scherzo-Hauptthemas bzw. seines Kopfmotivs angekündigt. Im Klavierquintett A-Dur op. 81 wird in den letzten Takten des Trios auch die Lautstärke erhöht, so dass der Einsatz des wieder aufgenommenen Scherzo-Themas sehr überzeugend wirkt. Besonders zielgerichtet ist der Schlussabschnitt des Trio-Teils im Klaviertrio f-Moll op. 65, in dem das Thema des Scherzo-Teils einschließlich des Triolen-Achtelostinatos vorweggenommen wird. Im Gegensatz dazu verzichtet Brahms im Klavierquartett g-Moll op. 25, dessen Intermezzosatz ein ähnliches Triolen-ostinato durchzieht, am Ende des Trio-Teils sowohl auf die Antizipation dieses rhythmischen Begleitmodells als auch auf die Vorwegnahme des Themas selbst. Das Trio klingt in Brahms' Scherzi oft sehr ruhig, wenn nicht gar resignierend aus. Statt einer Themenantizipation wird in den Schlusstakten des Trios meist eine motivische Kadenzfloskel bzw. ein abgespaltenes Motiv des Trio-Teils prolongiert.<sup>26</sup> Das Innehalten der letzten Takte des Trios wird außerdem durch Verlangsamung, Satzausdünnung und Dynamiksenkung erreicht (vgl. die Anweisung *perdendo* in op. 26). In den Schlusstakten des Trio-Teils im Scherzo des Klaviertrios C-Dur op. 87 werden die Streicherstimmen imitatorisch geführt, während die Klavierstimme in einer Sekundfortschreitung absteigt. Diese Schlussbildung korrespondiert mit einem Codatypus, den bereits Matthias Rohn an Beispielen aus Brahms' Musik beschrieben hat und der von Jan Brachmann als „Wiegenlied-Coda“ bezeichnet wurde.<sup>27</sup> Das einzige Beispiel für einen vorantreibenden und

---

<sup>25</sup> Vgl. das Scherzo des Klaviertrios C-Dur op. 87.

<sup>26</sup> Vgl. opp. 8, 25, 26 und 34.

<sup>27</sup> Vgl. Rohn, *Die Coda bei Johannes Brahms*, S. 68; Brachmann, *Der Fall Brahms*, S. 322.

zielstrebigen Trio-Teil findet man in Brahms' Klavierkammermusik im Scherzo des Klavierquartetts c-Moll op. 60. Die zweite Hälfte des Mittelteils (T. 115–154) bereitet auf die Wiederkehr des Scherzo-Teils vor. Diese lange Antizipation ist mit einer massiven Klangsteigerung verbunden, die in eine Fortissimo-Wiederaufnahme des harmonisch ausgefüllten Oktavsprungmotivs der Introdution mündet. Dieser völlig überzeugende Repriseneinsatz ist gewissermaßen eine Art Kompensation für die äußerst labile Reprise im Kopfsatz dieses Quartetts (vgl. Teil II, Kap. 2.2). Die Analogie zwischen den beiden Stellen wird dadurch unterstützt, dass die Reprise jeweils mit sehr ekstatischen Oktavsprüngen eingeleitet wird.

Die Wiederaufnahme des Scherzo-Teils erfolgt in Dvořáks und Brahms' Sätzen meist wortwörtlich. Eine Kürzung des rondoartig gebauten Scherzo-Teils nahm Dvořák nur im Furiant des Klavierquintetts A-Dur op. 81 vor. Statt einer Formgliederung a-b-a'-c-a" findet man in der Reprise nur noch die gekürzte Variante a-b-a'-Coda. Selbst hier jedoch hebt sich die Coda von den Schlusstakten des ersten Scherzo-Teils nur wenig ab. Der Schluss des Satzes stimmt auch in Dvořáks anderen Scherzi mit den Schlusstakten des ersten Scherzo-Teils grundsätzlich überein. Eine kurze, selbständige Coda gibt es nur im Polkasatz des Klaviertrios B-Dur op. 21. Sie besteht aus einem wuchtigen Fortissimo-Akkordschlag auf der Tonika, dem sich eine chromatische Kadenzfloskel im Piano anschließt.

In Brahms' Scherzi hingegen ist es keine Ausnahme, wenn dem wiederholten Scherzo-Teil eine neu auskomponierte Coda angehängt wird. In der zweiten Fassung des Klaviertrios op. 8 wird das Scherzo mit einer ausgedehnten Coda abgeschlossen, deren Dur-Aufhellung und Dynamiksenkung bis zum Piano Pianissimo eine sehr poetische Wirkung ausüben. Ähnlich gebaute, sich nach Dur wendende Codas befinden sich auch in den raschen Binnensätzen des Klavierquartetts g-Moll op. 25 und des Klaviertrios C-Dur op. 87.<sup>28</sup> Die Tendenz zur Poetisierung der Form wird ebenfalls im schnellen Mittelsatz des Klaviertrios c-Moll op. 101 besonders deutlich. Brahms beschließt den Satz mit demselben Viertaktverband, mit dem er ihn eröffnet hat. Die fast tongetreue Übereinstimmung der Einleitung mit der Coda erweckt den Eindruck eines unendlichen Kreisens, der für den Satztypus Scherzo traditionell wichtig ist.<sup>29</sup> In anderen Codas kommt der für die Scherzi kennzeichnende Konflikt zwischen der formalen Geschlossenheit und der Tendenz zur ‚Unendlichkeit‘ auf der harmonisch-tonalen Ebene zum Ausdruck. Der Schlussakkord des Scherzos in Brahms' Klaviertrio op. 8 erklingt beispielsweise in der melodisch offenen Quintlage. Im Klavierquintett f-Moll op. 34 wird die Überzeugungskraft des Schlussakkords nicht nur durch die Quintlage (Klavier) geschwächt, sondern auch durch das Ausbleiben einer dominantischen Ka-

---

<sup>28</sup> Der Übergang von Moll nach Dur ist für Brahms' Scherzi sehr charakteristisch. Die Dur-Aufhellung ist insbesondere in denjenigen Werken von Bedeutung, in denen diese tonale Dramaturgie auf der Zyklusebene vermieden wird (opp. 8, 25 und 34).

<sup>29</sup> Vgl. Wolfram Steinbeck, „Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 194–226, hier S. 222; Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 429.

denz. Die Dominantspannung wird auf den C-Dur-Dreiklang selbst übertragen, so dass er weniger als nach Dur versetzte Tonika denn als unaufgelöste Dominante ausklingt:

Nb. 82: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, Schluss des 3. Satzes  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

## 2. Thematik

Obwohl Dvořák und Brahms bemüht waren, in ihren Scherzi dem Originalitätsanspruch gerecht zu werden, haben sie die Tradition dieses Satztypus reflektiert und auf vertraute Wendungen des ‚Scherzo-Vokabulars‘ zurückgegriffen. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Eröffnung der schnellen Binnensätze in Brahms’ Klavierquartett c-Moll op. 60 und in Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87 (Nb. 83), deren ‚Absturzgeste‘ dem Anfang des Scherzos von Beethovens Neunter Symphonie nachempfunden ist.<sup>30</sup>

Die Anwendung des fallenden Oktavmotivs ist in Dvořáks Satz nicht frei von Parodie. Ab Takt 6 verwandeln sich die dramatischen Oktavsprünge des Vorspanns in die wehmütigen Seufzermotive des ersten Themas. In Brahms’ Satz wird die ursprüngliche Bedeutung des Beethoven’schen Motivs bewahrt. Brahms verfeinert den auftaktigen Oktavsprung nicht, sondern spitzt seinen dramatischen Charakter noch zu. Das Motiv geht schließlich auf das Hauptthema über und wird zu einem Satz entfaltet, dessen Impulsivität und Klangfülle dem Gestus von Beethovens Scherzo nicht nachstehen.

<sup>30</sup> Eine Bezugnahme auf diesen Beethoven’schen Scherzo-Eröffnungstopos findet man später auch im Scherzo von Dvořáks Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 *Aus der Neuen Welt*.

a)

Allegro

Allegro

*f*

*pma marc.*

*pma marc.*

*pma marc.*

*fp*

*fp*

5

b)

Allegro moderato, grazioso

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

5

Allegro moderato, grazioso

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

10

Nb. 83: a) Brahms, Klavierquartett c-Moll op. 60, Beginn des 2. Satzes

© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

b) Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, Beginn des 3. Satzes

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In den anderen schnellen Binnensätzen von Dvořák und Brahms kann man eine Verwandtschaft mit der Thematik des Mendelssohn'schen ‚Elfenscherzos‘ feststellen. Das für die Scherzi typische, etwas amorphe Themenmaterial, wie schnelle Akkordbrechungen, Tonrepetitionen, Skalenläufe u. ä., liegt vor allem den Scherzi von Brahms' Trios opp. 8 und 87 sowie dem Quintett op. 34 zugrunde. In Dvořáks Klavierkammermusik korrespondiert das Scherzo-Thema des Klaviertrios g-Moll op. 26 mit diesem Thementypus:



Nb. 84: Dvořák, Klaviertrio g-Moll op. 26, Beginn des 3. Satzes  
© 1958 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Eine eigenständige Gruppe bilden Themen, die überwiegend aus engräumigen Intervallen bestehen und Seufzermotive enthalten. Auch wenn diese Art von Schluchzermotivik auf den ersten Blick dem Satztypus Scherzo enthoben zu sein scheint, kann man bereits in der klassischen Musik Scherzi finden, die sich durch solch klagende Melodik auszeichnen.<sup>31</sup> Die schon erwähnte Seufzermotivsequenz im Scherzo-Thema von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87, die der Komponist schon zuvor beispielsweise im vierten seiner *Romantischen Stücke* für Violine und Klavier op. 75 angewandt hatte, ist demzufolge kein Merkmal, das aus dem Rahmen der Scherzo-Thematik völlig herausfallen würde. Dies bestätigen auch zahlreiche Beispiele aus Brahms' schnellen Binnensätzen. Dem klagenden Intermezzothema des Klavierquartetts g-Moll op. 25 sprach schon Kalbeck eine elegische Schönheit zu und wies auf seine melodische Verwandtschaft mit dem Anfangschor „Die mit Tränen“ in Brahms' *Ein Deutsches Requiem* hin.<sup>32</sup> Die Anwendung der Seufzermotivik ist in diesem Satz keine Ausnahme. Sie kommt nicht nur in graziösen Sätzen vor (opp. 101, 108), sondern hat ihren Platz auch in raschen Scherzi, in denen sie manchmal etwas verfremdet und parodistisch eingesetzt wird. Im Scherzo des Klavierquartetts c-Moll op. 60 (Nb. 83a) ist es beispielsweise die Akzentverschiebung, die zur Verfremdung des Seufzermotivs führt. Das Motiv setzt zwar richtig auf der schweren Zählzeit ein, der Effekt des Klagens wird aber durch den überbetonten Akkordschlag gemildert, der dem Seufzermotiv auftaktig vorangestellt wird.

<sup>31</sup> Ein Beispiel dafür ist etwa der schnelle Mittelsatz in Beethovens Streichquartett f-Moll op. 95.

<sup>32</sup> Vgl. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 452.

Dass Dvořák und Brahms in ihren Scherzi eng an die klassische Tradition angeknüpft haben, zeigt auch die pastorale Stilisierung mancher Themen, die schon in Haydns Menuetten den Satzcharakter wesentlich mitbestimmt hatte. So wird im Scherzo von Brahms' Klaviertrio op. 8 die Begleitung des in Terz- und Sextparallelen ablaufenden Themas mit dudelsackartigen Bordunquinten gebildet:



Nb. 85: Brahms, Klaviertrio op. 8 (2. Fassung), 2. Satz, T. 36–42  
© 1972 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Auch im Scherzo von Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 finden sich Themen, die einen pastoralen Tonfall anschlagen.<sup>33</sup> Bei Dvořák gibt es ein pastorales Thema im Furiant des Klavierquintetts A-Dur op. 81 (T. 60ff.). Es wird mit einer schlichten Begleitung des Tonikadreiklangs versehen, die weich im hohen Klavierregister erklingt:



Nb. 86: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 81, 3. Satz (Furiant), T. 58–67  
© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

<sup>33</sup> Die pastorale Thematik dieses Satzes hängt mit dem ästhetischen Gesamtkonzept des Werkes zusammen, das größtenteils auf einer Gegenüberstellung der Idylle und des Konflikts beruht. Vgl. Kohlhasse, „Konstruktion und Ausdruck“, S. 112ff. sowie Teil II, Kap. 7.2.

Ein ähnliches, schlicht stilisiertes Thema hat Dvořák auch dem Trio-Teil im Scherzo des Klaviertrios g-Moll op. 26 zugrunde gelegt. Die Melodie umschreibt in aufsteigender Richtung die Töne des gebrochenen Tonikadreiklangs und wird nur am Ende des Vorder- und des Nachsatzes mit einer kurzen Kadenzwendung abgerundet. Im Gegensatz dazu sind die Themen in den schnellen Mittelsätzen des Klaviertrios B-Dur op. 21 und f-Moll op. 65 trotz ihres folkloristischen Tonfalls nicht ausgesprochen simpel. Das Polkathema im *Allegretto scherzando* (Es-Dur) des Trios op. 21 setzt abseits der Grundtonart auf der Subdominante der Mollparallele ein und wendet sich am Ende der ersten Periode in die Tonart der Obermediante. Im Trio f-Moll ist es vor allem die Durchdringung der Hemiolen mit den ostinaten Triolenmustern der Begleitung, die dem ‚rustikalen‘ Thema<sup>34</sup> eine gewisse Kunstfertigkeit verleiht:



Nb. 87: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, Beginn des 2. Satzes  
© 1957 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Manche Themen in Dvořáks und Brahms' schnellen Binnensätzen geben Zeugnis davon, dass das Scherzo für beide Komponisten ein sehr offener Satztypus war, in dem sie mit vielfältigen Themencharakteren und schroffen Gedankenkontrasten arbeiten konnten. Das marschartige Thema im Scherzo von Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34, dessen perkussive Motivik gleichsam nach Bartók klingt, bestätigt dies ebenso wie etwa das orientalisches<sup>35</sup> gefärbte Thema im Mittelsatz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87 (Nb. 88).

<sup>34</sup> Im Zusammenhang mit der Rhythmik des Themas wies Clapham auf die Ähnlichkeit mit dem tschechischen Volkslied „Kdybys byl Honzíčku“ hin. Vgl. Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 199. Rhythmische und intervallische Parallelen mit dem Hussitenchoral „Ktož jsú boží bojovníci“ (vgl. Leon Botstein, „Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonín Dvořák“, in: *Dvořák and His World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 11–55, hier S. 42) sind jedoch sehr umstritten.

<sup>35</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 2, S. 324.



Nb. 88: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, 3. Satz, T. 21–25  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

### 3. Rhythmik und Metrik

Die rhythmische und metrische Raffinesse, die seit Haydn zum unabdingbaren Bestandteil der raschen Mittelsätze gehört,<sup>36</sup> tritt bei Dvořák bereits im Scherzo des ersten Streichquartetts A-Dur op. 2 zutage.<sup>37</sup> Auch die schnellen Binnensätze in Dvořáks Klavierkammermusik-Kompositionen sind in rhythmischer Hinsicht oft kompliziert gestaltet, was jedoch nicht ausschließt, dass ebenso Sätze mit einer einfachen rhythmischen Struktur vorhanden sind. Der Scherzo-Teil des Klaviertrios g-Moll op. 26 verläuft beispielsweise in einer ostinaten Viertelbewegung, die nur kurzfristig von einem Zwischenspiel (T. 128–136) unterbrochen ist. Im ersten Klaviertrio B-Dur op. 21 kann man das einfache rhythmische Profil mancher Abschnitte des Scherzos auf die Inspiration der Polka zurückführen. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass dieser Polkasatz, der einer der ersten in Dvořáks Instrumentalmusik ist, sich durch einen stilisierten Tanzgestus auszeichnet. Im Unterschied zu den späteren Polkasätzen verwendet Dvořák hier keine Sechzehntelrhythmen, sondern fügt Achteltriolen ein, die sonst für die Polkarhythmik eher untypisch sind.<sup>38</sup> Zum charakteristischen Merkmal des Satzes gehören zudem die Auftaktigkeit sowie die Akzentverschiebung in T. 35ff. Das 2/4-Metrum wird zwar an der besagten Stelle nicht aufgehoben, die melodischen Gerüsttöne (Wechselnoten auf der ersten und der zweiten Zählzeit) verlagern aber die Betonung auf die zweite Zählzeit, so dass die Taktgrenzen nicht mit den eigentlichen

<sup>36</sup> Vgl. Wolfram Steinbeck, Artikel „Menuett“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 6 (1997), Sp. 121–131, hier Sp. 131.

<sup>37</sup> Die rhythmischen und metrischen Feinheiten sind hier vor allem auf die additive Metrik, d. h. auf die Aneinanderreihung von verschiedenen langen Takteinheiten im Rahmen eines notierten Metrums zurückzuführen. Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 33.

<sup>38</sup> Vgl. Vladimír Gregor/Hana Loudová, Artikel „Polka“, in: *Slovník české hudební kultury*, hg. von Jiří Fukač und Jiří Vysloužil, Prag 1997, S. 707f.

Taktstrichen übereinstimmen. Im schnellen Mittelsatz von Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 ist die Entfernung von der Polka noch deutlicher spürbar. Der Scherzo-Teil beruht größtenteils auf einem Achtelostinato, das nicht mit der natürlichen Taktunterteilung übereinstimmt, sondern im vorgegebenen 2/4-Metrum den ungeraden Triolenpuls durchhält. Das hemiolisch geartete, vom Klavier vorge-tragene Hauptthema (Nb. 87) kontrastiert mit dem Ostinato der Streicher. Da der zweiktaktige Streichervorspann in schlichter Triolenbewegung verläuft und keine klare Hierarchie hinsichtlich der rhythmischen Gewichtung entwickelt, ist auch die Metrumwahrnehmung beim Themeneinsatz deutlich erschwert. Die Abwechslung zwischen einer betonten und einer unbetonten Zählzeit zeigt sich kaum ausgeprägt. Das Thema basiert auf einem symmetrischen rhythmischen Modell, in dem ein anapästisches und ein daktylisches Motiv miteinander abwechseln und die Akzente jeweils über die Viertel gesetzt werden. Diese symmetrische Akzentverteilung kollidiert jedoch mit einer regelmäßigen Zählzeitgewichtung im vorgeschriebenen 2/4-Metrum. Die Akzentverlagerung ist eine Konsequenz der Intervallstruktur des Themas: Da der im Kopfmotiv enthaltene Quartsprung einmal auf die erste, ein anderes Mal auf die zweite Zählzeit fällt, wird er zum Teil auf-taktig wahrgenommen.<sup>39</sup> Während der Themenvariation in T. 47ff. kommt immer deutlicher zum Vorschein, dass das Thema zu einer 4/4-Phrasenbildung tendiert, d. h. dass sich die Einzeltakte zu zweiktaktigen Einheiten zusammenschließen.<sup>40</sup>

Im Klavierquartett Es-Dur op. 87 hat Dvořák einen scherzoähnlichen Satz geschrieben, dessen Dreiermetrum und melancholisch eingefärbte Seufzermelodik zunächst an einen Walzer denken lassen. In Wirklichkeit liegt hier jedoch ein Satz voller rhythmischer und metrischer Unregelmäßigkeiten vor, der kaum als zum Tanz geeignete Musik bezeichnet werden kann. Schon die Begleitung des ersten Themas ist durchaus ‚walzerfremd‘, zumal der wichtigste erste Schlag im Klavier zuerst ausbleibt und im Violoncello nur durch einen unbetonten Ton eines hemiolischen Begleitmodells gegeben wird.<sup>41</sup> Man kann nicht nur von einer Verfremdung, sondern sogar von einer Aufhebung des Walzermetrums sprechen. Tritt beim ersten Themendurchgang die 2/4-Taktgliederung nur kurzfristig in T. 13 zutage, so wird sie bei der zweiten, variierten Themenvorführung explizit. Um den Seufzercharakter der Melodik hervorzuheben, setzt Dvořák die Akzente bzw. die *sz*-Zeichen auch auf die unbetonten Zählzeiten. Die Folge dieser Akzentverschiebung ist die Verschleierung des Dreiermetrums durch eine vorgetäuschte Zweiertaktgliederung. Zu einer ähnlichen Durchdringung beider Metren kommt es auch während der Fortspinnung der Motive des zweiten Themas. Verglichen mit dem ersten Thema mutet das orientalisch gefärbte zweite Thema (Nb. 88)

<sup>39</sup> Vgl. Wiese, *Tschechische Kammermusik*, S. 125.

<sup>40</sup> Die Taktgrenzen zwischen den Einzeltakten werden hier vor allem durch die Akkordbrechung zwischen der zweiten und der ersten Zählzeit verschleiert.

<sup>41</sup> Das hemiolische Durchkreuzen des Dreiermetrums ist auch für den dritten, im *Tempo di valse* fließenden Satz von Dvořáks Streichquartett f-Moll op. 9 charakteristisch. Vgl. Schick, *Dvořáks Streich-quartette*, S. 129ff.

etwas tänzerischer an. Während der Themenvariation kippt das Dreiermetrum dank der Abspaltung des synkopischen Terzgangmotivs (T. 58ff.) wieder in ein vorgetäushtes Zweiermetrum um, wobei die beiden Metren nun auch übereinander geschichtet werden. Die metrische Verwirrung des Satzverlaufs erreicht ihren Höhepunkt im Trio-Teil (Nb. 89). Das aus punktierten Tonwiederholungen und einer Skalenfortschreitung bestehende Thema gibt sich wie ein Marschthema, es wird aber – analog zum „Marche des ‚Davidsbündler‘ contre les Philistins“ von Schumanns *Carnaval* op. 9 – in einen falschen metrischen Kontext eingebunden. Es bewegt sich nicht in einem geradtaktigen Marschmetrum, sondern in einem Dreivierteltakt, der durch die ostinate Achteltriolenbewegung des Begleitsatzes unterteilt wird. Im zweiten Teil des Trios (T. 121ff.) gewinnt die binäre Gliederung für einige Takte die Oberhand; das Thema wird tatsächlich in einen Triumphmarsch umgewandelt. Der durch kanonische Motiveinsätze hervorgehobene dramatische Gestus dieser Stelle wird jedoch später erneut in einer metrisch ungeraden Kadenzphrase ironisch gebrochen (T. 129ff.).

D Un pochettino più mosso

Un pochettino più mosso

115

Nb. 89: Dvořák, Klavierquartett Es-Dur op. 87, 3. Satz, T. 107–116,

Beginn des Trio-Teils (T. 111ff.)

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Im Scherzo-Teil des *Furiant*s aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 (Nb. 79a), in dem man rhythmische Unregelmäßigkeiten und Finessen am meisten erwarten könnte, geht Dvořák mit dem Rhythmus und Metrum eher zurückhaltend um.

Das erste Thema enthält zwar das furianttypische anapästische Motiv, dieses wird allerdings – wie oft in Dvořáks Furianten<sup>42</sup> – fest in das Dreiermetrum integriert. Die binären Partien treten erst im Trio-Teil auf.<sup>43</sup> Das Dreiermetrum wird hier durch binär verlaufende Achtelfigurationen aufgehoben. Eine Besonderheit besteht jedoch darin, dass die Expansion des 2/4-Metrums im Trio-Teil nicht den Eindruck einer metrischen Reibung oder Störung erweckt. Dvořák wechselt großräumig zwischen den beiden Metren; der Abschnitt im vorgetäuschten geraden Metrum umfasst nicht weniger als 42 Takte. Der manchmal behutsame Umgang mit der Hemiolik bzw. ihre völlige Vermeidung in Dvořáks Furianten bedeuten jedoch nicht, das er gegen das ‚Furianttypische‘ verstoßen hätte. Dank den ethnologischen Untersuchungen weiß man von böhmischen Volkssammlungen, in denen auch Furianten ohne wechselnde Metren enthalten sind.<sup>44</sup> Dvořáks Vorliebe für diese Tanzform mit einer schwach oder kaum ausgeprägten Hemiolik deuten also eher darauf hin, dass er mit allen Genremodellen dieses Tanzes, darunter auch mit der Tradition des im ungestörten 3/4-Metrum verlaufenden Furianten, vertraut war.

Wie bereits erwähnt, wird die ostinate Viertelbewegung im Scherzo-Teil von Dvořáks Klaviertrio g-Moll op. 26 durch ein Zwischenspiel in T. 128–136 kurz unterbrochen, in dem das Hauptthema eine lyrische Gestalt annimmt. Alle anderen Überleitungspartien, in denen unthematisches Füllwerk exponiert wird, halten am vorgegebenen Viertelostinato fest (T. 47ff., 108ff.). Der Satz wird demzufolge durch eine ‚Perpetuum-mobile‘-Motorik gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu wird im Scherzo-Teil von Brahms’ Klaviertrio op. 8 das Viertelostinato gleich nach der ersten thematischen Phrase durch rasche Achtel(septolen)rhythmen aufgehoben, um dann wiederhergestellt zu werden. Das Changieren zwischen regelmäßig pulsierenden und rhythmisch aufgelockerten Partien wird zum wichtigen Charaktermerkmal auch von anderen Scherzi in Brahms’ Klavierkammermusik. Im Intermezzo des Klavierquartetts g-Moll op. 25 wird beispielsweise das fließende Achtelostinato im Verlauf des Trios (T. 145ff.) unerwartet durch einen nachschlagenden Begleitrhythmus ersetzt, der die Musik gleichsam ins Stocken bringt. Einen noch schärferen rhythmischen Kontrast gibt es im Scherzo-Teil des Klavier-

---

<sup>42</sup> Vgl. etwa die Furianten für Klavier op. 42 oder den Furiant aus der Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60. Selbst in den Furianten, in denen dieses rhythmische Modell als Hemiole gedeutet wird (vgl. den Furiant aus der *Tschechischen Suite* op. 39, den *Slawischen Tanz* op. 46, Nr. 1 sowie den Furiant für Klavier op. 12, Nr. 2.), nutzt Dvořák nur selten die Möglichkeit, durch seine Wiederholung komplexe binäre Abschnitte aufzubauen. Dies geschieht etwa im Trio-Teil des Furianten aus der *Tschechischen Suite* op. 39, in dem Dvořák die beiden Metren etwas intensiver wechselt, um den Furiant von den anderen Tänzen der Suite („Polka“, „Sousedská“) abzusetzen.

<sup>43</sup> Im Furiant aus der Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60 oder im ersten *Slawischen Tanz* op. 46 kann man eine entgegengesetzte Tendenz beobachten, d. h. die ursprünglich aufgelockerte und ambivalente Metrik wird im Trio-Teil gefestigt und zugunsten einer 3/4-Taktunterteilung vereinheitlicht.

<sup>44</sup> Vgl. Lubomír Tyllner, „Folkloristische Elemente in der Instrumentalmusik von Dvořák und ihre Quellen“ (Referat im Rahmen der Konferenz „Das Schaffen Antonín Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musikphilologie. Werk, Aufführung, Überlieferung“, veranstaltet in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 26.–28. Juni 2008), Druck in Vorb.

quintetts f-Moll op. 34, wo einem durch Auftakt, Überbindungen und Synkopen aufgelockerten Einleitungsgedanken ein geradezu ‚eisern‘ regelmäßiges, martialisches Thema gegenübergestellt wird (Nb. 90a). Die rhythmische Raffinesse des Satzes zeigt sich in der Verschränkung der beiden Modelle kurz vor dem Schluss des Scherzo-Teils (Nb. 90b).

a)

Allegro

sempre pp

Allegro

sempre pp

b)

179

fz

Nb. 90: Brahms, Klavierquintett f-Moll op. 34, 3. Satz: a) Beginn; b) T. 179–185  
 © 1999 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Die ostinaten Begleitrhythmen bilden in Brahms' Scherzi oft den Hintergrund für rhythmisch komplizierte Themen. Im Intermezzo von Brahms' Klavierquartett op. 25 wird durch das Achtelostinato die regelmäßige Taktunterteilung des 9/8-Metrums angedeutet. Das Hauptthema fällt jedoch in diesen rhythmisch indifferenten Strom mit auftaktigen Motiven ein. Die auftaktige Themenbildung ist ein unabdingbares Kennzeichen vieler Scherzi in Brahms' Klavierkammermusik. Zum Spezifikum der auftaktigen Motive gehört dabei die Überbetonung des Auftaktes, mit der Brahms oft eine scherzhafte bis sarkastische Wirkung erzielt. Solche wuchtig akzentuierten auftaktigen Motive sind schon im Scherzo der Erstfassung des Klaviertrios op. 8 (T. 48ff.) und später vor allem im Scherzo des Klavierquartetts c-Moll op. 60 enthalten (Nb. 83a). Das ‚bedrohliche‘ Wesen der auftaktigen Motive im letztgenannten Satz wird noch deutlicher, wenn man sie mit den Motiven aus dem Mittelsatz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87 vergleicht. Während die überbetonte letzte Taktzählzeit in der Introduction des Dvořák'schen Satzes durch die nachträgliche Akzentverschiebung im Thema getilgt wird und nur noch im Begleitsatz nachhallt, wird sie in Brahms' Thema aufrechterhalten. In den Scherzi von Brahms' Klaviertrio op. 8 (T. 156ff.) und Klavierquartett A-Dur op. 26 führt die Akzentuierung der dritten Zählzeit bisweilen zu einer Phasenverschiebung. Im Scherzo des Quartetts op. 26 wird an manchen Stellen (T. 78ff., 224ff.) eine 2/4-Taktgliederung vorgetäuscht. In diesem Zusammenhang sei jedoch betont, dass die Durchdringung von zwei verschiedenen Metren in Brahms' Scherzi nur vereinzelt auftritt. Sieht man vom vorgegebenen Tempowechsel im Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34 ab, wird das Grundmetrum selten durch ein anderes Kontrastmetrum überlagert. Nur vereinzelt hat Brahms in den Scherzi ebenfalls Konflikt-rhythmen eingefügt.<sup>45</sup> Ein charakteristisches Merkmal in dessen schnellen Mittelsätzen sind die trochäischen Rhythmen, die bald wiegenliedartig (op. 25, Trio-Teil in op. 87), bald ernst (op. 60) erklingen. In Dvořáks Scherzi fußt nur das Trio des Klaviertrios g-Moll op. 26 auf solchen rhythmischen Modellen.

#### 4. Formen der Themenverarbeitung

Im Teil II, Kap. 4.3.3 wurde aufgezeigt, dass in den Finalsätzen von Dvořáks Klavierkammermusik die vom Tanz inspirierte Thematik oft mit den gelehrten Techniken der thematischen Verarbeitung kombiniert wird. In den schnellen Mittelsätzen werden diese Techniken mit der Zeit eliminiert oder zumindest nicht im Zusammenhang mit folkloristisch eingefärbten Themen angewandt. Noch in den beiden frühen Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26 gibt es umfassende

---

<sup>45</sup> Vgl. das Intermezzo des Klavierquartetts g-Moll op. 25 (T. 39ff.) und das Scherzo des Klavierquintetts f-Moll op. 34 (T. 226ff.).

imitatorisch bzw. kanonisch gearbeitete Partien, sei es im Scherzo-Teil (op. 26), sei es im Trio-Teil (op. 21). In den späteren Scherzi oder scherzoähnlichen Sätzen beschränkt sich die motivisch-thematische Arbeit, soweit von ihr die Rede sein kann, meist auf die motivische Abspaltung. Um den Abspaltungsprozess lebhafter wirken zu lassen, verbindet Dvořák ihn beispielsweise im Mittelsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 mit einer Metrenüberlagerung. Im Trio-Teil dieses Satzes kommt auch eine kanonisch gearbeitete Stelle vor, die aber im Vergleich mit den kanonischen Abschnitten im Scherzo des Klaviertrios g-Moll op. 26 nur kurz gehalten wird. Die Themenentfaltung besteht ab dem schnellen Mittelsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 hauptsächlich in der Variation von komplexen Themeneinheiten. Die angewandten Variationsmittel sind vor allem Uminstrumentierung, Transposition und Modifikation des Begleitsatzes. Durch die Variation wird oft der scherzhafte bzw. kapriziöse Charakter eines Themas hervorgehoben. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die virtuose Themenvariation im schnellen Binnensatz des Trios op. 65 oder auch auf die Verzierung des ursprünglich wehmütigen Themas im Mittelsatz des Quartetts op. 87 mit quirligen, ausgelassenen Begleitfigurationen. In der uminstrumentierten oder transponierten Themenwiederholung werden gelegentlich die für das Scherzo typischen „Richtungsgegensätze“<sup>46</sup> zum Ausdruck gebracht. Im Furiant von Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81 lässt das zwischen die Durchgänge des dritten Themas eingebundene Klavierzwischenstück einen Themeneinsatz in den Streichern erwarten; entgegen dieser Annahme wird die Themenübernahme dem Klavier selbst anvertraut (T. 100ff.). Der Überraschungseffekt entsteht vor allem dadurch, dass der erste Ton des Themas noch völlig von den Streichern übertönt wird und erst ab dem Quartsprung das Klavier sich aus dem Stimmgewebe als führender Solist herauslöst. Im Trio-Teil des schnellen Mittelsatzes des Klaviertrios f-Moll op. 65 überrascht beim Einsatz des variierten Trio-Themas in T. 163ff. das unerwartete tonale Ausweichen von Des- nach A-Dur.

Wie bereits erwähnt, stützt sich der Scherzo-Teil von Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 auf das Modell der Sonatenform. Damit ist es naheliegend, dass Brahms im Scherzo der motivisch-thematischen Arbeit ein viel größeres Gewicht beimisst als Dvořák. Die formale Gliederung des ersten Abschnitts im Scherzo-Teil entspricht der Abfolge Hauptsatz – Überleitung – Seitensatz. Diese Phasen werden hier pointiert dargestellt, etwa durch die Skalenläufe in der ‚Überleitung‘ oder durch die Modulation in die Dominanttonart im ‚Seitensatz‘. Der darauf folgende Abschnitt (T. 59ff.) beruht auf einer Themenverarbeitung. Brahms spaltet hier das Kopfmotiv des Hauptthemas ab und kombiniert es mit den Skalenmotiven der Überleitung. Die Stringenz dieser Motiventfaltung ist dabei derart groß, dass sie durchaus an eine Kopfsatz-Durchführung denken lässt. Im dritten Abschnitt des Scherzo-Teils (T. 128ff.) findet eine kleine Reprise einschließlich der tonalen Vereinheitlichung statt. Zum Schluss des Scherzo-Teils (T. 192ff.)

---

<sup>46</sup> Steinbeck, „Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen“, S. 204.

kommt es jedoch zu einem grundlegenden Wandel: Die Idylle bricht ab und geht in einen stark durchchromatisierten Satz über. Brahms reflektiert hier über die überkommene Form und die Prinzipien der klassischen Themenverarbeitung, um sie schließlich als etwas Überwundenes darzustellen. Noch deutlicher äußert sich dieser Bruch mit der Tradition im Trio-Teil, dessen Kanon Kohlhase als „Ausdruck des Zerbrochenen“<sup>47</sup> bezeichnete. Die leeren Quintintervalle des Kanonthemas und die streng blockweise gefassten Repliken zwischen Klavier und Streichern lassen keine Stimm- und Klangverdichtung zu (Nb. 91). Zu dieser Intervall- und Klangleere tritt zusätzlich die des Kanonausklangs hinzu. Die kanonische Entfaltung wird in T. 223f. durch einen bizarren Oktavsprung abgebrochen, dem sich ein lyrischer Nebengedanke anschließt. Auch der zweite Kanondurchgang (T. 28ff.) gelangt nicht zu einem ‚richtigen‘ Ende, sondern wird mit demselben Oktavsprung unterbrochen.



Nb. 91: Brahms, Klavierquartett A-Dur op. 26, 3. Satz, T. 213–220, Beginn des Trio-Teils  
© 1974 G. Henle Verlag, München. Mit freundlicher Genehmigung.

Im Gegensatz dazu mündet das umfassende Fugato im Scherzo-Teil des Klavierquintetts f-Moll op. 34 in eine triumphale Wiederaufnahme des Marschthemas (vgl. Teil II, Kap. 7.4). Die Eingliederung dieser Fugenexposition in den Satzverlauf bezeugt einmal mehr, welche prominente Rolle den ‚gelehrten‘ Verarbeitungstechniken in Brahms' Scherzi zukommt. Außer der Fugatudurchführung besteht die thematische Verarbeitung dieses Satzes im Zusammensetzen von ursprünglich metrisch differenzierten Themen des Scherzo-Teils in T. 177ff. (Nb. 90). Eine sehr stark teleologisch ausgerichtete Durchführungspartie, zu der man in Dvořáks schnellen Mittelsätzen keine Parallele findet, gibt es im Scherzo von Brahms' Klavierquartett c-Moll op. 60. Die Sequenzierung von abgespaltenen Motiven des Hauptthemas zielt auf einen triumphalen Repriseneinsatz des Scherzo-Teils ab, der noch viel nachdrücklicher ist als der Eintritt der Reprise in den Rahmensätzen des Quartetts.

<sup>47</sup> Kohlhase, „Konstruktion und Ausdruck“, S. 114.

## 5. Das Scherzo im Satzzyklus

Die thematische Verknüpfung des Scherzos mit den übrigen Sätzen des Satzzyklus war Dvořák schon in seinen frühen Streichquartetten ein großes Anliegen. Im Streichquartett B-Dur (B 17) ist das Scherzo-Thema aus den ersten Takten des Kopfsatzes abgeleitet, wogegen im Streichquartett a-Moll op. 16 die Themenverflechtung durch die in allen Sätzen vorhandene Keimzelle des Terzgangs gewährleistet ist.<sup>48</sup> In der Klavierkammermusik bezog Dvořák die Thematik des schnellen Mittelsatzes nur im Klavierquartett Es-Dur op. 87 auf den Kopfsatz, indem er im Trio-Teil auf die punktierte Skalenmotivik des Hauptthemas zurückgriff. Wichtiger als dieser Rekurs ist jedoch die Vorwegnahme des Tetrachord-Kopfmotivs des Finales in T. 69ff. des Scherzo-Teils. Die Verwandtschaft der beiden Motivbildungen wird durch den akzentuierten Unisonovortrag untermauert. In den anderen schnellen Mittelsätzen lassen sich solche motivischen Reminiszenzen bzw. Vorwegnahmen nicht festlegen, die Einbindung des Satzes in den Gesamtzusammenhang ist dennoch evident. Im Klaviertrio f-Moll op. 65 ist der Tonartenplan von der Intervallstruktur des Hauptthemas im Kopfsatz abgeleitet (vgl. Teil II, Kap. 6.1.2). Im Klavierquintett A-Dur op. 81 bildet der Furiant ein in Dvořáks Musik häufig vorkommendes Satzpaar mit der vorausgegangenen Dumka.

In Brahms' Klavierkammermusik ist die Ableitung der Scherzo-Thematik vom Material des Kopfsatzes ein Verfahren, das eher für die früheren Werke bis zum Klavierquartett c-Moll op. 60 charakteristisch ist. Im Klaviertrio op. 8 sind die melodischen Konturen des Scherzo-Themas dem Hauptthema des Kopfsatzes nachgebildet. Die Beziehung zwischen dem Kopfsatz und dem Scherzo im Klavierquartett A-Dur op. 26 tritt vor allem im Trio-Teil des Scherzos zutage. Zum einen greift Brahms auf das Hauptthema des Kopfsatzes zurück, zum anderen thematisiert er weiter den dem Kopfsatz innewohnenden Kontrast zwischen Konflikt und Idylle.<sup>49</sup> Im Klavierquartett c-Moll op. 60 sind die Eröffnungstakte des Kopfsatzes und des Scherzos durch den Oktavsprung mit der anschließenden kleinen Sekunde (im Scherzo in der Umkehrung) aufeinander bezogen. Eine weitere Analogie, auf die schon hingewiesen wurde, besteht in der Vorbereitung des Repriseneintritts mit den ekstatischen Oktavsprüngen.

---

<sup>48</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 46, 154ff.

<sup>49</sup> Vgl. Kohlhasse, „Konstruktion und Ausdruck“, S. 113ff.

## V. DAS KLAVIERTRIO *DUMKY* OP. 90

Dvořák hatte sein letztes Klaviertrio *Dumky* zwischen November 1890<sup>1</sup> und Februar 1891 komponiert, also ungefähr eineinhalb Jahre vor seiner Abreise in die Vereinigten Staaten, wo er den Posten des Direktors am New Yorker Konservatorium übernehmen würde. Die sechs *Dumky*<sup>2</sup> aus Opus 90 standen auf dem Programm der Konzerttournee, mit der sich Dvořák von seiner Heimat verabschiedete. Es musizierten neben dem Komponisten selbst am Klavier der Geiger Ferdinand Lachner und der Cellist Hanuš Wihan.<sup>3</sup>

Das *Dumky*-Trio ist als ein Werk, das als Klaviertrio nur in Bezug auf die Besetzung bezeichnet werden kann, kein Einzelfall.<sup>4</sup> Dennoch könnte man einwenden, dass die gattungsfremde Formanlage, nämlich die Aneinanderreihung von sechs selbständigen Stücken, gegen die Behandlung des *Dumky*-Trios im Kontext ‚eigentlicher‘ Klaviertrios spricht. Dieser Sachverhalt muss nicht als problematisch wahrgenommen werden, wenn man unter einem ‚Klaviertrio‘ nicht nur eine Gattung, sondern zugleich auch eine von der Besetzung gegebene Klangkonstellation und einen spezifischen Klangausdruck versteht.<sup>5</sup> Unter diesem Gesichtspunkt nimmt Dvořáks *Dumky*-Trio in der Klaviertrioliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts sogar eine vorrangige Stellung ein. Die Berücksichtigung dieser Komposition in der vorliegenden Arbeit ist zudem dadurch gerechtfertigt, dass die *Dumky* den Höhepunkt von Dvořáks Klaviertrioschaffen darstellen. Aufgrund der sehr lockeren Beziehung des *Dumky*-Trios zur Gattungstradition ist das Herangehen an dieses Werk ein grundlegend anderes als bei den restlichen hier behandelten Klavierkammermusik-Kompositionen Dvořáks. Die folgenden Kapitel und ihre Fragestellungen gehen nicht vom Prinzip der thematischen Arbeit bzw. vom Sonatendenken aus, sondern versuchen, den Spezifiken dieses weit über die Gattungsgrenzen hinausgreifenden Werkes Rechnung zu tragen.

---

<sup>1</sup> Zum ersten auf den 26. November 1890 datierten Gesamtentwurf der *Dumky* op. 90 vgl. das Facsimile der zusammenhängenden, im Jahre 2002 wiederaufgefundenen Skizze, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2007, S. III.

<sup>2</sup> ‚Dumky‘ ist die Pluralform von ‚Dumka‘.

<sup>3</sup> Vgl. Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 10, Prag 2004, S. 273–352.

<sup>4</sup> Vgl. etwa Schumanns *Fantasiestücke* op. 88, Gades *Novelletten* op. 29 oder Martinüs *Cinq pièces brèves*.

<sup>5</sup> Ähnliches gilt auch für den Gattungsbegriff ‚Duosonate‘, mit dem zugleich ein dialogisches Verhalten der Musiker sowie eine dialogische Satz- und Klangkonstellation verbunden sind. Vgl. Hans Eppstein, „Duo und Dialog. Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik“, in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S. 252–275, hier S. 253f.

# 1. Ein elegisches Klaviertrio

Die Frage, weshalb Dvořák sein letztes Klaviertrio als Zyklus von sechs *Dumky* konzipierte, ließe sich möglicherweise leichter beantworten, wenn sich Dvořáks Antwort auf den Brief von Frederick M. Voss erhalten hätte. In diesem auf den 20. September 1902 datierten Brief wendet sich Voss mit folgender Bitte an Dvořák:

„[...] würden Sie die Güte haben, uns eine nähere Erklärung über die Bedeutung des Wortes ‚Dumky‘ zukommen zu lassen und ob Sie, als Sie das Trio komponierten, durch ein bestimmtes Gedicht dazu veranlaßt wurden.“<sup>6</sup>

Auch wenn Dvořáks Antwort unbekannt bleibt, schickte der Komponist in der Zeit der Arbeit am *Dumky*-Trio einen Brief an seinen Freund Alois Göbl, in dem er das in Angriff genommene Werk folgendermaßen beschrieb:

„Nyni pracuji něco malého, ba velmi malinkého, a doufám přec, že se z toho potěšíte. Jsou to malé skladby pro housle, cello a piano. Bude to veselé i smutné. Někde to bude jako zádušná píseň, tu zase jakoby veselý tanec, avšak ve slohu lehčím, abych tak řekl, populárnějším, zkrátka aby to bylo pro vyšší i nižší.“<sup>7</sup>

[„]Jetzt arbeite ich an etwas Kleinem, ja an etwas Klitzekleinem, aber ich hoffe, es wird Ihnen Vergnügen bereiten. Es sind dies kleine Stücke für Geige, Cello und Klavier. Sie werden fröhlich und traurig sein. An manchen Stellen wird es sein wie ein ernstes Lied, an anderen wie ein fröhlicher Tanz, aber in einem leichteren Stil, sozusagen mehr populär, kurz: so, dass es sowohl für anspruchsvolle als auch weniger anspruchsvolle Geister ist.“<sup>8</sup>

Aus dieser Äußerung wird ersichtlich, dass Dvořák das *Dumky*-Trio gewissermaßen als Ablenkung und angenehme Abwechslung nach der Komposition großer symphonischer und vokal-instrumentaler Werke<sup>9</sup> empfunden hat, dabei die potentiellen Rezipienten im Auge behielt. Außerdem werden hier indirekt die Hauptmerkmale der ukrainischen Volksdichtung und Liedgattung ‚Dumka‘ genannt, der sich Dvořák mit seinem Klaviertrio op. 90 zum letzten Mal zuwandte (vgl. Kap. 2).

Die im Zusammenhang mit Dvořáks Auffassung der *Dumka* tradierte Anekdote, der Komponist hätte seine so betitelten Werke geschrieben, ohne zu wissen, was unter diesem Begriff zu verstehen ist,<sup>10</sup> ist kaum ernst zu nehmen, denn der

<sup>6</sup> Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 8, Prag 2000, S. 251.

<sup>7</sup> Vgl. Dvořáks Brief an Alois Göbl vom 28. November 1890, in: *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli*, S. 45.

<sup>8</sup> Deutsche Übertragung von Klaus Döge, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*, hg. von Klaus Döge, München: G. Henle Verlag 2007, S. IV.

<sup>9</sup> Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88, *Requiem* op. 89.

<sup>10</sup> Es wird tradiert, dass Dvořák einmal den Volksliedersammler Ludvík Kuba gefragt habe, was ‚Dumka‘ heißt, und das erst, nachdem schon einige so betitelte Stücke von ihm entstanden waren. Vgl. Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 3, S. 25; Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 206.

Komponist war sich ganz offensichtlich über die Hauptmerkmale der Dumka von Anfang an im Klaren.<sup>11</sup> Man kann durchaus davon ausgehen, dass er bereits während der Komposition der ersten *Dumka* op. 35 mit diesem Begriff eine Komposition nachdenklichen und schwermütigen Charakters verband,<sup>12</sup> was schließlich auch im Tschechischen aus der Wortetymologie deutlich hervorgeht: *dumat* = nachsinnen; tief in Gedanken versunken sein.<sup>13</sup> Darüber hinaus deutet der von Dvořák verwendete Alternativtitel ‚Elegie‘ darauf hin, dass er die Dumka in erster Linie als ihr slawisches Äquivalent empfunden hat.<sup>14</sup>

Als literarische Gattung war die Elegie von Anfang an sehr locker definiert, und im 19. Jahrhundert trug sie schon völlig unterschiedliche Konnotationen.<sup>15</sup> Die Dumka hingegen hatte noch den Reiz des Fremden und Unbekannten, so dass sie noch im Simrock-Erstdruck<sup>16</sup> des *Dumky*-Trios einer Erklärung bedurfte:

„ ‚Dumky‘ ist ein kleinrussisches Wort und kann nicht übersetzt werden. Es ist eine Art Volksdichtung, in russischer Litteratur [sic] häufig vorkommend, meist schwermütigen Characters.“

---

<sup>11</sup> Vgl. Milan Kuna, „Dvořák’s Slavic Spirit, and his Relation to Tchaikovsky and Russia“, in: *Rethinking Dvořák, Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 143–153, hier S. 146.

<sup>12</sup> Burghauser ist der Frage nachgegangen, was Dvořáks Interesse an der Dumka geweckt haben dürfte. Er wies unter anderem auf den Einfluss von Janáček hin, dessen verschollene Dumka für Klavier Dvořák möglicherweise vor der Komposition seiner ersten *Dumka* op. 35 kennen gelernt hat. Das Entstehungsjahr dieser Dumka lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Burghauser zufolge kann es sich bei dem im Autograph enthaltenen Vermerk *v prosinci 1876 [im Dezember 1876]* um eine Antidatierung handeln. Burghauser hält es für möglich, dass das Werk erst im Dezember 1878 komponiert wurde. Vgl. Burghauser, „Dvořák’s and Janáček’s Dumka“, 50ff.; ders., *Thematisches Verzeichnis*, S. 140.

<sup>13</sup> Der Wortstamm *dum* ist jedoch wahrscheinlich durch die Umkehrung des indoeuropäischen Wortes *mudh* entstanden, welches dem griechischen *mythos* entspricht. Vgl. Miloš Štědroň, Artikel „dumka“, in: *Slovník české hudební kultury*, hg. von Jiří Fukač und Jiří Vysloužil, Prag 1997, S. 171.

<sup>14</sup> Mit diesem Alternativtitel versah Dvořák alle seine Dumky außer dem Dumka-Satz aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 und dem Klaviertrio *Dumky*. Vgl. Burghauser, „Dvořák’s and Janáček’s Dumka“, S. 43.

<sup>15</sup> Wie in der deutschen Literatur tendierte im 19. Jahrhundert die literarische Elegie auch in Dvořáks Heimat zur politischen Elegie. Ein zentrales elegisches Werk der tschechischen Literatur sind die *Tiroler Elegien* (1870) von Karel Havlíček Borovský (1821–1856) – eine heftige Satire auf den Bach-Absolutismus.

<sup>16</sup> N. Simrock, Berlin 1894, ed. Nr. 10098. Der Erstdruck des *Dumky*-Trios ist erst drei Jahre nach der Vervollendung der Komposition erschienen (1894). Die Herausgabe hat sich wegen einer sich lange dahinschleppenden Auseinandersetzung um die 8. Symphonie verzögert. Außerdem wollte Dvořák vor seiner Umsiedlung nach New York keine neuen Werke publizieren. Vgl. Dvořáks Briefe an Fritz Simrock vom 3. Januar, 17. Februar, 9. und 11. Oktober 1890, in: Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., Bd. 3, Prag 1989, S. 12, 24f., 52f., 54f. sowie Simrocks Brief an Dvořák vom Februar 1890, in: Wilhelm Altmann, „Antonín Dvořák im Verkehr mit Fritz Simrock“, in: *Nikolaus Simrock Jahrbuch* II, Berlin 1929, S. 84–151, hier S. 132. Vgl. auch Döge, *Dvořák*, S. 381ff.

Diese kurze Definition stützt sich auf die Anmerkung auf der Titelseite im Autograph<sup>17</sup> der im amerikanischen Spillville erstellten vierhändigen Klavierbearbeitung des *Dumky*-Trios, deren Druck gleichzeitig mit dem der originalen Triofassung vorbereitet wurde. Die Anmerkung ist signiert, was einmal mehr bezeugt, dass sie als autorisierte Grundlage für die Druckfassung gedacht war:

„ ‚Dumky‘ ist ein kleinrussisches Wort und kann nicht | übersetzt werden. Es ist eine Art Volksdichtung, in | russischer Literatur häufig vorkommend, dem Charakter | nach meistens traurig und melancholisch, und unterscheidet sich wesentlich | von Romanze oder Ballade[.] Sonett etc.“

Die hier unterstrichenen Wörter „traurig“ und „melancholisch“ beweisen, dass Dvořák die melancholische Stimmung als Hauptcharaktermerkmal der *Dumka* wahrgenommen hat. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass das *Dumky*-Trio unmittelbar nach Vollendung von Dvořáks *Requiem* entstanden ist. Mit seiner elegischen Grundhaltung knüpft das *Dumky*-Trio an Smetanas Klaviertrio g-Moll op. 15 an. Dieser hat es 1855 nach dem Tod seiner Tochter geschrieben und als eine Hommage an sie verstanden.<sup>18</sup> Die Auffassung des Klaviertrios als eine über den Tod reflektierende Gattung wurde vor allem in der russischen Musik geradezu zu einer Tradition, wie es Tschairowskys, Rachmaninows und Schostakowitsch' Werke dieser Gattung belegen.<sup>19</sup> Tschairowskys 1881/82 über den Tod von Nikolai Rubinstein komponierte Klaviertrio a-Moll op. 50 ist nicht nur ein elegisches Trio sui generis (vgl. den ersten Satz *Pezzo Elegiaco*), sondern es ist zugleich auch ein Werk, das mit seinem an Stelle des langsamen Satzes und des Finales stehenden Variationssatz wesentlich von den Gattungsnormen abweicht. Diese groß angelegten Charaktervariationen könnten Dvořák davon überzeugt haben, dass die Klaviertriobesetzung sehr geeignet für kurze Charakterstücke mit Tanzcharakter und farbiger Klanglichkeit sein kann.<sup>20</sup> Sucht man in der Klaviertritoliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach einem Pendant zum *Dumky*-Trio, ist es wohl gerade Tschairowskys Trio, das mit seiner unkonventionellen Formanlage, der Charaktervielfalt, den Klangfarbenwechseln, der herausragenden Rolle des Violoncellos und nicht zuletzt mit der elegischen Grundstimmung Dvořáks Opus 90 am nächsten steht.

Wenn man die ungeschriebene Bestimmung des Klaviertrios als eine ‚melancholische Gattung‘ in Betracht zieht, ließe sich erklären, weshalb Dvořáks letzte

---

<sup>17</sup> Das Autograph dieser vierhändigen Bearbeitung wird aufbewahrt unter der Signatur ČMH-MAD 1561 im Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka in Prag.

<sup>18</sup> Vgl. Teige, II *Dopisy Smetanovy*, S. 55.

<sup>19</sup> Rachmaninow: *Trio élégiaque* d-Moll op. 9, komponiert 1893 über den Tod Tschairowskys, rev. 1907 und 1917; Schostakowitsch: Klaviertrio e-Moll op. 65, komponiert 1944 über den Tod von Schostakowitsch' Freund und Mentor Iwan Iwanowitsch Sollertinsky. Als Beispiel aus der deutschen Klaviertritoliteratur kann man Mendelssohns Klaviertrio c-Moll op. 66 nennen, dessen elegische Grundstimmung auf ähnliche biographische Hintergründe zurückgeführt wird.

<sup>20</sup> In Tschairowskys Trio vgl. insbesondere die Valse- und die Mazurkavariation sowie die fünfte Variation mit den Orgelpunkten der Streicher und einem ‚Glockenspiel‘ des Klaviers.

Auseinandersetzung mit der Dumka gerade im Rahmen des Klaviertrios stattfand, oder anders ausgedrückt, weshalb das Klaviertrio – in Dvořáks Œuvre ohnehin eher eine elegische Gattung<sup>21</sup> – schließlich die freie Form von sechs Dumky angenommen hat.

## 2. Das *Dumky*-Trio als Kulminationspunkt von Dvořáks Beschäftigung mit der Dumka

Dvořáks Dumky-Kompositionen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, ist angesichts ihrer Besetzungs- und Formenvielfalt äußerst schwierig. Die Dumka erscheint bei Dvořák als Stück für Klavier solo (opp. 12, 35), als Mittelsatz von drei Kammermusikwerken (Streichsextett A-Dur op. 48, Streichquartett Es-Dur op. 51, Klavierquintett A-Dur op. 81) und als Teil des Zyklus von sechs Dumky für das Klaviertrio (op. 90). Außerdem sind diesem Typus manch andere Stücke, Sätze oder Satzteile von Dvořáks Musik zuzuordnen, die zwar nicht so betitelt sind, ihrem Tonfall nach aber den ‚eigentlichen‘ Dumky sehr nahe stehen. Šourek zählt zu dieser Kategorie die langsamen Sätze der Symphonie Nr. 5 F-Dur op. 76 und des Streichquartetts E-Dur op. 80, die *Slawischen Tänze* op. 46, Nr. 2, op. 72, Nr. 2 und 4 und den mittleren Teil des Finales aus Dvořáks Violinkonzert a-Moll op. 53.<sup>22</sup> Burghauser hat diese Liste noch um weitere langsame Sätze aus dem Streichquartett D-Dur (B 18), aus dem Klaviertrio B-Dur op. 21, aus dem Klavierquartett D-Dur op. 23 sowie aus dem Streichquartett G-Dur op. 106 erweitert.<sup>23</sup> Auf der anderen Seite stellte Burghauser Šoureks Vermutung infrage, dass der *Slawische Tanz* op. 72, Nr. 2 eine Dumka sei. Dieses Problem kann kaum endgültig gelöst werden, zumal Dvořáks Dumka als Genre nicht präzise definiert werden kann. Obwohl Beveridge manche charakteristische Merkmale herausgearbeitet hat, beispielsweise die Eröffnung im langsamen Tempo, in Molltonart und im binären Metrum, das additive Formprinzip, die Gegenüberstellung von Kontrastmodi und -tempi in den einzelnen Formteilen oder die Anwendung der thematischen Transformation,<sup>24</sup> kann nicht von einem einheitlichen Genremodell für Dvořáks Dumka oder gar von einem einheitlichen ‚Dumka-Stil‘ gesprochen werden. Wie bereits Schick anmerkte, war die Dumka für Dvořák eher eine „Chiffre für einen spezifischen Ausdruck, für eine melancholische Gestimmtheit“<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Vgl. die Klaviertrios g-Moll op. 26 und f-Moll op. 65.

<sup>22</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 1, S. 243, Bd. 2, 264; ders., Vorwort in der Kritischen Ausgabe: *Antonín Dvořák, Klaviertrio Dumky op. 90*, hg. von Otakar Šourek, Prag: SNKLHU 1955, S. V.

<sup>23</sup> Vgl. Burghauser, „Dvořák’s and Janáček’s Dumka“, S. 53.

<sup>24</sup> Vgl. Beveridge, „Dvořák’s ‘Dumka’ and the Concept of Nationalism“, S. 308.

<sup>25</sup> Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 224.

Dvořáks Bezugnahme auf die ukrainische Folklore, die in manchen Dumky etwa in der Anwendung engräumiger, rezitativer Motive oder in der Nachahmung einer lautenartigen Begleitung zum Vorschein kommt, schließt nicht aus, dass sich der Komponist ebenso von der tschechischen Folklore inspirieren ließ.<sup>26</sup> So integrierte Dvořák in die Dumka gerne Polkarhythmen (vgl. den Anfang der Dumka aus dem Streichsextett A-Dur op. 48) und/oder kombinierte sie mit dem Tanz Furiant. Dvořáks op. 12 besteht aus zwei Klavierstücken – einer Dumka und einem Furiant. Die Dumka und der Furiant stehen ebenfalls im Streichsextett A-Dur op. 48 und im Klavierquintett A-Dur op. 81 als zwei Mittelsätze nebeneinander, während sie im Streichquartett Es-Dur op. 51 und im Violinkonzert a-Moll op. 53 innerhalb eines Satzes auftreten.

Dvořáks Dumka ist nicht nur ein slawisches bzw. panslawisches Symbol, sondern sie knüpft auch an die Tradition der westlichen Musik an. Die Orientierung am deutschen Vorbild ist insbesondere in der Dumka aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 offenbar. Wie bereits Beveridge dargelegt hat,<sup>27</sup> wurde dieser Satz vom langsamen Satz aus Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 inspiriert, wobei die Bezeichnung „Dumka“ erst nachträglich als Ersatz für einen heute nicht mehr leserlichen Titel hinzugefügt wurde. Den Zusammenhang mit der Intermezzo-tradition hat auch Schick bei der Dumka aus dem Streichquartett Es-Dur op. 51 hervorgehoben.<sup>28</sup>

Schon in Dvořáks erster *Dumka* op. 35 war die Bezeichnung „Dumka“ gewissermaßen emblematisch. Das Werk steht in der Tradition des lyrischen Klavierstücks. Burghauser zufolge ist diese Komposition nicht zuletzt wegen der alle-mande-ähnlichen imitatorischen Satztechnik der Eröffnung „far from being a typical *dumka*, even a Dvořákian one“<sup>29</sup>. Der barocke Tonfall zu Beginn dieses Stücks kann jedoch von Dvořáks Beschäftigung mit Chopins Werken herrühren, die wiederum viele Stilelemente von Bachs Musik reflektieren.<sup>30</sup> Insbesondere in der Coda sind die Texturähnlichkeiten mit Chopins Kompositionen<sup>31</sup> unverkennbar:

---

<sup>26</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 222f.; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 282f.

<sup>27</sup> Vgl. Beveridge, „Dvořák's 'Dumka'“, S. 311ff.

<sup>28</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 225f.

<sup>29</sup> Burghauser, „Dvořák's and Janáček's Dumka“, S. 51.

<sup>30</sup> Zum Einfluss von Bachs Musik auf Chopins Œuvre vgl. Mieczyslaw Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999, S. 83; Jim Samson, *Frederic Chopin*, Oxford 1996, S. 67ff., 157ff.

<sup>31</sup> Die Begleitstilisierung und die ornamentale, chromatisch gefärbte Melodik gemahnen etwa an Chopins Nocturnes, mit dem Unterschied allerdings, dass Dvořáks melodische Verzierungen nicht wie bei Chopin koloraturartig gesanglich sind.

Nb. 92: Dvořák, *Dumka* für Klavier op. 35, T. 121–126

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Dass Dvořáks erste *Dumka* op. 35 solche chopinesquen Tonfälle anschlägt, bedeutet jedoch keineswegs, dass sie aus dem Rahmen der anderen *Dumky* Dvořáks herausfallen würde. Ähnliche Stellen, an denen die Chromatik als Klangfarbe eingesetzt wird, sind später auch in der *Dumka* aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 zu finden. Für die weitere Entwicklung der *Dumka* bei Dvořák sind auch andere Merkmale des Klavierstücks op. 35 von Bedeutung: die variierte Wiederholung kurzer Phrasen, der Wechsel vom binären zum ternären Metrum (T. 20ff.), der modale Kontrast zwischen den inneren Teilen (T. 66ff. versus T. 74ff.) sowie die stellenweise unregelmäßige neuntaktige Syntax.

Der *Dumka*-Satz aus dem Streichsextett A-Dur op. 48 nimmt mit seinem *quasi in tempo di marcia* verlaufenden Mittelteil die vierte *Dumka* des *Dumky*-Trios vorweg. Schon die kleingliedrige, in sich kreisende Motivik des ersten Gedankens steht dem Thema des vierten Stücks aus Opus 90 sehr nahe. Die *Dumka* des Sextetts enthält auch manche Motivbildungen, die für die letzte *Dumka* von Opus 90 signifikant sind. Zum einen handelt es sich um die synkopisch einsetzende Klagefloskel im Mittelteil (Nb. 93), zum anderen um das in der Überleitung zur Reprise des ersten Teils (T. 119–122) vorkommende Wechselterzmotiv. Abgesehen von diesen motivischen Ähnlichkeiten steht der Mittelteil der *Dumka* aus dem Streichsextett im 4/8-Metrum, das Dvořák später in drei seiner *Dumky* op. 90 verwendete.

a)



b)



Nb. 93: a) Dvořák, Streichsextett A-Dur op. 48, 2. Satz, Vn. I, T. 72f.

b) Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 6, Klav. r. H., T. 1f.

© 1957, 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Manche Klangeffekte des Trios op. 90, auf die im Kapitel 3.2 eingegangen wird, hat Dvořák bereits im Dumka-Satz des Streichquartetts Es-Dur op. 51 eingesetzt. Das Eröffnungsthema wird von lautenartigen Pizzicato-Akkorden begleitet, die als Evokation des Vortrags der ukrainischen Duma<sup>32</sup> auch in der dritten Dumka des Klaviertrios op. 90 verwendet werden (T. 120ff.). Kennzeichnend sind ferner die Orgelpunktbildungen im Begleitsatz. In T. 76ff. spielt das Violoncello 12 Takte lang eine dudelsackartige Bordunquinte so wie später in den bordunartigen Partien der zweiten und sechsten Dumka aus Opus 90.<sup>33</sup> In formaler Hinsicht baut die Dumka des Es-Dur-Quartetts auf dem Menuettmodell mit einer partiellen Wiederaufnahme des schnellen Mittelteils in der Coda auf. Diesem Muster folgt Dvořák auch in der dritten Dumka von Opus 90. Ein anderes gemeinsames Merkmal ist die Anwendung der Motivtransformation. Im Mittelteil des Dumka-Satzes im Streichquartett Es-Dur op. 51 verwandelt Dvořák die Motive des Dumka-Themas in ein rasches Furiant-Thema. Im Quartett op. 51 ist es nicht nur der zweite, sondern auch der dritte Satz (*Romanze*), der einen wichtigen Anknüpfungspunkt für das *Dumky*-Trio darstellt. Die Romanze schließt sich als spanisches Gegenstück der ukrainischen Dumka dem zweiten Satz an<sup>34</sup> und bildet mit ihm ein Satzpaar.<sup>35</sup> Die Idee einer zyklischen Verbindung mehrerer Dumky ist möglicherweise schon in der Aneinanderreihung dieser zwei Mittelsätze im Keim vorhanden. Darüber hinaus wird die Romanze mit einem ähnlichen Echo eröffnet wie später die dritte Dumka aus Opus 90.

Die Dumka für Klavier op. 12, Nr. 1 erinnert wiederum an den Stil in Chopins Nocturnes. Im Unterschied zur *Dumka* op. 35 verzichtet Dvořák in der Reprise auf eine Steigerung des Hauptthemas. Die Vermeidung der Ausdrucksintensivierung wird später zum wichtigen Merkmal der reprisenartigen Abschnitte des *Dumky*-Trios.

<sup>32</sup> Vgl. Alisa Elšekova/Miroslav Antonovič, Artikel „Duma und Dumka“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 2 (1995), Sp. 1577–1583, hier Sp. 1578; Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 222.

<sup>33</sup> Ähnliche Orgelpunktbildungen gibt es auch im Dumka-Teil des Finales aus dem Violinkonzert a-Moll op. 53. Vgl. dazu Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 280f.

<sup>34</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 226.

<sup>35</sup> Die Eröffnungsthemen der beiden Sätze sind durch den Quartsprung miteinander verknüpft. Vgl. ebd., S. 228.

Die zeitliche Nähe der Entstehung und die Klavierkammermusik-Besetzung sind zwei Hauptaspekte, die die Dumka aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 zum wichtigsten Vorläufer des *Dumky*-Trios op. 90 machen. Aufgrund der großzügig angelegten Rondoform ist der zweite Satz des Quintetts der längste langsame Satz in Dvořáks Klavierkammermusik und zugleich die längste Dumka in seinem Œuvre. Die Gefahr der Eintönigkeit wird durch die Anwendung der Variations- bzw. Transformationstechnik und durch die differenzierte tonale Organisation vermieden. Die Variationstechnik besteht hauptsächlich in der Uminstrumentierung, ähnlich wie es später im *Dumky*-Trio der Fall ist. Die wilden und stellenweise harmonisch schroffen Partien des mittleren Teils finden im Trio ihre Entsprechung vor allem in den schnellen Teilen der zweiten und der sechsten Dumka.

Der kurze Überblick über die bis 1890 entstandenen Dumky Dvořáks hat deutlich gemacht, dass sie wichtige Anknüpfungspunkte für das *Dumky*-Trio op. 90 waren. Dennoch gab es in Dvořáks Dumky keine geradlinige Entwicklungstendenz. Auch wenn Dvořáks Vorstellung von der Dumka mit der Zeit gewiss konkreter wurde, sind die später entstandenen Dumky nicht immer stärker genregelbunden. Man würde kaum dem Sachverhalt gerecht, wenn man die Entwicklung von Dvořáks Dumka als Übergang vom lyrischen Klavierstück Chopin'scher Prägung zur ‚echten‘ Duma interpretieren würde. Ähnlich verhält es sich auch in Bezug auf die tschechische Folklore. Die Integration des Furiant in die Dumka war kein geradliniger Prozess, denn im Klavierquintett A-Dur op. 81 stehen die beiden Sätze wieder getrennt nebeneinander und im *Dumky*-Trio kommt ein Furiant so gut wie gar nicht vor. Sieht man von der *Dumka* op. 12, Nr. 1 ab, ist immerhin ein Hang zu einer immer stärkeren Charakter- und Tempodifferenzierung einzelner Formteile der Dvořák'schen Dumka festzustellen. Die Zusammenstellung von sechs Einzelstücken zu einem Zyklus ermöglichte Dvořák, diese Idee bis zur letzten Konsequenz umzusetzen.

### 3. Das *Dumky*-Trio aus satztechnischer Perspektive

#### 3.1 Komponieren aus der Besetzung heraus

In kaum einer anderen Klavierkammermusik-Komposition Dvořáks ist die Besetzung etwas derart Werkimmanentes wie im *Dumky*-Trio. Dass sich Dvořák dieser Tatsache durchaus bewusst war, dokumentiert die Antwort, mit der er auf die Aufforderung des Verlegers Simrock, dieses Werk für vierhändiges Klavier umzuarbeiten, reagierte:

*„Das vierhändig[e] Arr[angement] von den ‚Dumky‘ habe ich nicht gemacht. Ich glaube, es ist sehr schwer, das zu tun. Unzählige mal habe ich daran gedacht, aber immer schien es mir fast unmöglich. Deswegen habe ich damit gezögert. Ich habe keine Lust dazu und jemand an-*

*dere[r] kann und wird es nicht zu meiner Befriedigung tun. Ich habe nicht so viel Zeit, und so werde ich es vielleicht in New York von einem meiner Schüler tun lassen.*“<sup>36</sup>

Obwohl Dvořák solch große Bedenken hatte, kam die vierhändige Bearbeitung schließlich doch zustande, und sogar aus seiner eigenen Feder:

*„Ich sagte Ihnen, daß die Dumky für 4 Hände zu machen eine sehr schwierige Sache ist, die allein ich zu übertragen imstande bin. Ich habe sie nun fertig, weil es mich aber viel Zeit und Mühe gekostet hat, beanspruche ich noch ein Extrahonorar [...].“*<sup>37</sup>

So gelungen und eigenständig dieses 1894 bei Simrock erschienene vierhändige Arrangement auch immer sein mag,<sup>38</sup> eine wesentliche Dimension des Werkes kann es beim besten Willen nicht vermitteln: Die Art, wie Dvořák ‚aus der Besetzung heraus‘ komponiert und die Klangzusammensetzung der drei beteiligten Instrumente als Prozess darstellt.<sup>39</sup> Der vollständige Trioklang ist im *Dumky*-Trio nichts von Anfang an Gegebenes. Die Instrumente müssen sich zu Beginn jedes einzelnen Stücks zunächst ‚suchen‘, wobei sie sich im Verlauf des Trios immer näher kommen. In der ersten Dumka vermeidet Dvořák in den eröffnenden 34 Takten den vollständigen Trioklang vollkommen. Umso effektiver wirkt der Tutti-Einsatz im Teil *Allegro vivace*. In der zweiten Dumka suchen sich die Instrumente erneut, und zwar auf der elementarsten Ebene – durch eine Art von ‚Einstimmen‘ (Nb. 98). In den beiden ersten Takten spielt das Klavier als harmonieangebendes Instrument den Grundton und die Terz des Tonikadreiklangs in Oktavverdopplung. Das Violoncello vervollständigt in T. 3 den Dreiklang mit dem Quintton. Im folgenden Takt verdichtet sich die Harmonie durch das Hinzutreten der Violine, die ebenfalls den Grundton und die Terz des Tonikadreiklangs spielt. Der Anfang dieser Dumka ist nichts anderes als ein Versuch der Instrumente, sich auf den harmonischen und tonalen Ausgangspunkt zu einigen. Auch wenn dieses ‚Einstimmen‘ stilisiert in cis-Moll auskomponiert ist, klingt es dank der sukzessiv einsetzenden Instrumente sehr suggestiv. Am Anfang der dritten Dumka müssen die Instrumente vor dem Erreichen eines vollen Trioklangs gleichsam eine räumliche Entfernung überwinden:

---

<sup>36</sup> Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 197.

<sup>37</sup> Ebd., S. 209.

<sup>38</sup> Das Klavierarrangement weicht an manchen Stellen von der ursprünglichen Triofassung deutlich ab (neue Begleitfiguren, Oktavversetzungen, modifizierte Dynamik, Akzentsetzung und Phrasierung, Pedalgebrauch). Döge spricht sogar von einer „Neuschöpfung des Werkes“. Vgl. dazu Klaus Döge, „Vorwort“, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*. Fassung für Klavier zu vier Händen, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2008, S. III; ders.: „Bearbeitung als editorisches Problem. Zu Dvořáks vierhändigem Klavierarrangement des Dumky-Trios op. 90“ (Referat im Rahmen der Konferenz „Das Schaffen Antonín Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musikphilologie. Werk, Aufführung, Überlieferung“, veranstaltet in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 26.–28. Juni 2008), Druck in Vorb.

<sup>39</sup> Solche Effekte ließen sich eher in einer orchestralen Bearbeitung des Werkes nachahmen.

Nb. 94: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 3, Beginn  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die Streicher beantworten das eröffnende viertaktige Solo des Klaviers mit einem Echo und fließen erst nach einem weiteren achttaktigen Klaviersolo mit dem Klang des Klaviers zusammen. In der vierten Dumka etabliert sich der volle Trioklang durch ein kontinuierliches Hinzutreten jedes einzelnen Instrumentes in der Reihenfolge Klavier – Violine – Violoncello (Nb. 100). Da Klavier und Violine Begleitfiguren spielen, fällt die Komplettierung des Trioklangs mit dem thematischen Einsatz zusammen. Nachdem in der fünften Dumka der Klang des ganzen Ensembles bereits im zweiten Takt zur Geltung kommt, wird man im ersten Takt der letzten Dumka geradezu mit einem Aufeinanderprallen aller Instrumente konfrontiert:

Nb. 95: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 6, Beginn  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Der Anfang dieser Dumka widerspricht allen Topoi einer Klaviertrioeröffnung. Die Streicher setzen in einer ihnen tiefstmöglichen Lage mit einem c-Moll-Dreiklang ein, während das Klavier in diesen massiven Klangteppich synkopisch mit einer Klagefloskel im Oktavenunisono einfällt. Diese Art Fakturspiegelung kommt in KlaviertrioKompositionen meist erst nachträglich im Prozess des Stimmtausches zustande (vgl. Teil I, Kap. 3.1). So am Anfang stehend wirkt diese Klangkonstellation völlig unerwartet. Das Aussetzen der Streicher und die kurze Zäsur im zweiten Takt sind unentbehrlich, damit der Zusammenstoß des ersten Taktes

nachklingen kann. In den Takten 3–4 werden dann die umgedrehten Satzverhältnisse normalisiert, indem sich die Klavierfaktur mit Terz- bzw. Sextparallelen verdichtet und der akkordische Streichersatz durch eine melodische (horizontale) Satzweise umgestaltet wird.

Die Art und Weise, wie Dvořák im *Dumky*-Trio mit den Instrumenten umgeht und sie einsetzt, kann man sehr gut mit dem von Dahlhaus geprägten Begriff „komponierte Instrumentation“<sup>40</sup> charakterisieren. Dahlhaus bezieht ihn hauptsächlich auf die symphonische Musik, wobei er in der Tendenz zur Individualisierung in der symphonischen Musik und zur Stereotypie und Askese in der Kammermusik sogar den Hauptunterschied zwischen den beiden Gattungssphären sieht.<sup>41</sup> Das *Dumky*-Trio ist jedoch ein Werk, das trotz der kammermusikalischen Besetzung stark zur Individualisierung und – wie im nächsten Kapitel noch gezeigt wird – zur Emanzipation der Klangfarbe tendiert. Obwohl dieses Stilelement als „gattungsfremd“<sup>42</sup> empfunden werden kann, wird dadurch die kammermusikalische Grundhaltung nicht beeinträchtigt.

### 3.2 An der Grenze des Klaviertrioklanges

Während in den anderen Gattungen von Dvořáks Klavierkammermusik die Textur mit der Zeit immer homogener wurde (vgl. Teil I, Kap. 3.1 und 3.2), ist in der Entwicklung des Klaviertriosatzes eher eine entgegengesetzte Tendenz zu beobachten. Im letzten Klaviertrio *Dumky* kommen unvollständig besetzte Partien wesentlich häufiger vor als in den vorangegangenen Klaviertrios. Die unvollständig besetzten Abschnitte betragen insgesamt 270 Takte, also mehr als die Länge einer ganzen Dumka:

---

<sup>40</sup> „Ist demnach eine Besetzung, die ein Gattungskriterium bildet, als Ausprägung und klangliche Darstellung eines Satztypus [...] zu verstehen, so ist es andererseits schwierig, den paradoxen Sachverhalt begrifflich zu machen, daß Besetzungstypen gerade in einer Epoche [im 19. Jahrhundert] gattungsbestimmend waren, in der die Instrumentation, statt wie im 16. und 17. Jahrhundert weitgehend Sache der Aufführungspraxis zu sein, zu einem Teilmoment der Komposition, des musikalischen Textes wurde. Denn komponierte Instrumentation, die zur Substanz des musikalischen Werkes gehört, tendiert zu einer Individualisierung, die der des Tonsatzes und der Form entspricht, also zur Variabilität statt zur Stereotypie der Besetzungen [...]“ Dahlhaus, Carl: „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Gedenkschrift Leo Schrade), hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern 1973, S. 840–895, hier S. 847.

<sup>41</sup> „Die Symphonische Dichtung und das Streichquartett stellen auch dann, wenn beiden der gleiche Formtypus, das Sonatenschema, zugrunde liegt, entgegengesetzte Extreme im System der instrumentalen Gattungen des 19. Jahrhunderts dar, und zwar nicht wegen der Differenz zwischen orchestraler und kammermusikalischer Besetzung als solcher, sondern darum, weil die orchestrale zur Emanzipation der Klangfarbe, die kammermusikalische dagegen zu abstrakter Darstellung der Satzstruktur tendiert.“ Ebd., S. 847f.

<sup>42</sup> Vgl. Zitat in Anm. 40.

Besetzungskombination	Gesamtstaktzahl
Violine solo	5
Violoncello solo	15
Klavier solo	48
Violine und Violoncello	26
Violine und Klavier	73
Violoncello und Klavier	103

Dvořák schöpfte hier das Klangpotential maximal aus, allerdings nicht im Sinne einer Intensivierung. Ganz im Gegenteil ist der Trioklang nach innen gekehrt und reduziert, was etwa solche Stellen belegen, an denen das Klavier alleine eine einstimmige Melodie vorträgt (vgl. Dumka Nr. 3, T. 9ff.). Mittels derartiger Verfeinerung führte Dvořák im *Dumky*-Trio einen bewussten Kampf gegen die Klanginflation, die im ausgehenden 19. Jahrhundert vor allem in der orchestralen Musik auftrat. Im *Dumky*-Trio wird die Individualität der einzelnen Instrumente keineswegs unterdrückt. Es zeigt sich einmal mehr, wie eng das *Dumky*-Trio an den farbigen und stellenweise sehr kammermusikalischen Orchestersatz des kurz zuvor komponierten *Requiem*s anknüpft.

Die vielfarbige Klangpalette ergibt sich im *Dumky*-Trio nicht nur aus der Ausnutzung verschiedener Besetzungskombinationen und durch Soloauftritte einzelner Instrumente, sondern auch aus der Anwendung der Nachahmungstechnik. Die einstimmige Klaviermelodie in der dritten Dumka hat schon Šourek als Nachahmung eines Schalmeyenklanges gedeutet.<sup>43</sup> An einer anderen Stelle der dritten Dumka (T. 120ff.) spielt das Violoncello Pizzicato-Begleitakkorde und tritt (nach dem Vorbild der ukrainischen Duma) als ein lautenartiges Instrument auf. Ein anderes Beispiel der Klangnachahmungstechnik gibt es im Mittelteil der sechsten Dumka (T. 87ff.), in dem der Klagegesang seinen Höhepunkt erreicht. Bezeichnenderweise liegt diese melancholische Melodie letzten Endes nicht im ‚ernsten‘ Instrument (im Violoncello), sondern in der Violine, deren Stimme hier jedoch dunkel, wie die einer Viola, klingt. Dieser Stelle schließt sich ein Abschnitt an, in dem das Violoncello mit dem Tremolo im tiefen Register einen ‚Trommelwirbel‘ erzeugt, der die Atmosphäre einer Zirkusmusik evoziert (T. 111ff.). In der dritten Dumka ist es Dvořák gelungen, nicht nur andere, über das Potenzial des Klaviertrios hinausgehende Instrumentenfarben nachzuahmen, sondern dem Dialog der Streicher (T. 144ff.) einen vokalähnlichen Ausdruck zu verleihen. Die Melodieführung in Terz- und Sextparallelen über einer Bordunquinte des Klaviers erinnert etwa an das vokale Dialogisieren in Dvořáks *Klängen aus Mähren*. Die Wirkungskraft dieser Stelle ergibt sich daraus, dass ein vom Klavier begleitetes Gespräch der Streicher, welches beispielsweise im Stück „Duett“ aus Schumanns *Fantasiestücken* op. 88 paradigmatisch ausgeprägt ist, im *Dumky*-Trio eher vermieden wird.

<sup>43</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 3, S. 27.

### 3.3 Apotheose des Violoncellos

Unter Berücksichtigung, dass die Gattung Klaviertrio in ihren Anfängen eine *ad libitum* begleitete Klaviermusik war, die sich vor dem Hintergrund der Emanzipation der Streicher, vor allem des an die Klavierbassstimme gebundenen Violoncellos, entwickelte, wird die Eigenständigkeit der Klaviertriotextur im *Dumky*-Trio offenbar. Darin wird gerade das Violoncello – ein Instrument, das im Klaviertrioensemble als letztes der Instrumente einen ehrwürdigen Platz gefunden hat – an die Spitze der Instrumentengruppe gestellt. Wie bereits Šourek bemerkte, hat Dvořák bei der Ausarbeitung des Violoncellopartes offenbar den Cellisten Hanuš Wihan im Sinn gehabt,<sup>44</sup> der an vielen Aufführungen des *Dumky*-Trios teilgenommen hat und dem Dvořák später sein zweites Violoncellokonzert h-Moll op. 104 widmete. Das Violoncello steht dem Klavier und der Violine oft gegenüber, so dass eine für das Klaviertrio sehr eigenständige Stimmenrelation zustande kommt. Abgesehen davon hat Dvořák im Violoncello eine optimale Klangfarbe für die schwermütigen Dumka-Melodien gefunden. In diesem Punkt knüpfte er an einen Klangtopos der romantischen Klavierkammermusik an.<sup>45</sup>

Schon in Dvořáks vorangegangenen Klaviertrios eröffnet das Violoncello alle langsamen Sätze und fungiert als Leitstimme in den Seitenthemen aller Kopfsätze. Im *Dumky*-Trio kommt dem Violoncello jedoch eine noch viel wichtigere Rolle zu. Es tritt nicht nur in der typischen Kantilene mit dem Klavier auf, sondern setzt sich als eine in langen Notenwerten verlaufende Leitstimme auch inmitten des vollständigen Triosatzes durch.<sup>46</sup> In T. 120ff. der dritten Dumka ragt die Violoncellostimme aus dem gesamten Klangrahmen besonders deutlich heraus, weil sie von einem Tremoloorgelpunkt des Klaviers und einem Liegeton der Violine umrahmt wird. Die besondere Beziehung, in der die einzelnen Instrumente an dieser Stelle zueinander stehen, hat zur Ausprägung einer für das *Dumky*-Trio typischen ‚umklammernden‘ Textur geführt. Das Violoncello stellt als Melodieträger und zugleich als ein begleitendes Instrument (Arpeggio, Doppelgriffe) die Achse des Triosatzes dar, während die umgebenden Stimmen einen Klangteppich liefern:<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 3, S. 32.

<sup>45</sup> Vgl. etwa die elegischen Violoncellokantilenen in den langsamen Sätzen von Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929 und Schumanns Klavierquintett Es-Dur op. 44 oder in Tschaikowskys Klaviertrio a-Moll op. 50.

<sup>46</sup> Vgl. Dumka Nr. 1, T. 35ff., Dumka Nr. 3, T. 70ff., Dumka Nr. 4, T. 5ff.

<sup>47</sup> In Dvořáks vorangegangenen Klaviertrios kann man nur eine einzige Stelle finden (im zweiten Satz des Klaviertrios B-Dur op. 21, T. 85–89), wo diese wohlproportionierte Textur vorweggenommen wird.

The image shows a musical score for the Violoncello part of Dvořák's Dumky-Trio op. 90, Nr. 3, measures 120-127. The score is written on a single staff with a C-clef. It features a series of eighth-note chords and rests, with dynamic markings 'p' and 'pp'.

Nb. 96: Dvořák, Das *Dumky-Trio* op. 90, Nr. 3, T. 120–127  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Das Violoncello wird im *Dumky-Trio* nicht immer dadurch hervorgehoben, dass ihm eine melodietragende Rolle zuteil wird. An vielen Stellen grenzt es sich von seinen beiden Partnern ab, indem es Orgelpunkte und Liegetöne in der tiefsten Lage spielt.<sup>48</sup> In dieser Registerdistanz und melodischen Stagnation äußert sich manchmal der ‚Unwille‘ des Violoncellos, in den ausgelassenen Abschnitten des Trios die Maske eines ‚ernsten Erzählers‘ abzulegen. Im *Vivace*-Teil der zweiten Dumka spielt das Cello beispielsweise 16 Takte lang einen Orgelpunkt, statt an dem tänzerischen Musizieren der Violine und des Klaviers teilzunehmen. Erst ab T. 66 tritt es zu diesem Tanz hinzu, wobei es zunächst ungeschickt die unbetonten Schläge hervorhebt. Besonders frappant ist die Abgrenzung der Cellostimme im Teil *Allegretto scherzando* der vierten Dumka, in dem das ‚elegische Instrument‘ vollkommen verstummt. Die Parallelführung des Violoncellos mit der Violine kommt im *Dumky-Trio* selten vor.<sup>49</sup> In der ersten, zweiten, fünften und sechsten Dumka ist sie den letzten Takten vorbehalten, wo sie zur Erzeugung des Finaleffektes angewandt wird.<sup>50</sup>

Abgesehen von seiner Rolle als Melodieträger bringt sich das Violoncello im *Dumky-Trio* an manchen Stellen sehr virtuos ein. Vergleichbar brillante Spielfiguren wie diejenigen in der fünften Dumka (T. 115ff.) hat Dvořák dem Violoncello in keiner anderen Kammermusikkomposition anvertraut. Nach einer Parallele müsste man in Dvořáks Violoncellokonzert h-Moll op. 104 suchen.<sup>51</sup> Die Violoncellokadenz in der zweiten Dumka (T. 105–116) zeugt ebenfalls von einer Tendenz, die Grenzen der Gattung in Richtung des Instrumentalkonzerts zu überschreiten. Der Hang zum Konzertanten ist schon am Anfang des Trios deutlich. Die Eröffnung der Komposition mit einem Duo Violoncello – Klavier ist zwar eine Dramaturgie,

<sup>48</sup> Vgl. Dumka Nr. 2, T. 42ff., Dumka Nr. 6, T. 9ff., 65ff., 87ff. Zur Bedeutung des Orgelpunkts im *Dumky-Trio* vgl. Kull, *Dvořáks Kammermusik*, S. 117.

<sup>49</sup> Einen längeren Abschnitt gibt es in der dritten Dumka.

<sup>50</sup> Die Verwendung der Parallelführung (in Terzen) als Ausdruck höchster Übereinstimmung in der Coda ist ein Verfahren, das Eppstein schon am Beispiel der klassischen Musik, im *Andante* von Mozarts Sonate für Klavier und Violine C-Dur KV 296, analysiert hat. Vgl. Eppstein, „Duo und Dialog“, S. 263.

<sup>51</sup> Vgl. etwa T. 158ff. des ersten Satzes.

die der Gattung des Klaviertrios nicht unbekannt ist, doch ist die Wirkung dieses Duos zu Beginn des *Dumky*-Trios eine vollkommen andere als etwa in Brahms' Klaviertrio op. 8 oder Tschaikowskys Klaviertrio a-Moll op. 50. In diesen Trios handelt es sich um einen typischen Kantilenensatz, in dem ein Sich-Hinzugesellen der Violine schon latent vorhanden ist. Im *Dumky*-Trio hingegen lässt der entschlossene Gestus der Violoncellostimme keinen weiteren Zuwachs an Besetzung erwarten. Die ersten Takte könnte man sich durchaus als Eröffnung einer Violoncellosonate oder sogar eines Konzerts für Violoncello vorstellen:

Nb. 97: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 1, Beginn  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Die solistische Durchsetzung des Violoncellos wäre kaum möglich, wenn Dvořák im *Dumky*-Trio nicht einen sehr feinen Klavierstil entwickelt hätte. Ein zu wuchtiger Klavierklang und eine konzertante Virtuosität werden grundsätzlich vermieden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Klavierpart leicht gestaltet wäre. Ganz im Gegenteil: Dvořák stellt an den Pianisten hohe Anforderungen, vor allem, was den Vortrag und das Zusammenspiel mit den beiden Streichern betrifft. Im Teil *Allegretto scherzando* der vierten Dumka (T. 23ff.) wird beispielsweise das Zusammenspiel von Klavier mit Violine durch synkopische Einsätze der Violine und eine ständige Tempobeschleunigung und -verlangsamung erschwert. Dass der Vortrag des *Dumky*-Trios sehr heikel sei, darauf hat der Komponist selbst in einem Brief hingewiesen.<sup>52</sup> Das Klavier ahmt stellenweise eine streichermäßige Stimm-

<sup>52</sup> Vgl. Dvořáks Brief an einen unbekanntenen Adressaten vom 7. April 1891, in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 76.

führung nach und tritt im Oktavenunisono als völlig gleichberechtigter Partner der Streicher auf. Abgesehen von der fünften Dumka, in der das Klavier brillante Skalenpassagen spielt, setzt Dvořák die meisten schnellen Figurationen, Tremoli, Akkordbrechungen u. ä. nicht als virtuoses Spielwerk, sondern hauptsächlich ihrer Klangfarbe wegen ein, um manchmal eine geradezu impressionistische Sonorität zu erzeugen (vgl. Dumka Nr. 1, T. 82ff.). Der subtile Klang wird oft durch Auslassung des Bassfundaments im Klavierpart erreicht. Dvořák nutzt gerne hohe Register<sup>53</sup> und verleiht so der Klavierstimme eine „glockige Farbigkeit“<sup>54</sup>. Der weite Tonabstand zwischen der tiefen Lage des Violoncellos und den hoch angesiedelten Klavierstimmen begünstigt die Durchhörbarkeit aller beteiligten Instrumente. In dem drei Jahre später entstandenen Violoncellokonzert h-Moll op. 104 ist es die hervorgehobene Tonhöhendifferenz zwischen dem Violoncello und den höheren Holzbläsern, die es Dvořák ermöglichte, Soloinstrument und Orchester gleichzeitig einzusetzen, ohne dass die Gefahr einer klanglichen Überdeckung bestünde.<sup>55</sup> Auch wenn das Klavier im *Dumky*-Trio gelegentlich in einem extrem tiefen Register spielt, übertönt es die Streicher nicht, da es etwa nur eine leere Quinte oder Oktave greift.<sup>56</sup> Eine ausgewogene Instrumentierung wird nicht zuletzt dadurch erzielt, dass das Klavier an manchen Stellen völlig aussetzt.<sup>57</sup>

Ähnlich wie in Dvořáks Violin- und zweitem Violoncellokonzert die auditive Unterscheidung zwischen Solopart und Orchesterstimmen durch polymetrische und polymelodische Satztechnik sowie durch eine polychrome Instrumentierung gewährleistet wird,<sup>58</sup> so wird im *Dumky*-Trio die Violoncellostimme vor allem durch ihre thematische Absetzung, Registerabgrenzung und durch die Verwendung verschiedener Klangeffekte wie Bordun, Tremolo oder Pizzicato hervorgehoben. Trotz der Dominanz der Violoncellostimme wird aber die Individualität der Klavier- und Violinstimme keineswegs infrage gestellt. Jedes der Instrumente bekommt im *Dumky*-Trio die Möglichkeit, als Solist aufzutreten.<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Dumka Nr. 2, T. 42ff., 101ff., 156ff., Dumka Nr. 3, T. 49ff., Dumka Nr. 4, T. 91ff. 109ff., Dumka Nr. 6, T. 17ff., 115ff.

<sup>54</sup> Vgl. die Rezension zur Premiere von Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33, in: *Národní listy* vom 28. März 1878: „[...] ein Fortschritt ist insbesondere im Hinblick darauf festzustellen, dass das Klavier kein ausschließlich dominierendes Instrument ist, sondern dass es ein einheitliches Ganzes mit dem Orchester bildet, dem es durch seine eigenartige, glockige Farbigkeit einen Glanz und Klarheit verleiht [...]“ (zitiert nach: Jarmila Tauerová, „Einleitung: Zur Entstehung“, in: *Antonín Dvořák. Klavierkonzert g-moll Opus 33: Faksimile nach dem Autograph im Národní Muzeum – České Muzeum Hudby – Muzeum Antonína Dvořáka Praha. Signatur ČMH-MAD S 76/1530*, hg. von Andrés Schiff, München: Henle 2004, S. 9–13, hier S. 11. Vgl. auch Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 194f.

<sup>55</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 353f.

<sup>56</sup> Vgl. Dumka Nr. 3, T. 144ff., Dumka Nr. 4, T. 151ff., Dumka Nr. 5, T. 137ff.

<sup>57</sup> Vgl. Dumka Nr. 1, T. 12ff., Dumka Nr. 2, T. 106ff., Dumka Nr. 5, T. 109ff.

<sup>58</sup> Vgl. Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*, S. 250ff., 347ff.

<sup>59</sup> Vgl. das Klaviersolo in der Dumka Nr. 3, T. 9ff. sowie die solistischen Auftritte der Violine in der Dumka Nr. 1, T. 50ff., Nr. 4, T. 23ff. und Nr. 5, T. 78ff. (im letztgenannten Fall mit der Anmerkung *quasi recit.*).

### 3.4 Stimmtausch und Klangmetamorphosen

Die außergewöhnliche Klangplastizität des *Dumky*-Trios ist nicht nur auf die Ausnutzung verschiedener Klangkombinationen des Triokorpus zurückzuführen, sondern sie ergibt sich auch aus einer häufigen Anwendung der Uminstrumentierung. Dvořák gibt dem Zuhörer in jeder Dumka die Möglichkeit, einzelne Themen oder Begleitmotive in verschiedenen Klangvariationen zu erleben. Die Technik der Uminstrumentierung ist in dieser Komposition ein essentielles Variationsmittel, das zur Differenzierung des musikalischen Verlaufs in den reprisenartigen Abschnitten beiträgt. Es sei betont, dass die wechselnde Instrumentierung nicht zur Steigerung oder Ausdrucksintensivierung angewandt wird. Die uminstrumentierte Variante einer Phrase zeichnet sich immer durch eine mehr oder weniger gleiche Klangintensität wie die der ursprünglichen Fassung aus. Der Klangfarbenwechsel geht meist mit einer Fakturspiegelung bzw. mit einem mehrfachen Stimmtausch einher.

Ein Beispiel der Spiegelung, bei der die Streicher mit dem Klavier die Rollen tauschen, gibt es gleich in der Reprise der ersten Dumka (T. 73ff.). Das exklamatorische Eröffnungsmotiv des Violoncellos geht ins Klavier über, während die Sextdoppelgriffe im Part der rechten Hand des Klaviers von den Streichern übernommen werden. Eine ähnliche Form der Fakturspiegelung, deren Muster Dvořák vermutlich in Schuberts Klavierkammermusik gefunden hat,<sup>60</sup> ist zu Beginn der Reprise in der zweiten Dumka zu beobachten (T. 117ff., Nb. 98). Die Streicher übernehmen die akkordische Textur des Klaviers, während dieses die ursprüngliche Streichermelodie im Oktavenunisono vorträgt. Die Uminstrumentierung ist an dieser Stelle bis ins kleinste Detail durchdacht. Da die Halbenoten des Themas bei ihrer Übertragung ins Klavier zu schnell verklingen, lässt Dvořák das Violoncello auf die zweite Zählzeit ein Tremolo spielen, das den verhallenden Klang verlängert und so dem Verklingen der Klavierstimme entgegenwirkt. Ähnlich feine Klangeffekte begleiten auch die neue Stimmenaufteilung in der dritten Dumka. Bereits beim Erklängen der ‚Schalmeienmelodie‘ in T. 25ff. sind die Rollen der Instrumente vertauscht, denn die Violine ‚kontrolliert‘ harmonisch die Intonation der einstimmigen Klaviermelodie. Bei der Übernahme dieses Themas durch die Streicher in T. 143ff. der Reprise liefert das Klavier nur eine pastorale Bordunquinte, die allerdings in einer äußerst tiefen Lage platziert ist.

The image shows a musical score for the first Dumka, measures 73-76. It consists of two systems of staves. The top system has two staves: the upper one is for strings (Violin and Viola) and the lower one is for piano. The bottom system has two staves: the upper one is for piano and the lower one is for strings (Violoncello and Double Bass). The tempo is marked 'Poco adagio J. 46'. The key signature has one flat. The score shows a role swap: in the first system, the piano plays a melody while the strings play chords; in the second system, the strings play the melody while the piano plays chords. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. There are 'x' marks under the piano part in the second system, indicating specific notes or effects.

<sup>60</sup> Vgl. Teil I, Kap. 3.1.

Nb. 98: Dvořák, Das *Dumky-Trio* op. 90, Nr. 2, T. 1–8 und T. 109–120  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Ein exemplarisches Beispiel für einen komplexen Stimmtausch gibt es in der fünften Dumka. Der akkordische Begleitsatz im Klavierpart der linken Hand wird in Akkordbrechungen des Violoncellos transformiert, das Terzzugmotiv der rechten Hand geht in die Violine über und das Klavier übernimmt den zweistimmigen Kanon, der in der Exposition in den Streichern lag:

Nb. 99: Dvořák, Das *Dumky-Trio* op. 90, Nr. 5, T. 26–32 und T. 115–119  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In der vierten Dumka hingegen konzentriert sich Dvořák nur auf den Stimmtausch der Begleitstimmen und lässt das Thema unverändert im Violoncello (vgl. Nb. 100).

Andante moderato (quasi tempo di marcia)  $\text{♩} = 72$

senza sordino *pp* sempre spiccato

senza sordino *mp* molto espressivo

Andante moderato (quasi tempo di marcia)  $\text{♩} = 72$

Meno mosso (Tempo I.)

*p* *cresc.* *dim.* *p*

Meno mosso (Tempo I.)

*pp*

Nb. 100: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 4, T. 1–5 und T. 73–78  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

In der sechsten Dumka wird das Eröffnungsmotiv des Klaviers in T. 164ff. vom Violoncello aufgegriffen. In diesem Fall wird das Motiv nicht nur uminstrumentiert, sondern dank der Augmentation und der Versetzung in die Durvariante auch im Charakter völlig verändert. Die Kunst der Uminstrumentierung erreicht ihren Höhepunkt in dieser motivischen Transformation, die zugleich als thematischer Kulminationspunkt des gesamten Zyklus fungiert.

#### 4. „Ein anmutiges pêle-mêle“: Zur Form des *Dumky*-Trios

Das *Dumky*-Trio wurde gleich bei seiner Uraufführung<sup>61</sup> mit derart großer Begeisterung aufgenommen, dass man zwei *Dumky* wiederholen musste.<sup>62</sup> Dies war problemlos möglich, denn die einzelnen Stücke sind in sich abgeschlossen. Die eröffnenden Takte jeder *Dumka* stellen jeweils eine neue tonale und thematische Ausgangsposition dar. Dennoch nahm schon die zeitgenössische Kritik das Trio als ein Ganzes wahr. Bei dem Versuch, das Werk formal zu deuten, war man jedoch etwas unsicher. In der Rezension eines Kammerkonzerts, das am 18. Februar 1892 in

<sup>61</sup> Die Uraufführung des *Dumky*-Trios mit dem Violinisten Ferdinand Lachner, dem Cellisten Hanuš Wihan und dem Komponisten am Klavier fand am 11. April 1891 anlässlich der Erteilung der Ehrendoktorwürde der Karls-Universität an Dvořák in Prag statt.

<sup>62</sup> „Po nekonečném úspěchu dvě dumky opakovány.“ [„Nach einem unendlichen Erfolg wurden zwei *Dumky* wiederholt.“], in: *Národní listy* vom 14. April 1891, Chiffre: -ter. [Josef Bohuslav Foerster].

Prag stattgefunden hatte, schrieb man von einem „anmutigen pêle-mêle“ und von einer „neuen Form“. <sup>63</sup> Rezensenten charakterisierten das Werk als „Bagatellen“ <sup>64</sup> oder „Phantasien in einem durchaus slawischen Ton“ <sup>65</sup>. Diese Bezeichnungen sind naheliegend, bedenkt man die kleine Form der einzelnen Stücke und das improvisatorische Element, das im Trio wiederholt zum Ausdruck kommt, sei es in der Cellokadenz (Nr. 2, T. 105ff.), im auskomponierten ‚Einstimmen‘ des Ensembles (Nr. 3, T. 1ff.), in der häufigen Verwendung der Motiv- und Themenvariation oder in einer schlichten, einstimmigen Form der Thematenaufstellung (Nr. 3, T. 9ff.).

In eine andere Richtung gingen spätere Interpretationen, die nach einer logischen, vom Schema des Sonatenzyklus abgeleiteten formalen Organisation des Trios suchten. Šourek sah im Hintergrund der ersten drei Dumky einen Kopfsatz, in der vierten einen langsamen Satz, der fünften ein Scherzo und der sechsten ein Finalrondo. <sup>66</sup> Zu diesem Vergleich regten ihn vor allem die Anweisungen *attacca subito* bzw. *Malá přestávka* (Kleine Pause) an, die am Ende der einzelnen Nummern stehen. Die Platzierung dieser Anweisungen ist allerdings in den Quellen nicht so eindeutig, wie Šourek unterstellt (*attacca subito* nach der ersten und zweiten Dumka, *Kleine Pause* nach den restlichen Dumky). Tatsächlich sieht die Situation folgendermaßen aus:

Autograph der Partitur <sup>67</sup>	Autograph der vierhändigen Bearbeitung <sup>68</sup>	Erstdruck der Partitur <sup>69</sup>	Erstdruck der vierhändigen Bearbeitung <sup>70</sup>
Schluss der ersten Dumka:			
<i>attacca subito</i>	<i>attacca subito</i>	<i>attacca subito</i>	<i>attacca subito</i>
Schluss der zweiten Dumka:			
–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> <i>attacca subito</i>	<i>attacca subito</i>	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> [sic] <i>attacca subito</i>
Schluss der dritten Dumka:			
–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> <i>attacca subito</i>	–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> [sic]
Schluss der vierten Dumka:			
–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> <i>attacca subito</i>	<i>lunga pausa</i>	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> [sic]
Schluss der fünften Dumka:			
–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> <i>attacca subito</i>	–	<i>Kleine Pause</i> <i>Malá přestávka</i> [sic]

<sup>63</sup> Original auf Tschechisch, in: *Dalibor* 14 (1892), S. 83, Chiffre: *Hda*. [František Karel Hejda].

<sup>64</sup> Vgl. ebd.

<sup>65</sup> Original auf Tschechisch, in: *Hlas národa* vom 12. April 1891, Chiffre: *N*. [Václav Juda Novotný].

<sup>66</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 3, S. 31f.

<sup>67</sup> Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka in Prag, Signatur ČMH-MAD 1558.

<sup>68</sup> Ebd., Signatur ČMH-MAD 1561.

<sup>69</sup> N. Simrock, Berlin 1894, ed. Nr. 10098.

<sup>70</sup> Dto.

Selbst bei Berücksichtigung der latent vorhandenen Idee der nahtlosen Übergänge von der ersten bis zur dritten Dumka ist der Vergleich der Gesamtanlage des *Dumky*-Trios mit einem Sonatenzyklus fraglich. Die vierte Dumka, die Šourek zufolge den langsamen Satz repräsentieren sollte, ist keineswegs die langsamste. Darüber hinaus sind die ersten drei Dumky derart im Tempo und Charakter differenziert, dass sie schwerlich als homogener ‚Kopfsatz‘ wahrgenommen werden können.

Ähnlich prekär wäre der Versuch, die Gesamtform als Variationen zu deuten, zumal den einzelnen Dumky weder ein gemeinsames Themenmodell noch ein einheitlicher tonaler Plan zugrunde liegt.<sup>71</sup> Die Tonart e-Moll, die oft hinter dem Titel des Trios erscheint, kommt nur im Hauptteil des ersten Stücks vor. Das Verhältnis der Dumky zueinander wird vom Kontrast der Paralleltonarten geprägt: E-Dur versus cis-Moll zwischen der ersten und der zweiten Dumka, Es-Dur versus c-Moll zwischen der fünften und der sechsten Dumka. Die Tonarten der beiden mittleren Dumky stehen zueinander in einer Quintbeziehung: A-Dur – d-Moll. Die dritte Dumka stellt demnach einen harmonischen Auftakt zu der vierten, auf der Dominante A-Dur einsetzenden Dumka dar.<sup>72</sup> Aus der engen tonalen Verknüpfung zwischen der dritten und der vierten Dumka auf der einen Seite und dem tonalen Bruch zwischen der vierten und den beiden im Verhältnis der Paralleltonarten zueinander stehenden Dumky Nr. 5 und Nr. 6 auf der anderen Seite ergibt sich eine Zweiteiligkeit des ganzen Zyklus.

Die einzelnen Stücke sind nicht nur tonal aufeinander bezogen. Ein wichtiger einheitsstiftender Faktor ist die Konsistenz des Stils und der Textur.<sup>73</sup> Solche Analogien entstehen beispielsweise zwischen den schnellen Teilen der ersten und der dritten Dumka. Die beiden Abschnitte werden auch durch rhythmisch identische Spielfiguren aufeinander bezogen. Obwohl Clapham keinerlei motivische Verknüpfungen zwischen den einzelnen Dumky feststellt,<sup>74</sup> kann man doch Stellen finden, an denen eine motivische Verflechtung des Zyklus zum Vorschein kommt. Hinzuweisen ist auf die Verwandtschaft zwischen dem Motiv aus dem Teil *Allegretto scherzando* der vierten Dumka (T. 25) und dem Eröffnungsmotiv der sechsten Dumka. Die fallende Melodik sowie die Auftaktigkeit der betreffenden Motive weisen obendrein darauf hin, dass sie vom Eröffnungsthema der ersten Dumka (Klavier) abgeleitet sind. Das zentrale Terzmotiv der sechsten Dumka wird in T. 99ff. und T. 156ff. der zweiten Dumka vorweggenommen. Die Bedeutung des Terzmotivs zeigt sich schon in den melodischen Terzsequenzen der ersten Dumka (T. 35ff.).

---

<sup>71</sup> Vgl. Claphams Kommentar: "In a rather restricted sense the dumkas may be described as variations on a theme, but the connecting thread is a non-musical one, a state of mind." In: Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 206.

<sup>72</sup> Solche Überbrückungen zwischen den Schluss- und Anfangstakten einzelner Sätze des Zyklus kommen bereits in Dvořáks frühen Kompositionen vor. Vgl. etwa die Vermittlung zwischen dem Schluss des langsamen Satzes und dem Beginn des Finales im Klavierquintett A-Dur op. 5.

<sup>73</sup> Vgl. Smallman, *The Piano Trio*, S. 159.

<sup>74</sup> Vgl. Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 206.

Obwohl die zyklische Verknüpfung im *Dumky*-Trio unumstritten ist, ist sie doch viel weniger transparent als etwa in Dvořáks 1878 komponierten *Bagatellen* op. 47 für zwei Violinen, Violoncello und Harmonium. In diesen greift Dvořák im Lauf des Zyklus mehrmals auf das Thema des ersten Stücks zurück.<sup>75</sup> Angesichts der Tatsache, dass sich die zyklische Vereinheitlichung als Formidee im 19. Jahrhundert auch in solchen Gelegenheitsstücken für häusliches Musizieren durchgesetzt hat, sollte sie im *Dumky*-Trio nicht als etwas Ungewöhnliches, sondern eher als Selbstverständliches angesehen werden.

Sieht man von der zyklischen Anlage des Werkes und allen Kohärenz schaffenden Elementen ab, so hat man es mit sechs in sich geschlossenen Stücken zu tun, die sich jeweils aus kontrastierenden Abschnitten zusammensetzen. Diese Formanlage wird manchmal etwas vereinfacht als Wechsel zwischen langsamen (schweremütigen) und schnellen (fröhlichen) Abschnitten beschrieben.<sup>76</sup> In Wirklichkeit gibt es im *Dumky*-Trio ebenso langsame Partien, die durchaus idyllisch sind, während die schnellen Teile oft in Moll stehen. In der zweiten Dumka tritt der für das Trio typische modale Kontrast bereits im langsamen Hauptteil auf (cis/Cis), wohingegen die schnellen Abschnitte in der Grundtonart cis-Moll stehen. In der letzten Dumka wird die Modulation in die Durvariante bis zur Transformation des Hauptthemas kurz vor der Coda hinausgezögert (T. 164ff.). Noch die Stretta wendet sich erneut nach c-Moll, um erst mit dem allerletzten Akkordschlag die Durvariante gelten zu lassen. Kontrasteile in Moll gibt es auch in den in Dur einsetzenden Dumky Nr. 3 und 5, wobei in der fünften Dumka in der Reprise auch die erste Hälfte des A-Teils nach Moll versetzt wird.

Der Satzablauf bei einzelnen Stücken wird außer vom modalen Gegensatz wesentlich von den Tempowechseln geprägt. Während in den beiden ersten Dumky das Tempo dreimal wechselt, ändern sich in der dritten, vierten und sechsten Dumka die Tempoangaben acht- bis zehnmal. Die Kontraste zwischen den Tempi sind dabei manchmal sehr scharf: *Poco adagio* → *Vivace non troppo*, *Lento* → *Vivace*. Die vorgenommenen Korrekturen bzw. späteren Eintragungen der Tempoangaben in der autographen Partitur<sup>77</sup> beweisen allerdings, dass Dvořák die schnellen Tempi nicht übertreiben wollte. Demzufolge hat er etwa die Angabe *Vivace* in der dritten Dumka später mit einem *ma non troppo* ergänzt. Manche Tempoanweisungen, wie etwa *Un poco più mosso* (Dumka Nr. 3, T. 17), *Poco più mosso* (Nr. 6, T. 9) oder *Vivace* (Nr. 6, T. 176) kommen erst im Erstdruck vor.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Sogar das Formmodell des Sonatenzyklus, das im *Dumky*-Trio keine Rolle spielt, lässt sich in den *Bagatellen* – zumindest was den Tonartenplan und die Satzcharaktere betrifft – plausibel nachvollziehen: Die drei ersten Stücke sind mit Blick auf den Reprisencharakter des dritten, in der Grundtonart g-Moll stehenden Stücks eng aufeinander bezogen. Das vierte Stück übernimmt dank seiner tonalen Verankerung (E-Dur) wie auch des Tempos und des Charakters die Rolle des langsamen Satzes. Das letzte Stück stellt ein Tanzfinale in der Durvariante dar.

<sup>76</sup> Vgl. etwa Smallman, *The Piano Trio*, S. 158.

<sup>77</sup> Vgl. Anm. 67.

<sup>78</sup> Trotz dieser Ergänzungen sind die Tempoanweisungen im Erstdruck der Partitur nicht immer eindeutig und geben manche Ungenauigkeiten des Autographs bzw. der verschollenen Abschrift-Stich-

Die Tempowechsel werden sehr häufig schon einige Takte vorher signalisiert. Unabhängig davon, ob es sich um einen Übergang zum schnellen oder zum langsamen Tempo handelt, geht dem Tempowechsel meistens eine Verlangsamung voraus. Dass ein schneller Teil nach einer kontinuierlichen Beschleunigung einsetzt, kommt dagegen seltener vor (vgl. etwa Dumka Nr. 4, T. 96ff., Dumka Nr. 6, T. 17ff., 129ff.). Die Beschleunigung erinnert an diesen Stellen an ähnliche Tempoeffekte im Csárdás.<sup>79</sup> Außer den grundlegenden Tempowechseln, die die formalen Brüche markieren, gibt es im *Dumky*-Trio viele feine Tempoänderungen innerhalb einzelner Phrasen. Ein Beispiel dafür steht im *Allegretto scherzando*-Teil der vierten Dumka, in dem die Musik immer wieder schneller und langsamer wird. Das Ergebnis dieser *Ritardando*- und *Accelerando*-Effekte ist ein sehr freier, rhapsodischer<sup>80</sup> Verlauf. In der sechsten Dumka hat Dvořák eine ähnlich rhapsodische Stelle (T. 126) mit der Anweisung *tempo rubato* versehen. Dieser Vermerk befindet sich jedoch nur in der autographen Partitur und ist weder in die Originalausgabe des Trios noch in den Erstdruck der vierhändigen Bearbeitung eingegangen.

An manchen Stellen geht die Tempoänderung mit einem Wechsel des Metrums einher. Einen deutlichen Metrumwechsel gibt es im dritten Stück, in dem Dreiviertel- und Zweiviertelmetrum alternieren. In der ersten und der sechsten Dumka wird zwischen zwei geraden Takten (4/8 und 2/4) gewechselt.<sup>81</sup> Das 4/8-Metrum ist eines der langsamen Abschnitte, wohingegen das 2/4-Metrum für die schnellen Partien gedacht ist. Dies ist allerdings keine feste Regel, denn in der zweiten Dumka geben auch im *Vivace*-Teil die vier Achtel den Puls an. Unausgeschriebene, verhüllte Metrumwechsel bzw. -verlagerungen, die typisch für Furiantpartien in anderen Dumky Dvořáks sind,<sup>82</sup> kommen im *Dumky*-Trio nur in der fünften Dumka vor. Hier kombiniert der Komponist jedoch nicht direkt ein Zweier- und ein Dreiermetrum, sondern schwankt zwischen gerader und ungerader Gliederung des vorgegebenen 6/8-Metrums (vgl. T. 1ff., 78ff.). Der lockere Umgang mit Tempo und Metrum stellt allerdings nur eine Seite der Zeitstrukturierung im *Dumky*-Trio dar. Man kann in diesem Werk ebenso gut Stellen ausfindig machen, an denen der metrische Puls so transparent wird, als ob es sich um ein Uhr-Pendel handeln würde. Eine solche suggestive Darstellung des Rhythmus ist vor allem für die vierte und sechste Dumka charakteristisch, die größtenteils auf ostinaten Begleitfiguren aufbauen.

---

vorlage wieder (vgl. etwa die Angabe *Meno mosso, quasi tempo primo* in T. 73 der fünften Dumka, die einem Teil folgt, in dem keine Änderungen gegenüber dem vorgegebenen Tempo vorgenommen wurden, oder die Anweisung *Vivace Tempo I* in der Stretta der letzten, im *Lento* beginnenden Dumka).

<sup>79</sup> Auf die Analogien zwischen der Dumka und dem Csárdás hat bereits Burghauser aufmerksam gemacht. Ein wichtiger Berührungspunkt sei ihm zufolge gerade der Übergang von einem langsamen (*lassan*) zu einem schnellen Teil (*friska*). Vgl. Burghauser, „Dvořák's and Janáček's Dumka“, S. 48.

<sup>80</sup> Das *Dumky*-Trio wird manchmal als „Rhapsodie der Kammermusik“ bezeichnet. Vgl. Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten Smetana – Dvořák*, Zürich u. a. 1955, S. 383.

<sup>81</sup> Der Übergang zum 2/4-Metrum ist allerdings in der ersten Dumka und im zweiten Teil der sechsten Dumka weder im Autograph noch im Erstdruck der Triofassung vermerkt und taucht erst in der vierhändigen Bearbeitung auf.

<sup>82</sup> Vgl. die Dumka aus dem Streichquartett Es-Dur op. 51 und den Dumka-Teil im Finale des Violinkonzerts a-Moll op. 53.

Die häufigen Stimmungs- und Tempowechsel haben zur Folge, dass sich der musikalische Ablauf nicht immer auf ein klares Formenmodell zurückführen lässt (vgl. Tabelle<sup>83</sup>, S. 258f.). Dies betrifft vor allem die vierte und sechste Dumka, die zwar von einem Kettenrondo (Nr. 4) und einer zweiteiligen Liedform (Nr. 6) ausgehen, diese aber modifizieren. Noch bevor in T. 50 der vierten Dumka ein Couplet in der Varianttonart D-Dur einsetzt, erscheint in T. 23 ein neuntaktiges Zwischenspiel, das die Musik des Couplets antizipiert, allerdings in der Paralleltonart F-Dur. Trotz der Kürze hat dieses ‚Scheincouplet‘ eine so starke Kontrastwirkung, dass nach ihm das Ritornell nahezu vollständig wiederholt wird. Das zweite Couplet (T. 91–128) bringt zwar ein neues Themenmaterial, tonal ist es jedoch identisch mit dem ersten (D-Dur). Das letzte Ritornell (T. 133ff.) wird mit einem viertaktigen Zwischenspiel (T. 129–132) antizipiert, in dem sich Dvořák nochmals in die Tonart des ‚Scheincouplets‘, d. h. nach F-Dur wendet. Der Übergang von F-Dur in die Grundtonart d-Moll ist nun völlig unvermittelt: Dem auf der Dominante einsetzenden Ritornell wird diesmal nicht der verminderte Septakkord (vgl. T. 31), sondern die Subdominante von F-Dur vorangestellt, so dass eine harmonische Rückung B-Dur – A-Dur zustande kommt. Dvořák unterbricht in der vierten Dumka den in *tempo di marcia* verlaufenden Hauptteil mit immer längeren Kontrastabschnitten (9, 23, 38 Takte), die aufeinander thematisch und/oder tonal bezogen sind. Das Formenmodell eines Kettenrondos wird nicht streng durchgehalten, zumal das erste Couplet mit einem ‚Scheincouplet‘ antizipiert und folglich zweimal exponiert wird. Die Ritornell- und Coupletteile stehen dennoch zueinander in einem sehr ausgewogenen Verhältnis von 76:70 Takten.

Die sechste Dumka verläuft zunächst ähnlich wie die ersten drei, d. h. einem langsamen Eröffnungsteil schließt sich ein schneller Kontrastteil an. Die Wiederkehr des A-Teils ist jedoch nicht transparent, sondern eher stark verschleiert. Dvořák kehrt zwar in T. 87 zum ursprünglichen Tempo (*Lento*) zurück, er bringt hier aber eine sehr freie Variation des Eröffnungsthemas, so dass zuerst kein Repriseneffekt zustande kommt. Wenn in T. 111 das Hauptmotiv des A-Teils wieder aufgenommen wird, geschieht dies unmerklich: Das Motiv, der dichten akkordischen Begleitung der Streicher beraubt, taucht in einer einstimmigen Form im Pianissimo auf. Den harmonischen Hintergrund bildet nun die Bordunquinte *c–g*. Noch viel deutlicher als am Anfang zeigt sich der Eröffnungsteil in der Reprise nur als eine Einleitung zum B-Teil.

Die konzise Form einzelner Stücke, die Dvořák selbst als etwas „Klitzekleines“<sup>84</sup> bezeichnete, hinderte den Komponisten keineswegs daran, mit formalen Effekten zu spielen, die sonst eher in groß angelegten Formen wie in der Sonatenform ihren Platz finden. Dass die formalen Feinheiten, wie beispielsweise der verschleierte Repriseneinsatz, dennoch zutage treten, zeugt von einer maximalen Konzentration des musikalischen Geschehens.

<sup>83</sup> Tempo- und Metrumangaben nach dem Erstdruck der Partitur: N. Simrock, Berlin 1894, ed. Nr. 10098.

<sup>84</sup> Vgl. Zitat auf S. 234.

### Dumka 1

A	<i>Lento maestoso</i>	e-Moll	4/8	
B	<i>Allegro quasi doppio movimento</i>	E-Dur	[2/4]	T. 35
A'	<i>Tempo I Lento maestoso</i>	e-Moll	4/8	T. 73
B'	<i>Allegro</i>	E-Dur	[2/4]	T. 103

### Dumka 2

A	<i>Poco adagio</i>	cis-Moll/Cis-Dur	4/8	
B	<i>Vivace non troppo</i>	cis-Moll		T. 42
	Cadenza			T. 106
A'	<i>Poco adagio</i>	cis-Moll/Cis-Dur		T. 117
B'	<i>Vivace</i>	cis-Moll		T. 158

### Dumka 3

A	<i>Andante</i>	A-/Cis-/A-Dur	3/4	
	<i>Un poco più mosso</i>			T.17
	<i>Meno [mosso]</i>			T. 25
	<i>Poco più mosso</i>			T. 33
	<i>Poco meno mosso</i>			T. 62
	<i>Quasi Andante</i>			T. 67
B	<i>Vivace non troppo</i>	a-Moll/A-Dur	2/4	T. 70
A'	<i>Andante</i>	A-Dur	3/4	T. 135
Coda	<i>Allegretto</i>		2/4	T. 165
	<i>Meno mosso</i>			T. 176

### Dumka 4

A	<i>Andante moderato quasi tempo di Marcia</i>	d-Moll	2/4	
b	<i>Allegretto scherzando</i>	F-Dur		T. 23
A'	<i>Meno mosso Tempo I</i>	d-Moll		T. 32
B	<i>Allegretto scherzando</i>	D-Dur		T. 50
A''	<i>Meno mosso Tempo I</i>	d-Moll		T. 73
	Überleitung	D-Dur		T. 91
C	<i>Allegro</i>			T. 101
Über-	<i>Meno mosso Tempo I</i>	D-Dur/F-Dur		T. 123
leitung	<i>Più andante</i>			
A'''	<i>Moderato Tempo I</i>	d-Moll		T. 133
	<i>Un poco più mosso</i>			
Coda		D-Dur		T. 151

## Dumka 5

A	<i>Allegro</i>	Es-Dur	6/8	
B		es-Moll		T. 29
A'	<i>Meno mosso, quasi tempo primo</i>	g-/es-Moll/Es-Dur		T. 73
B'		es-Moll		T. 115
Coda	<i>Meno mosso</i>	es-Moll/Es-Dur		T. 140
Stretta	<i>Più mosso Allegro</i>	es-Moll		T. 156

## Dumka 6

A	<i>Lento maestoso</i>	c-Moll	4/8	
	<i>Poco più mosso</i>			T. 9
	<i>Più mosso</i>			T. 17
B	<i>Vivace, Quasi doppio movimento</i>		2/4	T. 23
C	<i>Lento</i>		4/8	T. 87
A'				T. 111
	<i>Un poco più mosso</i>			T. 119
B'	<i>Vivace</i>	f-/c-Moll	[2/4]	T. 132
A''	<i>Poco meno [mosso]</i>	C-Dur		T. 164
Coda	<i>Vivace</i>			T. 176
	<i>Meno [mosso]</i>			T. 188
Stretta	<i>Vivace Tempo I</i>	c-Moll/C-Dur		T. 199

Nb. 101: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 1, T. 12–20 und T. 35–40  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

So stark die Kontraste zwischen den einzelnen Formteilen auch sein mögen, so eng ist ihre motivische Verknüpfung. Dvořák leitet in jeder Dumka das Material des Kontrastteils von den Themen bzw. Motiven des Hauptteils ab. Besonders transparent ist die Vermittlung in der ersten, dritten, fünften und sechsten Dumka. Im B-Teil der ersten Dumka (Nb. 101) greift das Violoncello das Sextmotiv des Eröffnungsteils in Augmentation auf, um es zu einem achttaktigen Satz zu erweitern. In der dritten Dumka wird im B-Teil ein vom Hauptthema des ersten Teils abgespaltenes Motiv diminuiert und in eine Spielfigur verwandelt:

Nb. 102: Dvořák, Das Dumky-Trio op. 90, Nr. 3, T. 25–32 und T. 70–73  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Im Kontrastteil der fünften Dumka entfaltet Dvořák das vom Hauptthema des ersten Teils abgespaltenes Terzgangmotiv zu einem kanonisch vorgeführten Skalenthema. In der letzten Dumka sorgt das Terzmotiv, dem zugleich die Rolle eines ‚zyklischen Motivs‘ zukommt, für die motivische Verknüpfung zwischen den beiden Teilen:

Nb. 103: Dvořák, Das *Dumky-Trio* op. 90, Nr. 6, T. 23–27 und T. 87–92  
 © 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

## 5. „Phantasien in einem durchaus slawischen Ton“<sup>85</sup>

### 5.1 Inspiration durch die Folklore

Bei der Suche nach möglichen Inspirationsquellen für Dvořáks Dumka-Themen richteten die Forscher ihre Aufmerksamkeit auf die Liedersammlungen, mit denen Dvořák eventuell vertraut gewesen war. Clapham zitierte ein Lied aus der Sammlung von Ludvík Kuba<sup>86</sup>, das eine Ähnlichkeit mit dem Klagegesang der sechsten Dumka aus Opus 90 aufweist.<sup>87</sup> Burghauser wies auf zwei Lieder aus der 1862 erschienenen Sammlung von Ant. Kocipiński<sup>88</sup> hin, die Dvořák vielleicht bereits vor 1876 kennen gelernt haben könnte.<sup>89</sup> Das eine Lied nannte Burghauser als mögliches Vorbild für das Thema aus der Dumka des Streichquartetts Es-Dur op. 51, das zweite bezog er auf das *Vivace*-Thema der zweiten Dumka aus Opus 90.<sup>90</sup>

Die Vorstellung, man könne den Ursprung der Themen aus Dvořáks *Dumky-Trio* anhand der oben erwähnten Liedersammlung von Kocipiński erklären, ist zwar verlockend, doch hat der Vergleich dieser Lieder mit den Themen aus Opus 90 keinerlei direkte Beziehungen bestätigt. Die Verwandtschaft mancher melodischer Wendungen des *Dumky-Trios* mit den Idiomen der ukrainischen Duma ist jedoch nicht zu leugnen. Den Eröffnungsthemen der zweiten und der dritten Dumka liegt eine rezitativartige Melodik zugrunde, während die sechste Dumka

<sup>85</sup> Vgl. Anm. 65.

<sup>86</sup> Ludvík Kuba, *Slovanstvo ve svých zpěvech* [Das Slawentum in seinen Liedern], 15 Bde., Pardubitz/Prag 1884–1929.

<sup>87</sup> Vgl. Clapham, *Antonín Dvořák*, S. 208f.

<sup>88</sup> Ant. Kocipiński, *Piśni, dumki i szumki ruskoho naroda na Podoli, Ukraini i w Matorossyi* [Lieder, Dumky und Schumky des russischen Volkes in Podolien, in der Ukraine und in Kleinrussland], Kijew 1862.

<sup>89</sup> Vgl. Burghauser, „Dvořák’s and Janáček’s Dumka“, S. 48.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 49, 54f.

mit einer typischen schluchzenden Invokation (sog. *zaplačky*)<sup>91</sup> eingeleitet wird. Der Ambitus mancher Themen geht nicht über die Quarte hinaus (vgl. Nr. 3, T. 17ff., Nr. 5, T. 13ff., Nr. 6, T. 23ff.). Auch als melodisches Intervall spielt die Quarte im *Dumky*-Trio eine bedeutende Rolle. Zwar ist das Quartmotiv durchaus auch in anderen Themen von Dvořák vorhanden,<sup>92</sup> die häufige Verwendung der Quartinvokation im *Dumky*-Trio deutet dennoch darauf hin, dass sie ein wichtiges Merkmal der Dvořák'schen Dumka-Melodik darstellt.

Im Gegensatz zu den engräumigen Melodiephrasen gibt es im *Dumky*-Trio weit gespannte Themen, deren Ambitus bis zur Dezime oder Duodezime reicht (vgl. Nr. 1, T. 35ff., Nr. 4, T. 5ff.). Bereits die im Eröffnungsteil der ersten Dumka ausgespielten Sextsprünge fallen aus dem Rahmen einer engräumigen Melodik heraus. Diese Sextbrechungen sind nichts anderes als eine Auflösung der im ersten Takt des Trios exponierten Sextparallelen in eine melodische Linie. Die Terzsumkehrung der Sext, die dazu im Violoncello erklingt, setzt sich in der Melodik des ganzen Trios durch.<sup>93</sup> Insbesondere in der sechsten Dumka spielt das Terzmotiv eine zentrale Rolle. Es erscheint hier in vier verschiedenen rhythmischen Varianten, entweder in der Funktion eines Kopfmotivs oder einer Begleitfigur. Die Intervallstruktur dieses Motivs erinnert an das *Dies irae*-Motiv des kurz zuvor komponierten *Requiems*. Es ist bestimmt kein Zufall, dass von diesem ‚Todesmotiv‘<sup>94</sup> gerade die sechste Dumka beherrscht wird, in deren zentralem Teil die schwermütigste Melodie des ganzen Trios zu finden ist (T. 87ff.). Dvořák greift später auch auf das Sextmotiv zurück, und zwar in der zweiten (T. 19), fünften (T. 3ff.) und sechsten (T. 32f.) Dumka, wobei die Eröffnung der fünften Dumka gewissermaßen eine Variation der gebrochenen Sextsprünge aus den Takten 13ff. der ersten darstellt.

Die Nähe des *Dumky*-Trios zur Folklore äußert sich in den Tanzrhythmen, die bis auf die fünfte Dumka in jedem Stück verwendet werden. Wie schon erwähnt, kommen hier jedoch keine Furianrhythmen vor; alle tänzerischen Partien stehen im 2/4- bzw. 4/8-Metrum. Das Tanzmodell, an dem sich Dvořák orientierte, war allerdings weniger die Polka als vielmehr der böhmische Springtanz *skočná*, der ähnlich wie die Polka in einem Zweiertakt steht, meist aber wesentlich schneller ist. Statt des daktylischen Rhythmus macht Dvořák in Opus 90 sehr häufig vom spiegelbildlichen anapästischen Modell Gebrauch. Diese rhythmische Figur ist in Dvořáks Tänzen nur selten anzutreffen. In den *Slawischen Tänzen* taucht sie nur im fünften Tanz der ersten Reihe (op. 46) auf, der ebenso wie eine *skočná* stilisiert ist.

Ein charakteristisches Merkmal der Tanzstilisierung im *Dumky*-Trio ist die Zusammensetzung der Tanzrhythmen und -motive mit kantablen, in langen Notenwerten fließenden Themen, die jeweils vom Violoncello vorgetragen werden. Diese tanzfremden Komponenten der Violoncellostimme werden erst bei den wiederhol-

---

<sup>91</sup> Vgl. Elšekova/Antonovič, „Duma und Dumka“, Sp. 1579.

<sup>92</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 222f.

<sup>93</sup> Vgl. Dumka Nr. 1, T. 35ff., Dumka Nr. 2, T. 156f., Dumka Nr. 4, T. 3ff., Dumka Nr. 5, T. 21ff.

<sup>94</sup> Vgl. Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Bd. 2, S. 341.

ten Durchgängen der einzelnen Tanzphrasen weggelassen. Die Tendenz der tänzerischen Abschnitte des *Dumky*-Trios geht dahin, den Tanzgestus allmählich zu stärken. Dies geschieht nicht nur durch Auslassung der kantablen kontrapunktischen Stimmen, sondern auch durch Rückgriff auf typisch tänzerische Begleitfiguren.<sup>95</sup>

Ähnlich wie im Kopfsatz von Dvořáks *Slawischem* Streichquartett Es-Dur op. 51<sup>96</sup> ist die Motivik und Thematik des *Dumky*-Trios dem Wiederholungsgedanken verpflichtet. Abgesehen von der variierten Wiederholung in den Repräsentteilen und von der unmittelbaren Themenwiederholung<sup>97</sup> werden hier oft identische Viertakter aneinandergereiht, so dass das Vorder- und Nachsatzverhältnis nur schwach ausgeprägt ist.<sup>98</sup> Darüber hinaus wiederholt Dvořák auch kürzere – zwei-, ein- oder sogar halbtaktige – Einheiten. Diese Art von Wiederholung ist insbesondere für die vierte und die sechste Dumka kennzeichnend, welche über weite Strecken auf ostinaten motivischen Modellen aufbauen. Folkloristischen Ursprungs sind auch die häufig auftretenden Orgelpunkte. Fast ein Drittel des Werkes setzt sich aus orgelpunktartigen Partien zusammen.<sup>99</sup> Die vom Violoncello oder Klavier gespielten Orgelpunkte liegen grundsätzlich auf der Tonika, wobei sie oft eine Bordunquinte bilden. Die einzige Stelle, an der ein instabiler Orgelpunkt auf der Dominante bzw. auf dem Basston des Tonikaquartsextakkords erklingt, sind die T. 82–87 der ersten Dumka. Durch die Anwendung des Dominantorgelpunkts und der Tremolofigurationen erzeugt Dvořák hier einen ähnlichen ‚schwebenden‘ Klangeffekt wie 20 Jahre zuvor im langsamen Satz des Streichquartetts e-Moll (B 19), der ebenso über einem dominantischen Orgelpunkt verläuft.<sup>100</sup>

Die volkstümliche Simplizität schlägt sich stellenweise auch in der Faktur und Stimmführung (einstimmige Partien, Terz- und Sextparallelen) nieder.<sup>101</sup> Die melodische Beschaffenheit mancher Themen erlaubt es, sie mit schlichten Harmonien auszustatten. Das pastorale Thema der dritten Dumka etwa wird nur mit einer dudelsackartigen Bordunquinte auf der Tonika unterlegt. In den Themen der zweiten Dumka kommt Dvořák mit den beiden harmonischen Hauptfunktionen Tonika und Dominante aus. Als ein Simplifizierungsmerkmal ist auch der ostinate Dominant-Tonika-Wechsel in den sieben Eröffnungstakten der vierten Dumka zu betrachten.

---

<sup>95</sup> Vgl. den Klavierpart in der Dumka Nr. 1, T. 50ff. oder den Violoncellopart in der Dumka Nr. 2, T. 90ff.

<sup>96</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 220f.

<sup>97</sup> Vgl. Nr. 1, T. 43ff., Nr. 3, T. 25ff., 77ff.

<sup>98</sup> Vgl. Nr. 2, T. 22–25, Nr. 3, T. 5–8, Nr. 4, T. 105–108, Nr. 5, T. 13–16, Nr. 6, T. 27–30.

<sup>99</sup> In der dritten Dumka verlaufen rund 113 von 182 Takten über einem Orgelpunkt.

<sup>100</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 102.

<sup>101</sup> Nicht an allen Stellen sind jedoch die Sextparallelen als folkloristische Elemente wahrzunehmen. So stehen beispielsweise die fallenden Sextparallelen am Anfang des Trios oder die den verminderten Septakkord umspielenden Sextparallelen in der zweiten Dumka (T. 97ff.) der Sphäre des Volkstümlichen ziemlich fern.

Die modale Schwankung, die in jeder Dumka zum Vorschein kommt,<sup>102</sup> muss hingegen nicht unbedingt auf folkloristische Modelle zurückgeführt werden, zumal es sich um einen unabdingbaren Bestandteil von Dvořáks Harmonik handelt. Ähnliches gilt auch für die trugschlüssigen und plagalen Kadenzten, die Dvořák in Werken aller Schaffensperioden immer wieder angewandt hat. Selbst die häufige Verwendung der Mollsubdominante in der dritten Dumka und der phrygischen Sekunde in der sechsten fällt keineswegs aus dem Gesamtrahmen von Dvořáks Harmonik heraus. Außer den modalen Elementen befinden sich im harmonisch-tonalen Spektrum des Trios verminderte Septakkorde<sup>103</sup>, alterierte Akkorde<sup>104</sup>, reale Halbtonsequenzen<sup>105</sup> sowie enharmonische Modulationen<sup>106</sup>. Dass der Komponist eine zu plakative Hervorhebung des ‚slawischen Idioms‘ vermeiden wollte, zeigt sich gleich am Anfang des Trios. Weder die melodisch-harmonischen Komponenten noch die Syntax deuten darauf hin, dass hier „Phantasien in einem durchaus slawischen Ton“<sup>107</sup> vorliegen würden. Ganz im Gegenteil: Dvořák eröffnet das Werk mit einem Subdominantakkord, dessen *sixte ajoutée* gleich im ersten Takt eine Dissonanzwirkung erzeugt.<sup>108</sup> In T. 2 ändert sich die harmonische Funktion durch den melodischen Abstieg zum Ton *dis* in Richtung des verminderten Septakkords. In den darauf folgenden Takten wiederholt sich die harmonische Wendung der beiden eröffnenden Takte abermals, damit ab T. 5 der verminderte Septakkord und anschließend der Dominantseptakkord prolongiert werden. Die harmonische Spannung der syntaktisch lockeren elftaktigen Phrase bleibt jedoch unaufgelöst. Der Grundton der Dominante wird zum melodischen Ausgangspunkt der zweiten thematischen Phrase, die sich ohne harmonisches Fundament in einem kanonischen Satz entfaltet. Erst nach einer Wiederetablierung des harmonischen Satzes und einer erneuten Exposition des Dominantseptakkords setzen sich in T. 35 die Tonika der Durvariante (E-Dur) und mit ihr auch die bis dahin hinausgezögerten slawischen Tonfälle durch.

## 5.2 Motivische Begleitfiguren und Scheinpolyphonie

Spricht man von der Motivik des *Dumky*-Trios, gerät man notwendigerweise in begriffliche Schwierigkeiten. Das hängt damit zusammen, dass die Grenzen zwischen den Phänomenen ‚Motiv‘ und ‚Begleitfigur‘ in diesem Werk sehr fließend sind. Dass bei Dvořák die Begleitfiguren oft motivischen Ursprungs und von Hauptthemen abgeleitet sind, wurde bereits an mehreren Stellen dieser Arbeit ge-

<sup>102</sup> Vgl. Nr. 1, T. 62ff., Nr. 2, T. 9ff., Nr. 3, T. 17ff., Nr. 4, T. 86ff., Nr. 5, T. 84ff., Nr. 6, T. 65ff.

<sup>103</sup> Vgl. Nr. 1, T. 5., Nr. 2, T. 97ff.

<sup>104</sup> Vgl. Nr. 1, T. 92, Nr. 6, T. 166.

<sup>105</sup> Vgl. Nr. 2, T. 74ff., Nr. 3, T. 86ff.

<sup>106</sup> Vgl. Nr. 2, T. 37ff.

<sup>107</sup> Vgl. Anm. 65.

<sup>108</sup> Die *sixte ajoutée* gilt in der Harmonielehre als eine „charakteristische Dissonanz“. Vgl. Wilhelm Maler, *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, 4. Aufl., München 1957, S. 14.

zeigt. Im Trio op. 90 findet man in der dritten und der sechsten Dumka Musterbeispiele für eine funktionale Umdeutung eines thematischen Motivs in eine Begleitfigur.<sup>109</sup> Eine klare Unterscheidung zwischen Leit- und Begleitstimmen ist jedoch nicht immer möglich. So wird im Mittelteil der dritten Dumka das Thema des Violoncellos zunächst von den ‚Girlandenfigurationen‘ der Violine überschattet und ab T. 86 (bei der Übernahme der Figurationen durch das Klavier und bei der Verdopplung ihrer Spitzentöne durch die Violine) gänzlich verdrängt. Das Violoncellothema kann sich erst in den Takten 104ff. völlig durchsetzen, wenn es vom Klavier übernommen und mit einer weniger auffallenden Begleitung versehen wird.

Im *Allegro*-Teil der ersten Dumka kann man etwas Ähnliches beobachten: Zwischen dem in langen Notenwerten verlaufenden Violoncellothema und den ornamentalen Terzfigurationen der Violine und des Klaviers gibt es keine wirkliche funktionale Hierarchie. Vielmehr sind die Begleitfigurationen dem Thema ebenbürtig. Beim zweiten Themendurchgang (T. 50ff.) werden die Terzsequenzen zu einer synkopisch rhythmisierten, fallenden Skala modifiziert, die bei der völligen Auslassung des Violoncellothemas die Aufgabe einer Leitmelodie übernimmt.

In der vierten Dumka setzt sich zwar die Violoncellokanthelene als Hauptthema durch, die Textur ist aber derart durchsichtig, dass sie eine polyphone Wahrnehmung der Begleitstimmen erlaubt. Auch wenn sich Violoncello, Violine und Klavier (r. H.) im gleichen Register bewegen, überdecken sie einander nicht. Die gute Heraushörbarkeit wird durch eine Motivdifferenzierung in jeder der Klangschichten gewährleistet. Eine noch größere Stimmplastizität kennzeichnet den Satz in der fünften Dumka: In T. 15ff. wird die Klaviertriotextur vierstimmig gehalten, wobei die Stimmen im unteren und oberen System kanonisch geführt werden.

Obwohl der Satz im *Dumky*-Trio kein streng polyphoner ist, weisen die einzelnen Stimmen stellenweise eine große Selbständigkeit auf. Dies ist dadurch möglich, dass Dvořák nicht nur die drei agierenden Instrumente als völlig ebenbürtige Partner behandelt, sondern auch die einzelnen Bestandteile des Satzes, sei es eine Begleitfigur oder ein Thema, als gleichberechtigte musikalische Komponenten handhabt.

### 5.3 Von melodischer Verzierung zur Thementransformation

Im Kap. 3.4 wurde gezeigt, dass die Uminstrumentierung und Klangmetamorphose zu einer der am häufigsten angewandten Variationstechniken im *Dumky*-Trio gehört. Da Dvořák manche Themen in einstimmiger Form aufstellt, kann er auch andere elementare Variationstechniken wie das Hinzufügen eines Begleitsatzes effektiv einsetzen. Im Repräsententeil der ersten Dumka wird das aus gebrochenen Sexten bestehende Thema mit Tremolofigurationen versehen (T. 82ff.), die dem ursprünglich schlichten Thema einen kunstvollen Charakter verleihen. Einer ähnlichen Verwandlung wird in den Takten 62ff. der dritten Dumka die zweite Hälfte

---

<sup>109</sup> Vgl. Dumka Nr. 3, T. 66 versus T. 70, Nr. 6, T. 23ff. versus T. 87f.

des pastoralen Themas unterzogen. Die zu Beginn des Stücks einstimmig vorgeführte Melodie taucht nun über weit gespannten Akkordbrechungen auf und schlägt einen neuen, geradezu rhapsodischen Tonfall an.<sup>110</sup>

Bei der Variation der Motive selbst geht Dvořák von der einfachsten Form der melodischen Verzierung durch Tonwiederholung aus. Die Tonverdopplung dient im *Dumky*-Trio nicht nur einer melodischen Ausschmückung,<sup>111</sup> sondern auch einer Ausdrucksintensivierung. So wird gleich im dritten Takt des Trios die erste Parallelsexte der Sechzehnteltriolengruppe verdoppelt und zu Zweiunddreißigsteln diminuiert. Ein anderes Beispiel für eine Variation mittels nachdrücklicher Tonwiederholung gibt es in der zweiten Dumka. Hier wird bei der Motivvariation aus einer zweifachen Tonwiederholung eine viermalige (vgl. T. 147 versus T. 149). Dvořák verwendet auch andere melodische Verzierungen wie Pralltriller, Triller oder Durchgangstöne, um bei der wiederholten Motivaufnahme eine Kontrastwirkung zu erzielen.<sup>112</sup> Die Violinphrase T. 23–26 der vierten Dumka ist ein Musterbeispiel für eine minutiöse Motivvariation, bei der eine bloße Tonrepetition zunächst zu einem Quartsprungmotiv verwandelt wird, das anschließend um einen Durchgangston und dessen Wiederholung erweitert wird (Nb. 104). In der dritten Dumka geht die Themenvariation auch in eine entgegengesetzte Richtung, d. h. ein Thema wird allmählich zu einer Gestalt komprimiert, die nur noch den Kopfteil und die Kadenzwendung bewahrt (vgl. T. 17–24 versus 58–61).

Nb. 104: Dvořák, Das *Dumky*-Trio op. 90, Nr. 4, T. 23–29

© 1955 SNKLHU (now Editio Bärenreiter Praha). Mit freundlicher Genehmigung.

Bleibt in den vier ersten Dumky bei der Variation eines Themas oder Motivs dessen Charakter im Grunde unverändert, so erfahren in den beiden letzten die Themen in der Reprise einen Charakterwandel. In der fünften Dumka nimmt das fröhliche Hauptthema in den rezitativischen Exklamationen des Mittelteils (T. 78ff.) einen tragischen Gestus an. Umgekehrt ändert in der sechsten Dumka die eröffnende klagende Invokation ihren Ausdruck, indem sie in den Takten 164ff. nach Dur versetzt wird.

<sup>110</sup> Vgl. die Vortragsanweisung *molto appassionato*.

<sup>111</sup> Vgl. Nr. 2, T. 19 versus T. 23, Nr. 4, T. 25 versus T. 26.

<sup>112</sup> Vgl. Nr. 2, T. 144–146, Nr. 3, T. 48, 27, 144, Nr. 4, T. 24.

## 6. Die poetische Welt des *Dumky*-Trios

### 6.1 In der Tradition des lyrischen Charakterstücks

Das *Dumky*-Trio ist eine der letzten Klavierkammermusik-Kompositionen von Dvořák,<sup>113</sup> aber noch nicht sein endgültiger Abschied von der Kammermusik. Nach Vollendung dieses Trios vergingen noch vier Jahre, bis der Komponist mit den beiden späten Streichquartetten G-Dur op. 106 und As-Dur op. 105<sup>114</sup> seinen allerletzten Beitrag zur Kammermusik geleistet hat. Danach wandte er sich den großen Gattungen der Symphonischen Dichtung und der Oper zu. Dennoch kann man auch das *Dumky*-Trio als ein Schlüsselwerk ansehen, in dem einerseits Abschied von den traditionellen Formen der Klavierkammermusik sowie von einer gattungsgebundenen Ausdruckssprache genommen wird, andererseits neue Horizonte von Dvořáks letzter Schaffensperiode eröffnet werden. Das *Dumky*-Trio gehört zu den um das Jahr 1890 entstandenen Werken, in denen Dvořák sich mit Schumanns Idee einer poetischen Musik auseinandersetzte. Wie Peter Jost gezeigt hat, bilden die an Schumanns ästhetischem Konzept orientierten Werke Dvořáks eine Art Zwischenstation auf dem Weg zur Programmmusik – zu Dvořáks Symphonischen Dichtungen nach den Balladen von Karel Jaromír Erben.<sup>115</sup> Von seinem Bekenntnis zu Schumanns poetischer Musik auf der einen und seiner Abgrenzung von der Schumann'schen Klangsprache auf der anderen Seite erfährt man in einem Brief, in dem Dvořák dem Verleger Simrock den Klavierzyklus *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 vorstellte:

*„Jedes Stück wird einen Titel haben und soll etwas ausdrücken, also gewissermaßen Programmmusik, aber im Sinne Schumanns; und zugleich muß ich sagen, daß sie nicht schumannisch klingen.“*<sup>116</sup>

Dieser Zyklus lyrischer Klavierstücke, in denen sich der Komponist auch als „Poet“<sup>117</sup> sah, bildet zusammen mit Dvořáks vorausgegangenen *Dumky* einen wichtigen Hintergrund für sein Opus 90. Die Zusammenstellung verschiedener „Stimmungsbilder“, die manchmal auch innerhalb einzelner Stücke ihren Charakter stark wechseln,<sup>118</sup> ist eine Idee, die Dvořák im *Dumky*-Trio weitergeführt hat.

---

<sup>113</sup> Nach dem *Dumky*-Trio hat Dvořák nur noch zwei instrumentale Klavierkammermusik-Kompositionen geschrieben – das Rondo g-Moll op. 94 für Violoncello und Klavier und die Sonatine G-Dur op. 100 für Violine und Klavier.

<sup>114</sup> Die Vollendung des Streichquartetts As-Dur op. 105 fällt auf einen späteren Zeitpunkt als die des G-Dur-Quartetts op. 106.

<sup>115</sup> Peter Jost, „Dvořák und Schumanns ‚Poetische Musik‘“, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 156–170.

<sup>116</sup> Dvořáks Brief an Fritz Simrock vom 19. Mai 1889, in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 366.

<sup>117</sup> „[...] diesmal bin ich nicht nur reiner Musikant, sondern Poet“. Aus Dvořáks Brief an Emanuel Chvála vom 14. Juni 1889 (Original auf Tschechisch), in: Dvořák, *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 369.

<sup>118</sup> In op. 85 vgl. etwa die Stücke „Nächtlicher Weg“ oder „Koboldtanz“.

Stichwortartig ließe sich auch das *Dumky*-Trio als ‚Bilderzyklus‘ bezeichnen. So stellt etwa der erste Teil der dritten Dumka mit dem Echoeffekt (T. 5ff.), der Nachahmung einer Schalmei (T. 9ff.) und den ‚Vogelgezwitscher‘-Triolenfigurationen (T. 43ff.) ein typisches Naturbild dar.<sup>119</sup> Die Stimmungsumschwünge sind manchmal so suggestiv dargestellt, als ob sie szenisch motiviert wären. In diesem Zusammenhang sei hier ein Ausschnitt aus einer zu Dvořáks Lebzeiten geschriebenen Rezension zitiert. Auch wenn sie sich nicht direkt auf das *Dumky*-Trio bezieht, sondern auf die Dumka aus Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81, spricht sie genau jenen Aspekt der Bildhaftigkeit an:

„Der mittlere Satz, *Dumka*, ist ein Kleinod in der Invention und der bewundernswerten Variationsform; der *Furiant*, dessen ernster Choralton im Trio-Teil ein Musterbeispiel geistvollen Kontrastierens ist, erinnert mich spontan an ein ähnliches Bild aus der ersten Szene des 1. Aktes der Oper ‚Der König und der Köhler‘, wo in einen Reigen plötzlich eine Glocke aus der Klausen hineintönt und das fromme Volk auf die Knie sinkt.“<sup>120</sup>

Im *Dumky*-Trio sind viele solcher bildhaften Stimmungswechsel zu finden. Einen sehr frappanten gibt es in der zweiten Dumka (T. 97ff.): In die bacchantische Tanzmusik fällt plötzlich ein ‚Glockenläuten‘ ein, das eine grundlegende Änderung der Stimmung signalisiert.<sup>121</sup> In der vierten Dumka folgen Stimmungswechsel derart dicht aufeinander, dass fast der Eindruck von Simultaneität erweckt wird. Die Marsch- und die *Scherzando*-Musik sind beide gleichzeitig auf der Szene präsent und werden abwechselnd fokussiert. Wie noch im nächsten Kapitel gezeigt werden wird, tragen diese ständigen Perspektivenwechsel wesentlich zur Verräumlichung des musikalischen Verlaufs bei. An dieser Stelle sei jedoch betont, dass die Bildhaftigkeit der musikalischen Darstellung kein Indiz für eine vollkommene Werkautonomie oder für einen Bruch mit der Gattungstradition darstellt. Vielmehr bestätigt dieses Merkmal des *Dumky*-Trios, dass die Komposition durchaus dem Kammermusikstil verpflichtet ist. Diesen hat bereits Heinrich Christoph Koch wie folgt charakterisiert:

„Wenn die Musik den Zweck hat, einzelne Personen, oder eine ganze Gesellschaft durch den Ausdruck willkürlich auf einander folgender froher, zärtlicher, trauriger, oder erhabener

---

<sup>119</sup> Die dritte Dumka aus Opus 90 ist zusammen mit der Konzertouvertüre *V přírodě* (*In der Natur*) Frucht von Dvořáks Beschäftigung mit der Naturthematik Anfang der 90er-Jahre. Obwohl diese Dumka ein Musterbeispiel Dvořák'scher ‚Naturmusik‘ ist, fehlen hier die religiösen Töne, die – wie Klaus Döge zeigte – sonst für die kompositorische Darstellung der Natur bei Dvořák typisch sind. (Vgl. Klaus Döge, „Naturverständnis und kompositorische Darstellung von Natur bei Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, S. 76–82, hier S. 80ff.) Die wilden Partien, in die das Idyllische ab T. 70 umkippt, zeugen eher davon, dass Dvořák hier ein anderes, ‚heidnisches‘ Naturbild vorschwebte. Dafür würde auch die auffallende Ähnlichkeit dieser Partien mit dem Stück „Bacchanale“ (T. 73ff.) aus den *Poetischen Stimmungsbildern* op. 85 sprechen.

<sup>120</sup> *Hlas národa* vom 8. Januar 1888, Chiffre: N. [Václav Juda Novotný]. Original auf Tschechisch, dt. Übersetzung von M. Štědrónská.

<sup>121</sup> Nach einem ähnlichen ‚Szenenwechsel‘ setzt auch der *Andante*-Teil in Dvořáks Konzertouvertüre *Karneval* op. 92 ein, die in demselben Jahr wie das *Dumky*-Trio entstanden ist.

*Gefühle zu vergnügen, oder auch solche Tongemälde darzustellen, die der Einbildungskraft freyes Spiel der daraus zu schöpfenden Ideen überläßt, so bedient man sich zu dieser Absicht des Kammerstyls.“<sup>122</sup>*

Das Eigenständige des *Dumky*-Trios besteht eher in der Konsequenz, mit der darin dieses ästhetische Ideal umgesetzt wurde. So wurde Dvořák hier genau jener Anforderung gerecht, die rund zehn Jahre später der Münchner Komponist Melchior Ernst Sachs formuliert hat, dass „jedes Kammermusikwerk eine Tondichtung sein soll.“<sup>123</sup>

## 6.2 Raumwirkungen im *Dumky*-Trio

Die wiederkehrende Aufteilung des Trioensembles in einzelne Stimmgruppen ermöglicht es Dvořák, sowohl den Klang farbiger zu gestalten als auch zugleich bestimmte Raumvorstellungen beim Zuhörer zu erwecken. Am suggestivsten tritt die Verräumlichung der musikalischen Geschehnisse zu Beginn der dritten Dumka hervor (Nb. 94). Das Stück wird mit einer viertaktigen Phrase des Klaviers eröffnet, die nach einer Zäsur von den Streichern wiederholt wird. Die Antwort der Streicher kommt dabei aus einem entfernten Echoraum (*pp, con sordino*). Das Auseinanderstrebende wird zusammengehalten von einer einfachen, auf die Hauptfunktionen der Tonart A-Dur beschränkten Harmonik.<sup>124</sup> In der Coda derselben Dumka erklingt das Echo einer viertaktigen Klavierphrase zwar wieder im Klavier, es ist aber nicht mehr vollständig. Das Echo der beiden letzten Töne versinkt in einer Generalpause (T. 172) und ist nicht mehr wahrzunehmen. Nach einem erneuten, bruchstückhaften Nachhall in T. 173ff. entfernt sich die Musik allmählich, bis sie nicht mehr hörbar ist. Auf einem ähnlichen ‚Sich-Nähern‘ und ‚Sich-Entfernen‘ baut auch die vierte Dumka auf. Die kontinuierliche Satzverdichtung durch ‚klappernde‘ Figurationen des Klaviers und der Violine evoziert eine herannahende Marschgruppe (vgl. die Anweisung *quasi tempo di marcia*), die an verschiedenen Orten vorbeizieht, um sich schließlich wieder in der Ferne zu verlieren.

Das Auskomponieren des Raumes ist im *Dumky*-Trio auch eine Frage des Umgangs mit den Registern. Das Trio beweist, dass Dvořák ein besonders ausgeprägtes Gefühl für die Registerverteilung hatte und es verstand, die Vorstellung von der Klangraumorganisation in der Partitur effektiv umzusetzen. Der Schein einer räumlichen Entfernung entsteht oft dank der gleichzeitigen Ausnutzung weit aus-

---

<sup>122</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Sp. 1454.

<sup>123</sup> Melchior Ernst Sachs, „Die weitere Entwicklung der Kammermusik“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (1903), S. 165–173, hier S. 165.

<sup>124</sup> Eine ähnliche Aufgabe erfüllt die Harmonik in der *Phantastischen Symphonie* von Berlioz. Auch hier vermittelt sie zwischen den einzelnen Zeit- und Raumschichten. Vgl. Helga de la Motte, „Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen“, in: *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit*, (3. Kongreß für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien), hg. von Diether de la Motte, Frankfurt a. M. 1997, S. 35–47, hier S. 36.

einander liegender Register. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass das Violoncello über weite Strecken in der tiefsten Lage erklingt. Ein Musterbeispiel stellt etwa der *Vivace*-Teil der zweiten Dumka dar, in dem es den Liegeton *Cis* spielt und sich vom ‚Glockenspiel‘ des Klaviers und der Violine deutlich absetzt. Dvořák bemüht sich an dieser Stelle nicht um eine gleichmäßige Registerverteilung, sondern schafft absichtlich eine räumliche Distanz zwischen den Stimmen. In der dritten Dumka (T. 144ff.) ist es umgekehrt das Klavier, das in einem sehr tiefen Register die Streicher begleitet. Auch in den Takten 120ff. (Nb. 96), auf die schon im Zusammenhang mit der Nachahmungstechnik hingewiesen wurde, ist die räumliche Organisation ein unabdingbarer Bestandteil der musikalischen Struktur. Das in die Eckregister platzierte Tremolo und die Liegetöne des Klaviers und der Violine bilden einen völlig statischen Klangraum, den die Leitmelodie des Violoncellos durchzieht. Im Gegensatz dazu stehen Partien, in denen eine Raumausdehnung bzw. -verkleinerung auskomponiert wird. Ein Beispiel für das Erstere gibt es im Finalteil der zweiten Dumka (T. 158ff.). Der Bass des Klaviers steigt über drei Oktaven schrittweise abwärts, wodurch der Eindruck einer kontinuierlichen, sich über 25 Takte hinziehenden Raumausdehnung erweckt wird. An anderen Stellen ist der Prozess der Weitung sehr beschleunigt: In T. 148 und 150 der zweiten Dumka durchschreitet das Violoncello alle drei Register in einem einzigen Takt. In der vierten Dumka (T. 152ff.) komponiert Dvořák hingegen eine Raumverkleinerung aus. Der Abstand zwischen dem Klavier (l. H.) und der Violine beträgt zunächst nicht weniger als fünf Oktaven. Er verkleinert sich aber allmählich durch die Transposition des Violinmotivs und seine Übernahme durch das Violoncello auf Oktavenabstand. Schließlich sei auf eine absichtliche Vermeidung des Bassfundamentes an manchen Stellen hingewiesen (vgl. Nr. 5, T. 110ff., Nr. 6, T. 17ff., 131ff.). Die durch diesen Effekt erreichte ‚Bodenlosigkeit‘ des Klanges steht in einem starken Kontrast zu den oben beschriebenen Partien, die von taktelangen Orgelpunkten in tiefer Lage durchzogen sind.

Die im *Dumky*-Trio erzielten Klang- und Raumwirkungen sind ähnlich wie die „komponierte Instrumentation“<sup>125</sup> ein im Grunde gattungsfremdes, in Richtung der symphonischen Musik hinausgreifendes Merkmal. Man könnte an dieser Stelle insbesondere an Mahlers Symphonien denken, in denen gleichartige Echoeffekte bzw. ein vergleichbares Auskomponieren einer herannahenden und sich wieder entfernenden Musik vorkommen.<sup>126</sup> Gleichwohl wird die kammermusikalische Grundhaltung des Trios durch solche gattungsübergreifenden Tendenzen keineswegs aufgegeben, sondern eher gefördert.

---

<sup>125</sup> Vgl. Anm. 40.

<sup>126</sup> Vgl. etwa den 3. Satz der 1. Symphonie, den 1. Satz der 5. Symphonie und den 1. Satz der 6. Symphonie.

### 6.3 Erzählgestus und kammermusikalisches Gespräch

Die poetischen Überschriften, mit denen Dvořák die Klavierstücke des Zyklus *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 versehen hat, geben dem Werk keinen programmgebundenen Rahmen, sondern vermitteln lediglich – im Sinne Schumanns – Stimmungsmomente. Statt sich auf ein bestimmtes Programm zu stützen, beruht der Zyklus auf einer abstrakten Grundidee, die Peter Jost sehr treffend als „Werden und Vergehen“, „Gegenwart und erinnerte Vergangenheit“<sup>127</sup> charakterisierte. Im *Dumky*-Trio bewegt man sich auf einer noch abstrakteren Ebene. Die poetischen Überschriften fallen nun weg und die Stücke werden einheitlich als *Dumky* bezeichnet. Die zugrunde liegende Idee des Werkes ließe sich nur mit abstrakten Worten wie ‚Nachsinnen‘ oder ‚Erzählen des Erinnerten‘ beschreiben.

So abstrakt der Ideenhintergrund auch sein mag, so präsent ist er in der Musik selbst. Gleich die tonal offene Exklamation der Eröffnungstakte versetzt den Hörer sozusagen mitten in eine Handlung hinein, deren Vorgeschichte er erst nachträglich erfährt. Dieser ‚Blick zurück‘ wird durch den Übergang der Streicher zum unbegleiteten Kanon in T. 12 repräsentiert. Die kanonische Themenentfaltung, die in der Klassik eine typische Ausgangsposition darstellt,<sup>128</sup> wird im *Dumky*-Trio zeitlich verlegt. Stark auf die Vergangenheit, auf das „retentional Erinnerte“<sup>129</sup>, sind etwa auch die Repriseanteile einzelner Dumky ausgerichtet. Insbesondere in der zweiten Dumka erklingt die Musik des Anfangs bei der variierten Wiederholung in der Reprise wie eine Erinnerung. Die im Piano Pianissimo vorgetragenen Tonwiederholungen des Klaviers und das fragile Tremolo des Violoncellos (T. 117ff.) stellen das Vergangene als ein verlöschendes Licht dar. Aus der Anwendung der ostinaten, in sich kreisenden Begleitmuster (vgl. vor allem die Dumka Nr. 4 und 6) ergibt sich die für das ganze Werk kennzeichnende epische Breite der Musik, die der latent vorhandenen Idee des Erzählens der ukrainischen Mythen sehr nahe kommt.<sup>130</sup>

Der Erzähl- und Sprachgestus ist oft durch die Beredsamkeit der solistisch eingesetzten Instrumente bzw. durch die subtilen Zwiegespräche zwischen den einzelnen Stimmgruppen gegeben. Die solistischen Auftritte der Violine und des Violoncellos in der fünften Dumka (T. 78ff.) hat Dvořák explizit mit der Vortragsanweisung *quasi recitativo* versehen. Einen rezitativartigen Charakter hat auch das Eröffnungsthema der zweiten Dumka. Nachdrückliche Motivwiederholungen (vgl. etwa Nr. 1, T. 3ff., Nr. 4, T. 23ff., 91ff.) oder ‚sprechende‘ Pausen (vgl. Nr. 3, T. 172, Nr. 4, T. 128) sind weitere Elemente, die das *Dumky*-Trio der Sphäre des Sprachli-

---

<sup>127</sup> Vgl. Jost, „Dvořák und Schumanns ‚Poetische Musik‘“, S. 166.

<sup>128</sup> Vgl. etwa die Satzkonstellation zu Beginn des Kopfsatzes von Beethovens Klaviertrio Es-Dur op. 70, Nr. 2.

<sup>129</sup> Zur Übertragung von Husserls Begriffen „Retention“ und „Protention“ auf die musikalischen Zeitprozesse vgl. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, 3. Aufl., Köln 1976, S. 114.

<sup>130</sup> Zur Frage der Zeiterfahrung im Mythos vgl. Eckhard Roch, „Musik im Raum – Raum in der Musik“, in: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, hg. von Tatjana Böhme und Klaus Mehner, Köln 2000, S. 39–51, hier S. 41f.

chen annähern. In der fünften Dumka ist der stark ausgeprägte Sprachgestus der Eröffnungssphrase vor allem auf die Fragerhetorik zurückzuführen. Das Stück beginnt mit einer ‚Schluss‘-Kadenzwendung von der Dominante zur Tonika,<sup>131</sup> die in T. 6 in einen offenen Schluss auf der Obermediante G-Dur mündet. Die Expressivität und der ‚erhöhte Ausdruck‘ der Thematik sind nicht zuletzt auf manche rhetorischen Figuren wie Seufzermotive (vgl. etwa Nr. 4, T. 93ff., Nr. 6, T. 94ff.) und *passus* oder *saltus duriusculus* zurückzuführen (vgl. Nr. 1, T. 22, Nr. 3, T. 86, Nr. 6, 126ff.).<sup>132</sup>

Die soeben beschriebene Beredsamkeit der Stimmen unterstützt im *Dumky*-Trio den Konversationscharakter der Musik und trägt dazu bei, dass der Gesprächstypus der Kammermusik in diesem Werk seine Wirkungskraft nicht verliert. Da auf der motivischen Arbeit, die sonst als Träger der kammermusikalischen Konversation gilt,<sup>133</sup> nicht das Hauptaugenmerk liegt, mussten alternative Mittel eingesetzt werden, damit ein Gespräch zwischen den Instrumenten zustande kommt. Eine solche Alternative ist neben dem Sprachgestus der Melodiebildung auch die oben angesprochene Klangindividualisierung. Eine wichtige Rolle spielt außerdem die sehr überschaubare und durchsichtige Textur. Da an vielen Stellen auch die Begleitfiguren gut hörbar und bis ins kleinste Detail erkennbar bleiben, entsteht eine Art Klangpolyphonie, in der jede Stimme ihr Wort hat. Der Sprach- und Erzählgestus ist neben der konzertanten Anwendung des Violoncellos und der farbigen Instrumentation ein weiteres Indiz dafür, dass das *Dumky*-Trio die Grenzen der Gattung in verschiedene Richtungen überschreitet, ohne jedoch an Intimität des kammermusikalischen Stils zu verlieren.

Der Sprachgestus setzt sich als stilistisches Merkmal nicht nur in den in zeitlicher Nähe vom *Dumky*-Trio entstandenen Konzertouvertüren *In der Natur*, *Karneval* und *Othello* durch, sondern wird gleichermaßen in Dvořáks letzter Kammermusik – den Streichquartetten G-Dur op. 106 und As-Dur op. 105 – weiter entwickelt. Insbesondere im Finale des G-Dur-Quartetts klingt vieles vom *Dumky*-Trio nach. Die melancholische Stimmung, die Bordunquinten sowie die Tonart e-Moll des Mittelteils (T. 252–298) bilden den Rahmen für die thematischen Reminiszenzen des ersten Satzes und sind zugleich als eine Art Erinnerung an sein Opus 90 bzw. als Dvořáks endgültiger Abschied von der Dumka deutbar. Die Entwicklungstendenz in seiner Kammermusik mit und ohne Klavier ist anscheinend sehr ähnlich: Auch in den Streichquartetten wurde der kammermusikalische Diskurs schließlich zu

---

<sup>131</sup> Zur Verwendung von Schlussfloskeln in Eröffnungsmotiven und -themen vgl. Hartmut Schick, „Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen“, in: *Musiktheorie* 13 (1998), S. 207–222.

<sup>132</sup> Vgl. dazu Klaus Döge, „Vorwort“, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2007, S. IV.

<sup>133</sup> Vgl. Andreas Eichhorn, Artikel „Durchbrochene Arbeit“, in: *Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner II, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2002, S. 1–19, hier S. 14f.; Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Laaber 1989, S. 20.

einer Sprache, die aus expressiven und rhetorisch ausgerichteten Motiven besteht und in die Richtung von Janáčeks Sprachmelodien voraus weist.<sup>134</sup>

Obwohl der musikalische Verlauf im *Dumky*-Trio vom Aufeinander-Reagieren und In-Kontakt-Treten der Stimmen, kurz, vom kammermusikalischen Gespräch par excellence geprägt wird, ist nicht zu überhören, dass die kammermusikalische Konversation stellenweise in eine gewisse Krise gerät. Diese zeigt sich insbesondere in der Distanz zwischen dem solistisch behandelten Violoncello und den eng aufeinander bezogenen Stimmen des Klaviers und der Violine. Wie bereits beschrieben wurde (vgl. Kap. 3.3), übernimmt das Violoncello zuweilen die Rolle eines konzertanten Solisten oder hebt sich von den anderen Instrumenten durch melodische Stagnation (Liegetöne), Registerdistanz oder einfach durch Aussetzen deutlich ab. Außer der ‚gestörten‘ Kommunikation zwischen dem Violoncello und den Partnern Klavier und Violine können weitere strukturelle Merkmale genannt werden, die das kammermusikalische Gespräch des *Dumky*-Trios um viele Spannungsmomente bereichern. Im Takt 182 der zweiten Dumka greift die Violine das Thema in einem Moment auf, in dem der 24 Takte lange Bassabstieg des Klaviers den Zielpunkt *Cis* erreicht und der herannahende Schluss des Stücks deutlich spürbar ist. In der dritten Dumka kann die Imitation des lyrischen Themas durch das Klavier in den Takten 66–69 nicht abgeschlossen werden, da der letzte Ton unerwartet akzentuiert und in eine Tremolo-Begleitung des folgenden *Vivace*-Teils umgedeutet wird. Selbst der Dialog zwischen Violine und Violoncello im Eröffnungsteil der ersten Dumka bewegt sich wegen des Aussetzens des Klaviers in der Schwebelage und wird als etwas besonders Kostbares und immer in Gefahr Stehendes dargestellt.<sup>135</sup>

Indem Dvořák im *Dumky*-Trio das kammermusikalische Gespräch zur höchsten Entfaltung gebracht und zugleich durch Individualisierung der Stimmen bis hin zu ihrer Isolation den anderen Pol – das Monologisieren – als ästhetisches Prinzip miteinbezogen hat, hat er das Werk an jene Gattungsgrenze geführt, die im Grunde auch bedeutete, dass Dvořáks Klavierkammermusik selbst an ihren Endpunkt gelangt war: Außer der Violinsonatine G-Dur op. 100 entstand nach dem *Dumky*-Trio kein klavierkammermusikalisches Instrumentalopus mehr.

---

<sup>134</sup> Vgl. Schick, *Dvořáks Streichquartette*, S. 315.

<sup>135</sup> Die Bedrohung des kammermusikalischen Diskurses im *Dumky*-Trio entspricht als ästhetisches Ideal der allgemeinen Tendenz in der Entwicklung der Kammermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Wandel zeigt sich am deutlichsten im Streichquartett, das mit einer harmlosen „Unterhaltung unter vier vernünftigen Leuten“ (vgl. den oft zitierten Brief Goethes an Zelter vom 9. November 1829, in: *Goethes Briefe*, hg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 4, München 1976, S. 349) manchmal nur wenig zu tun hat.



## SCHLUSS

Die Skepsis der Zeitgenossen hinsichtlich einer Weiterentwicklung der Kammermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rührte von einer Fehlinterpretation des Begriffs der Innovation her. Die Ansicht, dass das Innovative ausschließlich von der Gattungswahl und von der Herausbildung neuer Formen abhänge, führte zu dem Vorurteil, die Gattungen der Kammermusik seien „ein Reservat der Konservativen, die sich an das Überlieferte klammerten, weil das Neue sie verwirrte“<sup>1</sup>. Es ist vor allem der neueren Forschung zu verdanken, dass die wechselseitige Bedingtheit von Tradition und Innovation in Brahms' kammermusikalischem Œuvre deutlich wurde.<sup>2</sup> Konnte Brahms in seiner resignationsfreien Auseinandersetzung mit der Tradition irgendeinen Konkurrenten finden, war es neben den französischen und russischen Komponisten der tschechische Tonsetzer Dvořák.

Die zehn in dieser Arbeit behandelten Klavierkammermusik-Kompositionen Dvořáks bieten sicher mehr als nur anmutige, unbeschwerte und lebensfrohe Tonfälle, die man schon zu dessen Lebzeiten an seiner Musik schlechthin besonders exotisch wahrnahm.<sup>3</sup> Es war jedoch nicht die primäre Aufgabe dieser Arbeit, nach einer Stellung für Dvořáks Musik in der Musikgeschichte zu suchen, denn die Untersuchungen zur Klavierkammermusik konnten sein Werk kaum grundlegend anders interpretieren, als es die neueren Arbeiten bereits getan haben.<sup>4</sup> Das Anliegen war vor allem, die Klavierkammermusik-Kompositionen auf ihre spezifischen Aspekte hin zu befragen und diese in einem gattungsgeschichtlichen Zusammenhang (in Gegenüberstellung zur Klavierkammermusik Brahms') zu behandeln.

Die Beziehung von Dvořáks Klavierkammermusik-Kompositionen zu seinen 14 Streichquartetten ist sehr eng. Trotz der Einbeziehung des klanglich mächtigen und für die konzertante Attitüde offenen Tasteninstruments vermeiden die Werke vordergründige Virtuosität und orchestrale Klangfülle. Dvořáks feines Gespür für die kammermusikalische Sonorität äußert sich vornehmlich im letzten Klaviertrio *Dumky* op. 90, in dem der Komponist durch die häufige Verwendung von unvollständig besetzten Kombinationen den Klang in der Besetzung ‚Klaviertrio‘ in eine völlig neue Hörperspektive stellt.

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 211.

<sup>2</sup> Vgl. Gernot Gruber (Hg.), *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), Laaber 2001.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Döge, *Dvořák*, S. 421ff.

<sup>4</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*; Schick, *Dvořáks Streichquartette*; Döge, *Dvořák*; Gabrielová, *Rané tvůrčí období*; Cividini, *Dvořáks Solokonzerte*.

Statt einer Klangintensivierung regte die größere Besetzung des Klavierquartetts und -quintetts Dvořák an, die Form zu dehnen, was in den Sonatenhauptsätzen etwa durch die Anlehnung an das Modell der Konzert-Doppelexposition geschah (opp. 23, 81). Die Anforderung einer gleichberechtigten Themenverteilung auf die Klangkörper Klavier und Streicher motivierte auch die Etablierung des Formenmodells eines dreiteiligen Hauptthemenkomplexes (Themenaufstellung, -entwicklung, -wiederaufnahme). Diese Formstruktur kommt in den Kopfsätzen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll op. 65 und Klavierquartett Es-Dur op. 87 vor. Sie ermöglichte nicht nur, das Hauptthema idiomatisch aufzustellen, sondern auch, die in den Kopfsätzen des Klavierquintetts A-Dur op. 5 und des Klaviertrios B-Dur op. 21 noch nicht völlig bewältigte Problematik der Reprise originell zu lösen.

Aus der Perspektive der Gesamtentwicklung von Dvořáks Klavierkammermusik betrachtet, schlägt sich jedoch in den späteren Werken eine Tendenz zur formalen Gedrungenheit und Konzentration nieder. Dvořák setzte hier eine Idee um, die er später in seinem Schubert-Aufsatz als eine Art kompositorisches Credo formuliert hat: „Wir sollten zu den symphonischen Dimensionen Haydns und Mozarts zurückkehren [...] Moderner Geschmack fordert für die Musik, daß sie knapp, verdichtet und kraftvoll sei.“<sup>5</sup> Die freie, aus sechs kurzen, in sich geschlossenen Stücken bestehende Form des Klaviertrios *Dumky* op. 90 ist die letzte Konsequenz aus dieser Entwicklungstendenz. Der Verstoß gegen den Formenkanon ist dabei nur einer der Aspekte, in dem dieses Trio über die Grenzen der Gattung hinausgeht. Dank eines farbigen Einsatzes der Instrumente und eines stark ausgeprägten Sprach- und Erzählgestus reiht sich das Werk in die Kompositionen Dvořáks ein, die auf Schumanns Idee der poetischen Musik aufbauen und im Gesamtœuvre des Komponisten eine Zwischenphase auf dem Weg zur Programmmusik darstellen.

Die Finalsätze von Dvořáks Klavierkammermusik-Kompositionen dienten oft als Sätze für das Experimentieren mit tonaler Vereinheitlichung (op. 5), für die Anwendung von alternativen Modellen der langsamen Einleitung (opp. 5, 81) oder für die Verschränkung von den Prinzipien der Sonaten- und der Rondoform (opp. 26, 65). Nicht selten verkörpern sie eine wirkungsvolle Synthese von Folklorizität mit ‚kompositorischer Kunst‘ (opp. 26, 57, 65).

Bei der Suche nach einer optimalen Klanglichkeit der Klavierkammermusik sah sich der Pianist Brahms anderen Problemen gegenüber als der Bratschist Dvořák. Brahms' Aufgabe bestand vor allem in der Verfeinerung des zunächst sehr expansiven Klavierstils und in seiner Anpassung an die Verhältnisse der Klavierkammermusik mit Streichern. Wie brillant er im Laufe der Zeit diese Aufgabe gemeistert hat, zeigt sich beispielhaft in der zweiten Fassung des Klaviertrios op. 8. Verglichen mit Dvořák, der von einem durchbrochenen Streichquartettsstil

---

<sup>5</sup> Zit. nach der dt. Übersetzung „Franz Schubert / von Antonin Dvorak / (In Zusammenarbeit mit Henry T. Fink)“, in: Döge, *Dvořák*, S. 349.

ausgegangen ist, hat Brahms von Anfang an die Polarität der beiden Klanggruppen hervorgehoben. Das Prinzip eines konzertanten Alternierens zwischen Klavier und Streichern setzt sich aber paradoxerweise nicht in der großbesetzten Gattung des Klavierquintetts durch, denn Brahms' opus 34 trägt noch viele Spuren der ursprünglichen Streichquintettfassung in sich. Die orchestrale Klangdichte ist zwar ein charakteristisches, allerdings kein allgemeines Merkmal von Brahms' Klavierkammermusik. Sie stellt einen Ausgleich für stellenweise dünne und klanglich subtile Texturen dar. Insbesondere in den Klavierquartetten hat Brahms viel häufiger als Dvořák die einzelnen Instrumente in unvollständig besetzten Kombinationen erklingen lassen.

Ähnlich wie bei Dvořák wohnt den Kopfsätzen von Brahms' Klavierkammermusik-Kompositionen oft eine Spannung zwischen Kantabilität und Prozessualität inne. Während jedoch Dvořák vor allem in seinen frühen Klavierkammermusik-Kompositionen um eine Vermittlung zwischen diesen gegensätzlichen Tendenzen bemüht ist, wird diese Spannung bei Brahms noch hervorgehoben und auf die Spitze getrieben. Im Kopfsatz des Klavierquartetts c-Moll op. 60 stellt sie die Grundlage für ein eigenständiges Repriseskonzept dar. Diese ziemlich ‚kompromisslose Haltung‘, durch die sich Brahms deutlich von Dvořák unterscheidet, kommt auch in anderen Zusammenhängen immer wieder zum Vorschein. Im *Rondo alla Zingarese* von Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 beeinflussen die folkloristischen Elemente und die Tanzstilisierung so stark den Satzcharakter wie in kaum einem Finalsatz in der Klavierkammermusik von Dvořák. Statt einer Verschränkung der Folklorizität mit der ‚kompositorischen Kunst‘, auf die der tschechische Komponist in den Rahmensätzen sehr achtete, ist das Brahms'sche Finale gleichsam vom Tanzgeist beherrscht.

Insbesondere bei der Beschäftigung mit den Kopfsätzen von Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik ist der Name Franz Schubert in dieser Arbeit wiederholt erwähnt worden. Die Auseinandersetzung mit Schuberts Musik, die beide Komponisten hochgeschätzt und als wichtiges Orientierungsmuster wahrgenommen haben, hat in ihren Werken deutliche Spuren hinterlassen. Sieht man von manchen äußerlichen Ähnlichkeiten in der Satztechnik und Rhythmik, der Wahl der Gattung und der Tonart (vgl. Schuberts *Forellenquintett* D 667 und Dvořáks Klavierquintette opp. 5 und 81) oder von manchen Analogien im Zyklusaufbau (vgl. Satzverknüpfung durch Zitattechnik in Schuberts Klaviertrio Es-Dur D 929 und in Dvořáks Klaviertrio B-Dur op. 21) einmal ab, handelt es sich vor allem um die Anknüpfung an Schuberts Sonatenformkonzept. Die meisten Eröffnungsthemen in den Kopfsätzen von Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik sind vom Schubert'schen Lyrismus geprägt. Lyrische Haltung der Themen geht jedoch weder bei Dvořák noch bei Brahms notgedrungen mit der Formgebung in syntaktisch geschlossenen Teilen (a-b-a'-Liedform) einher. Das Eröffnungsthema von Brahms' Klaviertrio op. 8 (beide Fassungen) ist trotz des lyrischen Tonfalls und einer beachtlichen Länge recht unregelmäßig geformt. Auch die lyrischen Themen

von Dvořáks frühen Klavierkammermusik-Kompositionen sind entweder syntaktisch locker (op. 21) oder werden in der Art von Liszt'scher Themenbildung aus einem kurzen thematischen Motiv gewonnen (opp. 5 und 23). Umgekehrt ist festzustellen, dass in den Sätzen, in denen Dvořák und Brahms an Schuberts Syntaxmodell einer dreiteiligen Hauptthemenexposition angeknüpft haben, der dramatische Impetus die Oberhand gewinnt. Die bogenförmige dreiteilige Hauptthemenaufstellung wird in ihren Sätzen zu einem spannungsreichen Komplex, der meist auf einer Entwicklung von einem tonal schwebenden Unisono-Themeneinsatz über einen dominantisch geprägten und motivisch kontrastreichen Mittelteil bis zur nachdrücklichen Festigung der Grundtonart und variierten Wiederaufnahme des Hauptthemas basiert.

In der Frage der harmonisch-tonalen Organisation der Exposition ist Dvořák dem Vorbild der Schubert'schen Sonatenform mit einer noch größeren Konsequenz gefolgt als Brahms selbst. Tritt in den hier untersuchten Kopfsätzen von Brahms (bis auf den des Klavierquintetts f-Moll op. 34) im Seitensatz konventionell die Dominant- bzw. die Paralleltonart auf, stehen bei Dvořák das Haupt- und das Seitenthema ab der Violinsonate F-Dur op. 57 ausschließlich im mediantschen Verhältnis zueinander. Es fällt auf, dass Dvořák die Terzenorganisation, die bereits in seinen frühen Klavierkammermusik-Kompositionen einschließlich op. 5 an Bedeutung gewonnen hatte, zu der Zeit seiner Begegnung mit Brahms' Musik radikalisiert und auf die Beziehung zwischen Haupt- und Seitenthema ausweitet. In dieser Feststellung liegt kein Widerspruch, denn im Kopfsatz von Brahms' Violinsonate G-Dur op. 78, die Dvořák um die besagte Zeit kennen gelernt hat, sind die Terzverwandtschaften durchaus vorhanden, wenn auch nicht zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema.

Nicht nur das Ziel der tonalen Entwicklung des Hauptsatzes differiert in Dvořáks und Brahms' Kopfsätzen, sondern schon der modulatorische Weg selbst. Die Überleitungen sind bei Dvořák generell länger und in tonaler Hinsicht ereignisreicher als bei Brahms. Dvořák verlässt oft sehr rasch die Grundtonart, um entfernte tonale Regionen anzusteuern (opp. 5, 23, 81, 87). Trotz der beachtlichen Länge der Überleitung wird die Seitenthementonart bei Dvořák nicht selten in Schubert'scher Manier durch eine abrupte Modulation erreicht. Solche unvermittelten Übergänge sind vor allem für die Kopfsätze von opp. 26, 81 und 87 kennzeichnend. Bei Brahms besteht die überwiegende Tendenz der tonalen Entwicklung der Überleitung darin, eine doppeldominantische Fläche aufzubauen, die zwar tonal ausweichende Abschnitte (op. 60) oder leiterfremde Töne (op. 26) enthalten kann, im Grunde aber unerschütterlich auf die Dominanttonart hinsteuert.

Die Vielfalt von Modifizierungsmöglichkeiten der Schubert'schen Sonatenform in Dvořáks und Brahms' Sätzen äußert sich besonders deutlich in der Umsetzung des Dreitonartensystems der Exposition und der Transpositionsreprise. Die ‚reinste‘ Erscheinungsform eines Dreitonartensystems kommt bei Dvořák nicht in einem Kopfsatz, sondern im Finale des Klavierquartetts Es-Dur op. 87

vor. Der tonale Plan der Exposition (Hauptsatz: Es-Dur, Überleitung: Fis-Dur, Seitensatz: H-Dur – Fis-Dur) mit der Modulation in die Tonart der hochalterierten Quinte zu Beginn des Seitensatzes ist in diesem Fall jedoch kein Indiz für eine direkte Anlehnung an Schubert, sondern ist als Konsequenz aus dem harmonisch-tonalen Plan des ersten Satzes zu verstehen. In den Kopfsätzen ging Dvořák mit der Dreitonartenorganisation der Exposition viel freier um, so dass sich viele Übergangs- und Variantenformen ausgebildet haben. Im Kopfsatz des Klavierquartetts D-Dur op. 23 gibt es im Seitensatz neben dem dominantischen (A-Dur) zusätzlich noch einen mediantischen Bereich (Fis-Dur), der jedoch – im Gegensatz zu Schubert – dem dominantischen nachgestellt wird. Aus dieser Doppelmodulation wird in der Reprise eine Transpositionsreprise, d. h. der Abschnitt in der Medianten wird eine Quinte tiefer (H-Dur) versetzt. Im Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 hat Dvořák den in der Exposition tonal einheitlichen Seitensatz in der Reprise differenziert, so dass das Seitenthema von der Obermediante zunächst in die Untermediante (H-Dur) und erst im zweiten Schritt in die Grundtonart versetzt wird. In zwei Kopfsätzen (opp. 23 und 81) hat Dvořák das Prinzip der Doppelmodulation insofern modifiziert, als er es nicht im Seiten-, sondern bereits im Hauptsatz bzw. in den beiden Überleitungen vor dem Seitensatz eingesetzt hat. Die erste Überleitung bereitet die variierte Wiederaufnahme des Hauptthemas vor und moduliert zurück in die Grundtonart. Die Aufgabe einer Modulation in die Seitenthementonart erfüllt erst die zweite Überleitung. Diese Art von Doppelmodulation hat jedoch weniger mit dem Schubert'schen Dreitonartensystem als vielmehr mit dem Prinzip der Doppelexposition zu tun und ist demnach als ein Strukturelement der Konzertform anzusehen.

Die Musterbeispiele für eine Dreitonartenexposition in Brahms' Klavierkammermusik findet man in den Kopfsätzen des Klavierquartetts g-Moll op. 25 und des Klavierquintetts f-Moll op. 34. Auch Brahms hat jedoch das Schubert'sche Modell modifiziert, was sich in den genannten Sätzen vor allem in der Reprise niederschlägt: Im Klavierquartett ließ der Komponist den ersten Teil des Seitensatzes in der Reprise wegfallen und den zweiten versetzte er nach Moll. Durch diese Maßnahme ist es ihm gelungen, den Seitensatz im Verhältnis zur modalen Entwicklung der Exposition (Weg von Moll nach Dur) spiegelbildlich zu entfalten. Im Klavierquintett besteht das Besondere des Reprisenverlaufs vor allem darin, dass Brahms hier die beiden möglichen Transpositionsprinzipien miteinander verbindet und den ursprünglich in cis-Moll verankerten ersten Teil des Seitensatzes zunächst nach Schuberts Art eine Quinte tiefer und anschließend regulär in die Grundtonart f-Moll versetzt.<sup>6</sup> In Brahms' späteren Klavierkammermusik-Kompositionen ist die tonale Differenzierung des Seitensatzes im Zuge der zunehmenden formalen Raffung allmählich entbehrlich geworden (op. 101).

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu die oben beschriebene tonale Organisation im Kopfsatz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur op. 87.

Aus dem Überblick geht hervor, dass weder Dvořák noch Brahms die Strukturmerkmale von Schuberts Sonatenform unreflektiert nachgeahmt, sondern sie in vielerlei Hinsicht modifiziert und weiter entwickelt haben. Dies bedeutete nicht zuletzt, dass sie sie mit Beethovens Formprinzipien verbunden haben.<sup>7</sup> Dvořák hat Schuberts Musik offensichtlich nicht durch Brahms vermittelt bekommen, sondern bereits in seiner frühen Schaffensperiode für sich entdeckt.<sup>8</sup> Die Begegnung mit Brahms' Musik im Jahre 1877 war dennoch für Dvořáks Schubert-Rezeption von großer Bedeutung, da sie ihn veranlasst hat, das ‚Schubert'sche‘ mehr vor dem Hintergrund von Brahms' Musik zu reflektieren. Als Frucht dieser Auseinandersetzung kann zum Beispiel die dreiteilige Hauptthemenanlage im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll op. 65 angesehen werden, die hier – angeregt von Brahms' Klavierquintett f-Moll op. 34 – in einer avancierten Brahms'schen Ausprägung auftritt.

Die Schubert-Rezeption wurde Dvořák zu einer lebenslangen Herausforderung. Hat er in den Schubert'schen Formprinzipien am Anfang vor allem die Mittel für die Beherrschung einer umfassenden und großzügig angelegten Form gefunden,<sup>9</sup> hat er sie später – etwa in dem knapp gehaltenen Kopfsatz des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 – auf ein hohes Abstraktionsniveau gebracht und sie, pointiert ausgedrückt, als ‚Würze‘ in seine Sätze integriert. Obwohl Dvořák und Brahms an Schubert mit einer mehr oder weniger vergleichbaren Intensität angeknüpft haben, kommt Dvořáks Musik der Schubert'schen manchmal doch etwas näher. Dies rührt daher, dass Dvořák nicht nur viele Strukturelemente von Schuberts Musik in seine eigenen Werke eingeführt, sondern häufig auch die für Schubert kennzeichnenden Tonfälle angeschlagen hat. Bei Brahms rücken diese manchmal mehr in den Hintergrund, wie etwa im Kopfsatz des Klavierquartetts A-Dur op. 26, der auf einem scharfen Kontrast zwischen Idylle und Konflikt beruht.

Das Festhalten an der Sonatenform in den langsamen Sätzen von Dvořáks frühen Klavierkammermusik-Kompositionen ist ein Indiz für das Bemühen des Komponisten, der Anforderung einer logischen und stringenten Formbildung auch in den langsamen Sätzen gerecht zu werden. Eine gewisse formale Auflockerung wird etwa durch elliptische Reprisen und mit der Zeit auch durch den Verzicht auf durchführungsartige Partien erreicht. Später zog Dvořák alternative Formenmodelle vor, die er beispielsweise im Falle des Dumka-Satzes aus dem Klavierquintett A-Dur op. 81 bei Schumann (op. 44) bereits vorgefunden hat. In Brahms' langsamen Sätzen wird die Form nur selten vom Sonatenprinzip geprägt. Insbesondere in den späteren Klavierkammermusik-Kompositionen wird die

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Webster: "Brahms thus accepted Schubert's principles of lyrical themes, quasi-closed forms, remote keys, and the double second group, but he integrated them into a coherent large sonata-form exposition in a manner that more nearly recalls Beethoven." In: „Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity“, S. 61.

<sup>8</sup> Vgl. Hinrichsen, „Werkgeschichtliche Zäsur“, S. 133.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 122f.

Form der langsamen Sätze immer einfacher. Kennzeichnend ist der Verzicht auf ausgedehnte Codas bzw. die Aufhebung des Lyrischen in klanglich massiven Schlussbildungen (op. 101). Ein typisches Formmerkmal von Brahms' langsamen Sätzen, das auch im langsamen Satz des sich an Brahms orientierenden Klaviertrios f-Moll op. 65 von Dvořák anzutreffen ist, sind die tonal verschleierte Repriseneinsätze.

Die Spezifika der Themenbildung in den langsamen Sätzen wurden vor allem durch die Untersuchung von Rhythmik, Syntax und Satztechnik herausgearbeitet. Während Dvořáks Thematik der langsamen Sätze rhythmisch differenziert, syntaktisch unregelmäßig und in satztechnischer Hinsicht klar in eine melodische und harmonische Schicht geschieden ist, zeigen sich Brahms' Themen meistens als rhythmisch homogen und syntaktisch regelmäßig gestaltet. Der Satz jedoch ist weniger deutlich in Melodie und Begleitung geschieden. Die Thematik der langsamen Sätze wurde außerdem unter dem Aspekt der Liedhaftigkeit und der Liedinspiration betrachtet. Die Themen aus den langsamen Sätzen von Dvořáks Klavierquintett A-Dur op. 81 und Brahms' Klavierquartett A-Dur op. 26 haben deutlich gemacht, dass beide Komponisten liedhafte Elemente einführen, sie aber mit einer typisch instrumentalen Ausdrucksweise verschränken. Die Originalität der Harmonik in den langsamen Sätzen hat sich etwa an Dvořáks Umgang mit harmonischen Rückungen, Enharmonik, modalen Elementen, weit ausgreifenden Modulationen oder an Brahms' eigenständiger Behandlung der klanglichen Reibungen und Trugschlüsse gezeigt.

Trotz der Typologienvielfalt liegt den meisten schnellen Mittelsätzen in Dvořáks und Brahms' Klavierkammermusik-Kompositionen die Menuettform zugrunde. Während sich jedoch in Dvořáks Sätzen mit der Zeit eine Tendenz zur formalen Komplexität niederschlägt, zeichnen sich die späteren schnellen Binnensätze von Brahms durch eine formale Gedrungenheit aus. Die eigenständigen Merkmale der Formbildung kommen hauptsächlich an den formalen Nahtstellen zum Vorschein. So werden bei Dvořák die einzelnen Formteile meist klar voneinander geschieden, wohingegen die Formgrenzen in Brahms' Sätzen zunehmend verwischen. Die Scherzo- und die Trio-Teile sind bei Brahms häufiger als bei Dvořák thematisch aufeinander bezogen, wobei sehr avancierte Formen thematischer Vermittlung angewandt werden. Die folkloristisch eingefärbten Tonfälle in Dvořáks Scherzi schließen nicht aus, dass sich der Komponist ähnlich wie Brahms auch dem Typus des ‚Elfenscheros‘ zuwandte (op. 26) oder graziöse, mit Seufzermotivik durchdrungene schnelle Binnensätze schrieb (op. 87), die im Charakter manchen Sätzen der späten Klavierkammermusikwerke von Brahms sehr nahe stehen.

Obwohl die Klavierkammermusik Dvořáks vor dem Hintergrund der Kompositionen seines Zeitgenossen Brahms behandelt wurde, hat man es doch mit zwei getrennten, miteinander unverwechselbaren Welten zu tun. Die Gattungen der Klavierkammermusik haben beiden Komponisten die Freiheit eingeräumt, unbe-

kümmert ihre eigenen Ausdrucksmittel anzuwenden, mit anderen Worten, mehr sie selbst zu sein. Schon beim ersten Höreindruck von Dvořáks *Dumky*-Trio op. 90 oder von Brahms' Klavierquartett g-Moll op. 25 tritt die Eigenständigkeit dieser Musik zutage. Was angestrebt wird, ist dabei keineswegs nur die Strenge und Ernsthaftigkeit des kammermusikalischen Stils. Oftmals ist es die reinste Lust am Musizieren, die sich in den Werken (insbesondere in manchen Finalsätzen) widerspiegelt. Dieses Urteil bedeutet dabei keineswegs eine Abwertung ihrer Qualität. Ganz im Gegenteil, es handelt sich um ein den Gattungen der Klavierkammermusik immanentes Merkmal. Ihre Besetzungskombinationen streben eine völlig andere Art des Dialogisierens – eine lockerere Art der Kommunikation zwischen den Instrumenten – an als das Streichquartett. Es war also zum Teil die Besetzung an sich, die es Dvořák und Brahms ermöglichte, im ausgehenden 19. Jahrhundert durchaus eigenständige Beiträge auf dem Gebiet der Klavierkammermusik zu liefern. Die Vielfalt ihrer Werke für Klavier und Streicher motivieren dazu, sich mit dieser Musik immer wieder zu beschäftigen und darin Neues zu entdecken.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Notenausgaben

Aufgeführt sind von den benutzten Ausgaben nur diejenigen, aus denen ein Notenbeispiel entnommen wurde.

*Antonín Dvořák, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von der Antonín-Dvořák-Gesellschaft und dem Staatlichen Musikverlag Prag, Prag: SNKLHU, Editio Supraphon 1955ff.

- Sonate F-Dur op. 57, hg. von František Bartoš, Prag 1957, Reihe IV, Bd. 1, S. 1, 2, 12, 17, (Nb. 6a, 32, 33a, 34b, 60).
- Sonatine G-Dur op. 100, hg. von Antonín Čubr, Prag 1955, Reihe IV, Bd. 1,8, S. 3, 6, (Nb. 58).
- Klaviertrio B-Dur op. 21, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe IV, Bd. 9, S. 1, 2, 4, 26, 33, 36, 37, 42–44, 48, (Nb. 13, 14, 17–19, 69, 78).
- Klaviertrio g-Moll op. 26, hg. von Jiří Berkovec, Prag 1958, Reihe IV, Bd. 9, S. 2, 3, 5, 14, 15, 23, 28, 36, 39, 40, 41, (Nb. 2, 24, 25, 27, 29, 30, 34a, 68, 84).
- Klaviertrio f-Moll op. 65, hg. von František Bartoš, Prag 1957, Reihe IV, Bd. 9, S. 1, 2, 12, 13, 26, 34, 35, 40, 41, 44, 45, (Nb. 6b, 35–37, 41, 42, 71, 87).
- *Dumky* op. 90, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe IV, Bd. 9, S. 1, 2, 8, 12, 16, 19, 23, 24, 26, 31, 34, 37, 38, 40, (Nb. 93b, 94–104).
- Klavierquartett D-Dur op. 23, hg. von Jarmil Burghauser, Prag 1958, Reihe IV, Bd. 10, S. 1, 3, 6, 28, 34, 43, 47, 63, (Nb. 20–23, 65, 70).
- Klavierquartett Es-Dur op. 87, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe IV, Bd. 10, S. 1, 15, 23, 37, 38, 45, 53, 54, 61, (Nb. 50–52, 55, 56a, 57, 83b, 88, 89).

- Klavierquintett A-Dur op. 5, hg. von Jarmil Burghauser, Prag 1959, Reihe IV, Bd. 11, S. 1, 2, 5, 12, 20, 29, 33, 35, (Nb. 1, 7–11, 59a, 67).
- Klavierquintett A-Dur op. 81, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe IV, Bd. 11, S. 1, 4, 29, 47, 49, 53, 54, 61, 73, 81, (Nb. 43, 46–48, 66a, 79, 80, 86).
- Streichquartett f-Moll op. 9, hg. von Jarmil Burghauser, Taschenpartitur Nr. 189, Prag 1980, S. 1, (Nb. 39).
- *Dumka* op. 35, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe V, Bd. 1, S. 7, (Nb. 92).
- Streichsextett A-Dur op. 48, hg. von Otakar Šourek, TP 98, Prag 1957, S. 27, (Nb. 93a).
- Streichquartett E-Dur op. 80, hg. von Otakar Šourek, TP 85, Prag 1956, S. 31, 47, (Nb. 26, 33b).
- *Liebeslieder* op. 83, hg. von František Bartoš, Prag 1957, Reihe VI, Bd. 2, S. 21, (Nb. 66b).
- *Humoresken* op. 101, hg. von Otakar Šourek, Prag 1955, Reihe V, Bd. 4b, S. 14, (Nb. 56b).

*Johannes Brahms. Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, hg. von Hans Gál und Eusebius Mandyczewski, Band 10: Klavierduos, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927 (Sonate Nr. 1 für Pianoforte und Violine G-Dur op. 78), S. 14, (Nb. 61).

Johannes Brahms, Trios für Klavier, Violine und Violoncello, hg. von Ernst Herttrich, München: Henle 1972, S. 27, 41, 44, 64, 71, 103, 106, 111, 113, 114, 134, 136, 137, (Nb. 3–5, 28, 54, 59b, 64, 74, 75, 85).

- Klavierquartett g-Moll op. 25, hg. von Hanspeter Krellman, München: Henle 1973, S. 6, 7, 56, (Nb. 53, 72).
- Klavierquartett A-Dur op. 26, hg. von Hanspeter Krellman, München: Henle 1974, S. 4, 22, 44, (Nb. 45, 62, 91).
- Klavierquartett c-Moll op. 60, hg. von Hanspeter Krellman, München: Henle 1974, S. 4, 5, 12, 19, 28, 32, (Nb. 15, 16, 63, 76, 83a).

—. Klavierquintett f-Moll op. 34, revidierte Ausgabe, hg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München: Henle 1999, S. 1, 2, 12, 24, 27, 33–36, 41, 42, (Nb. 12b, 38, 40, 49, 73, 77, 81, 82, 90).

Ludwig van Beethoven, Streichquartett a-Moll op. 132, hg. von Emil Platen, München: Henle 2002, S. 1, (Nb. 12a).

Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VI. Kammermusik, Bd. 7: Werke für Klavier und mehrere Instrumente, hg. von Arnold Feil, Kassel: Bärenreiter 1975 (Klavierquintett A-Dur op. post. 114, D 667), S. 185, (Nb. 44).

Robert Schumann, Klavierquartett Es-Dur op. 47, hg. von Ulrich Leisinger, München: Henle 2006, S. 36, (Nb. 31).

## II. Zitierte Liedersammlungen

Kocipiński, Ant. *Piśni, dumki i szumki ruskoho naroda na Podoli, Ukraini i w Matorossyi* [*Lieder, Dumky und Schumky des russischen Volkes in Podolien, in der Ukraine und in Kleinrussland*], Kijew 1862.

Kuba, Ludvík. *Slovanstvo ve svých zpěvech* [*Das Slawentum in seinen Liedern*], 15 Bde., Pardubitz/Prag 1884–1929.

## III. Zitierte Literatur

Mit Ausnahme der ersten Erwähnung wird die Sekundärliteratur nur mit Kurztitel zitiert (bei selbständigen Publikationen kursiv, bei unselbständigen in Anführungszeichen).

Adorno, Theodor W. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften, Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1973.

Altmann, Wilhelm. *Handbuch für Klaviertriospieler. Wegweiser durch die Trios für Klavier, Violine und Violoncell; mit fast 400 Notenbeispielen*, Wolfenbüttel 1934.

—. *Handbuch für Klavierquintettspieler*, Wolfenbüttel 1936.

- Aringer, Klaus. „Deutsche Romantik“, in: *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5), hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 263–284.
- Aschauer, Michael. *Einheit durch Vielfalt. Das Klavierkammermusikwerk ausgewählter „Konservativer“ um Johannes Brahms* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 63, Musikwissenschaft, Bd. 247), Frankfurt a. M. 2006.
- Baldassarre, Antonio. „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms illustrated by the Piano Trio in B-major Opus 8“, in: *Acta Musicologica* 72 (2000), S. 145–167.
- Bartoš, František. „Vorwort“, in: *Bedřich Smetana, Komorní skladby [Kammerkompositionen]*, hg. von František Bartoš, Prag: SNKLHU 1977.
- Bartoš, Josef. „Dvořákova hudba komorní“ [„Dvořáks Kammermusik“], in: *Smetana II (1911–1912)*, S. 69ff., III (1912–1913), S. 26ff. und IV (1913–1914), S. 32ff.
- Benary, Peter. „Zur Harmonik bei Johannes Brahms“, in: *Musiktheorie* 19 (2004), S. 21–43.
- Berke, Dietrich/Hanemann, Dorothee. „Zur formalen Organisation des Schlusssatzes aus Franz Schuberts Klaviertrio in Es-Dur, op. 100 (D 929)“, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel u. a. 1986, S. 200–207.
- Beveridge, David R. *Romantic Ideas in a Classical Frame. The Sonata Forms of Dvořák*, Diss. University of California 1980 (Diss Abstracts 42:11A, Ann Arbor: University Microfilms International 1981).
- . „Dvořák’s Piano Quintet, Op. 81. The Schumann Connection“, in: *Chamber Music Quarterly* (Spring, 1984), S. 2–10.
- . „Dvořák’s ‘Dumka’ and the Concept of Nationalism in Music Historiography“, in: *The Journal of Musicological Research* 12 (1993), S. 303–325.
- . „Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation“, in: *Dvořák and His World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 56–91.
- Boese, Helmut. *Zwei Urmusikanten Smetana – Dvořák*, Zürich u. a. 1955.
- Botstein, Leon. „Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonín Dvořák“, in: *Dvořák and His World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 11–55.
- Brachmann, Jan. *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms* (Musiksoziologie, Bd. 12), Kassel u. a. 2003.
- Brahms, Johannes. *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927.
- . *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Wien 1935.
- . *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hg. von Max Kalbeck, Nachdruck der Ausgabe von 1917 (Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 9), Tutzing 1974.

- . *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hg. von Andreas Moser, Nachdruck der Ausgabe von 1921 (Johannes Brahms. Briefwechsel, Bd. 5), Tutzing 1974.
- Brand, Friedrich. *Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, Berlin 1937.
- Burghauser, Jarmil. *Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. Thematisches Verzeichnis. Bibliographie. Übersicht des Lebens und des Werkes. Thematic Catalogue. Bibliography. Survey of Life and Work*, 2. Aufl., Prag 1996.
- . „Dvořák's and Janáček's Dumka“, in: *Czech Music. The Journal of The Dvořák Society for Czech and Slovak Music* 20 (1997/98), S. 41–56.
- Cividini, Iacopo. *Die Solokonzerte von Antonín Dvořák. Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 64), Tutzing 2007.
- Clapham, John. „Blick in die Werkstatt eines Komponisten. Die beiden Fassungen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll“, in: *Musica* 13 (1959), S. 629–634.
- . *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966.
- Cooper, Kenneth. Artikel „Intermezzo (Instrumentalsatz)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 4 (1996), Sp. 1048–1053.
- Dahlhaus, Carl. „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Gedenkschrift Leo Schrade), hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern 1973, S. 840–895.
- . *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 7), München 1974.
- . *Musikästhetik*, 3. Aufl., Köln 1976.
- . „Die Sonatenform bei Schubert“, in: *Musica* 32 (1978), S. 125–130.
- . *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber/Wiesbaden 1980.
- . (Hg.) *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985.
- . *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987.
- . „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202–213.
- Dittrich, Marie-Agnes. „Tradition und Innovation im Klavierquintett f-Moll op. 34“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 175–185.
- Döge, Klaus. *Antonín Dvořák. Leben, Werke, Dokumente*, 2. Aufl., Zürich 1997.
- . „Naturverständnis und kompositorische Darstellung von Natur bei Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 76–82.

[Döge, Klaus]

- „Vorwort“, in: *Antonín Dvořák, Stabat mater op. 58*, hg. von Klaus Döge, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004.
- „Vorwort“, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2007.
- „Vorwort“, in: *Antonín Dvořák, Dumky. Klaviertrio Opus 90*. Fassung für Klavier zu vier Händen, hg. von Klaus Döge, München: Henle 2008.
- „Bearbeitung als editorisches Problem. Zu Dvořáks vierhändigem Klavierarrangement des Dumky-Trios op. 90“ (Referat im Rahmen der Konferenz „Das Schaffen Antonín Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musikphilologie. Werk, Aufführung, Überlieferung“, veranstaltet in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 26.–28. Juni 2008), Druck in Vorb.
- Dvořák, Antonín. „Antonín Dvořák im Verkehr mit Fritz Simrock“, hg. von Wilhelm Altmann, in: *Nikolaus Simrock Jahrbuch II*, Berlin 1929, S. 84–151.
- *Korespondence a dokumenty. Korrespondenz und Dokumente*, hg. von Milan Kuna u. a., 10 Bde., Prag 1987–2004.
- *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli – Antonín Dvořák to his Closest Friend*, hg. von Milan Kuna, Prag 2000.
- Ehlert, Gero. *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 50), Kassel u. a. 2005.
- Eichhorn, Andreas. Artikel „Durchbrochene Arbeit“, in: *Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner II, hg. von Altbrecht Riethmüller, Stuttgart 2002, S. 1–19.
- Elšekova, Alisa/Antonovič, Miroslav. Artikel „Duma und Dumka“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 2 (1995), Sp. 1577–1583.
- Eppstein, Hans. „Duo und Dialog. Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik“, in: *Die Musikforschung* 49 (1996), S. 252–275.
- Finscher, Ludwig. „Haydn, Mozart, Beethoven und die ‚Erfindung‘ des Klaviertrios in Wien“, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte* (Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag), hg. von Bernd Sponheuer u. a., Kassel u. a. 2001, S. 135–148.
- Fischer, Wilhelm. „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Wien 1915, S. 24–84.
- „Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier“, in: *Mozart-Jahrbuch* 16 (1956), S. 16–34.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley 1984.

- Gabrielová, Jarmila. „Die Sonatenform in den frühen Werken von Antonín Dvořák“, in: *Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time: Brno 1984*, hg. von Rudolf Pečman, Brünn 1985, S. 193–198.
- . *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka. Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl [Antonín Dvořáks frühe Schaffensperiode. Studien zur Kompositionsproblematik ausgewählter Instrumentalwerke]*, Prag 1991.
- . „Jak spolu hovoří skladatelé: Antonín Dvořák (Symfonie č. 6 D dur op. 60) a Johannes Brahms (Symfonie č. 2 D dur op. 73) [„Wie sich die Komponisten unterhalten: Antonín Dvořák (Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60) und Johannes Brahms (Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73)“], in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8.–10. března 2001*, hg. von Kateřina Bláhová, Prag 2002, S. 430–445.
- . „Dvořák und Beethoven. Nochmals zu Dvořáks frühen Streichquartetten“, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition. Problems of Editing. Reception*, hg. von Jarmila Gabrielová und Jan Kachlík, Prag 2007, S. 52–64.
- Gieseler, Walter. *Die Harmonik bei Johannes Brahms* (Musikwissenschaft, Musikpädagogik in der Blauen Eule, Bd. 32), Essen 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Briefe*, hg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 4, München 1976.
- Gregor, Vladimír/Loudová, Hana. Artikel „Polka“, in: *Slovník české hudební kultury*, hg. von Jiří Fukač und Jiří Vysloužil, Prag 1997, S. 707f.
- Gruber, Gernot. (Hg.) *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), Laaber 2001.
- Hanslick, Eduard. *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870–1885. Kritiken*, Berlin 1886.
- . *Aus dem Tagebuch eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.) Kritiken und Schilderungen*, 2. Aufl., Berlin 1892.
- Haselböck, Lukas. „Dvořáks 6. Sinfonie – ein ‚intertextueller‘ Kommentar zu Brahms’ 2. Sinfonie?“, in: *Hudební věda* 41 (2004), S. 341–354.
- Hauschka, Thomas. „Der kammermusikalische Beitrag von Johannes Brahms. Singuläre Formlösungen für das Sonatenprinzip“, in: *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5), hg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber 2005, S. 285–308.
- Heinz, Gottfried. *Die Geschichte des Klavierquintetts von den Anfängen bis Robert Schumann*, Neckargemünd 2001.
- Hertrich, Ernst. „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur op. 8, Frühfassung und Spätfassung – ein analytischer Vergleich“, in: *Musik. Edition. Interpretation* (Gedenkschrift G. Henle), hg. von Martin Bente, München 1980, S. 218–236.

- Heuß, Alfred. „Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung ‚Ce qu'on entend sur la montagne‘“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 10–21.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Bd. 11), Tutzing 1994.
- „ ‚Bergendes Gehäuse‘ und ‚Hang ins Unbegrenzte‘. Die Kammermusik“, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walter Dürr und Andreas Krause, Kassel/Stuttgart 1997, S. 452–511.
- „Werkgeschichtliche Zäsur und formästhetischer Wendepunkt. Antonín Dvořáks Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26“, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition. Problems of Editing. Reception*, hg. von Jarmila Gabrielová und Jan Kachlík, Prag 2007, S. 120–134.
- Hollander, Hans. „Schubertsches bei Dvořák. Dargestellt am Klavierquintett op. 81“, in: *Musica* 28 (1974), S. 40–43.
- Jers, Norbert. „ ‚Dvořák, der Progressive‘: Entwickelnde Variation in der 9. Sinfonie“, in: *Musica* 33 (1979), S. 258–262.
- Jost, Peter. „Dvořák und Schumanns ‚Poetische Musik‘“, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 156–170.
- Kalbeck, Max. *Johannes Brahms*, 4 Bde., unveränderter Nachdruck der jeweils letzten Auflage (Berlin 1921, 1921, 1912–1913 und 1915), Tutzing 1976.
- Kant, Immanuel. *Werke. IX, X. Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften I, II*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968.
- Kaplan, Mark. „Beethoven's Chamber Music with Piano: Seeking Unity in Mixed Sonorities“, in: *The Cambridge Companion to Beethoven*, hg. von Glenn Stanley, Cambridge 2000, S. 127–146.
- Klinkhammer, Rudolf. *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 65), Regensburg 1971.
- Artikel „Einleitung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 2 (1995), Sp. 1688–1695.
- Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802.
- Kohlhase, Hans. „Konstruktion und Ausdruck. Anmerkungen zu Brahms' Klavierquartett op. 26“, in: *Johannes Brahms: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation: Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hg. von Friedrich Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 103–126.
- Kraus, Detlef. „Streicherklang und -technik im Klaviersatz von Brahms“, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 191–198.

- Krones, Hartmut. „Zum Begriff der ‚Kammermusik‘ in nachklassischer Zeit bis zum Tod von Johannes Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 121–138.
- Kross, Siegfried. „Brahms – der unromantische Romantiker“, in: *Brahms-Studien*, Bd. 1, hg. von Constantin Floros, Hamburg 1974, S. 25–43.
- . *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn 1997.
- Krummacher, Friedhelm. *Mendelssohn – der Komponist* (Studien zur Kammermusik für Streicher), München 1978.
- Kube, Michael. „...dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.‘ Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive“, in: *Schubert-Jahrbuch 1998. Bericht über den Internationalen Schubert-Kongress Duisburg 1997. Franz Schubert – Werk und Rezeption Teil II: Bühnen- und Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik*, hg. von Dietrich Berke u. a., Duisburg 2000, S. 125–132.
- . „Brahms’ Klaviertrio H-Dur op. 8 (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: *Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 31–57.
- Kull, Hans. *Dvořáks Kammermusik*, Bern 1948.
- Kuna, Milan. „Dvořák’s Slavic Spirit, and his Relation to Tchaikovsky and Russia“, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 143–153.
- Kvapil, Radoslav. „Rehabilitace Dvořáka“ [„Dvořáks Rehabilitierung“], in: *Hudební Rozhledy* 19 (1966), S. 424–426.
- . „Das Klavierwerk von Antonín Dvořák und Leoš Janáček vom Gesichtspunkt des Instrumentalisten“, in: *Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time*, hg. von Rudolf Pečman, Brünn 1985, S. 211–213.
- la Motte, Diether de. „Beethovens op. 1 und 2 – Komponieren aus der Besetzung heraus“, in: *Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Neue Folge, vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI), hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt, München 1992, S. 35–41.
- la Motte, Helga de. „Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen“, in: *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit, 3. Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Mai 1996, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien*, hg. von Diether de la Motte, Frankfurt a. M. 1997, S. 35–47.
- Lederer, Josef-Horst. „Werkidee und harmonisches Modell. Zum 1. Satz von Brahms’ Klaviertrio c-Moll op. 101“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 245–256.

- Lodes, Birgit. *Das Gloria in Beethovens Missa solemnis* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 54), Tutzing 1997.
- Maler, Wilhelm. *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, 4. Aufl., München 1957.
- McCOrcle, Margit L. *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkeverzeichnis*, München 1984.
- Meurs, Norbert. „Das verstellte Frühwerk. Zum H-Dur-Trio op. 8 von Johannes Brahms“, in: *Musica* 37 (1983), S. 34–39.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*, Tübingen 2001.
- Molnar, Antal. „Die beiden Klaviertrios in d-Moll von Schumann (op. 63) und Mendelssohn (op. 49). Eine Stiluntersuchung“, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft*, Bd. 1, Leipzig 1961, S. 79–85.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. „Werkkonzeption im Schnittpunkt von Gattungs- und Formtraditionen: Zu Liszts 2. Klavierkonzert“, in: *Das musikalische Kunstwerk* (Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag), hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 528–545.
- . „Das Klaviertrio von Lekeu und die Gattungstradition im 19. Jahrhundert“, in: *Guillaume Lekeu & Son Temps. Actes du Colloque de l'Université de Liège* (Société Liégeoise de Musicologie: Etudes & éditions 1), hg. von Philippe Vendrix, Liège 1995, S. 31–42.
- Nouza, Zdeněk. „Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben seiner Zeit“, in: *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*, hg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 405–423.
- Novak, John K. „Schubertian Tonal Plans Reinterpreted: Dvořák's 'Shadow-Key' Sonata Forms“, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 193–200.
- Ottlová, Marta. „Smetana a Dvořák. Na materiálu prvních vět posledních kvartet“ [„Smetana und Dvořák. Anhand der Kopfsätze der letzten Streichquartette“], in: *Antonín Dvořák 1841–1991: Kongressbericht Dobruška 1991*, hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová, Prag 1994, S. 110–117.
- Petersen, Peter. „Brahms und Dvořák“, in: *Brahms und seine Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1983* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 7), Hamburg 1984, S. 125–146.
- Pfannkuch, Wilhelm. Artikel „Sequenz (satztechnischer Begriff)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 8 (1998), Sp. 1286–1288.
- Rathert, Wolfgang. „Ein ‚monstre sacré‘? Francks Klavierquintett in seiner Zeit“, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 74–87.
- Revers, Peter. „Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften

- zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 195–212.
- Reynolds, Christopher Alan. *Motives for Allusion. Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge/Massachusetts 2003.
- Riemann, Hugo. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.
- Ringer, Alexander L. „Ende gut alles gut‘. Bemerkungen zu zwei Finalsätzen von Johannes Brahms und Gustav Mahler“, in: *Neue Musik und Tradition* (Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag), hg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 297–309.
- Roch, Eckhard. „Musik im Raum – Raum in der Musik“, in: *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, hg. von Tatjana Böhme und Klaus Mehner, Köln 2000, S. 39–51.
- Rohn, Matthias. *Die Coda bei Johannes Brahms* (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 25), Hamburg 1986.
- Rosen, Charles. *Der Klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München 1983.
- Rummenheller, Peter. „Liedhaftes‘ im Werk von Brahms“, in: *Brahms als Liedkomponist. Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*, hg. von Peter Jost, Stuttgart 1992, S. 38–46.
- Sachs, Klaus-Jürgen. „Zur Konzeption des Ersten Satzes aus dem Klaviertrio c-Moll op. 101“, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28), Kassel u. a. 1984, S. 134–149.
- Sachs, Melchior Ernst. „Die weitere Entwicklung der Kammermusik“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (1903), S. 165–173.
- Salzer, Felix. „Die Sonatenform bei Franz Schubert“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 15 (1928), S. 86–125.
- Samson, Jim. *Frederic Chopin*, Oxford 1996.
- Schick, Hartmut. *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 17), Laaber 1990.
- . „Konstruktion aus einem Intervall. Zur harmonischen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett op. 87“, in: *Antonín Dvořák 1841–1991: Kongreßbericht Dobruška 1991*, hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová, Prag 1994, S. 91–102.
- . „Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen“, in: *Musiktheorie* 13 (1998), S. 207–222.
- Schnebel, Dieter. „Klangräume – Zeitklänge. Zweiter Versuch über Schubert“, in: *Musikkonzepte. Sonderband Franz Schubert*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979, S. 89–106.
- Scholz, Gottfried. „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur op. 8“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8) hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 139–148.

- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London 1967.
- „Brahms der Fortschrittliche“, in: ders., *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 35–71.
- „Kriterien für die Bewertung von Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 123–133.
- „Symphonien aus Volksliedern“, in: ders., *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 134–139.
- Schubring, Adolf. „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule IV. Johannes Brahms“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1862), S. 93–104, 109–112, 117–124, 125–128.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Bd. 2, Leipzig 1914.
- Schwindt-Gross, Nicole. *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Laaber 1989.
- Sisman, Elaine R. „Brahms's Slow Movements. Reinventing the 'Closed' Forms“, in: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC, 5–8 May 1983*, hg. von George S. Bozarth, Oxford 1990, S. 79–103.
- Smaczny, Jan. „Cypresses: A Song Cycle and its Metamorphoses“, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 55–70.
- Smallman, Basil. *The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford 1990.
- *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994.
- /Nobach, Christiana/Töpel, Michael. Artikel „Klavierkammermusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 5 (1996), Sp. 326–346.
- Šmídová, Ludmila. „Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33“, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition. Problems of Editing. Reception*, hg. von Jan Kachlík und Jarmila Gabriellová, Prag 2007, S. 146–159.
- Smith, Peter H. „Brahms and Subject/Answer Rhetoric“, in: *Music Analysis* 20/II (2001), S. 193–236.
- *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music. Structure and Meaning in His Werther Quartet*, Bloomington/Indianapolis 2005.

- Šourek, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka [Leben und Werk von Antonín Dvořák]*, Bd. 1, 3. Aufl., Prag 1954, Bd. 2, 3. Aufl., Prag 1955, Bd. 3, 2. Aufl., Prag 1956.
- . *Dvořákovy skladby komorní [Dvořáks Kammerkompositionen]*, Prag 1943.
- Stahmer, Klaus. *Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms*, Kiel 1968.
- . „Drei Klavierquartette aus den Jahren 1875/76. Brahms, Mahler und Dvořák im Vergleich“, in: *Brahms und seine Zeit. Symposion Hamburg 1983* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber 1984, S. 113–123.
- Štědroň, Miloš. Artikel „dumka“ in: *Slovník české hudební kultury*, hg. von Jiří Fukáč und Jiří Vysloužil, Prag 1997, S. 171.
- Steinbeck, Wolfram. „Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 194–226.
- . Artikel „Menuett“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994ff., Sachteil 6 (1997), Sp. 121–131.
- Stephan, Rudolf. „Zu Beethovens letzten Quartetten“, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 245–256.
- Tauerová, Jarmila. „Einleitung: Zur Entstehung“, in: *Antonín Dvořák. Klavierkonzert g-moll Opus 33. Faksimile nach dem Autograph im Národní Muzeum – České Muzeum Hudby – Muzeum Antonína Dvořáka Praha. Signatur ČMH-MAD S 76/1530*, hg. von András Schiff, München: Henle 2004, S. 9–13.
- Teige, Karel (Hg.). *II Dopisy Smetanovy [Smetanas Briefe]*, Prag 1896.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999.
- Tovey, Donald Francis. *Essays and Lectures on Music*, Oxford 1949.
- Tyllner, Lubomír. „Folkloristische Elemente in der Instrumentalmusik von Dvořák und ihre Quellen“ (Referat im Rahmen der Konferenz „Das Schaffen Antonín Dvořáks aus der Perspektive der heutigen Musikphilologie. Werk, Aufführung, Überlieferung“, veranstaltet in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 26.–28. Juni 2008), Druck in Vorb.
- Velten, Klaus. „Prozessuale Formkonzepte in Sonatensätzen der Klavierkammermusik von Antonín Dvořák“, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 108–120.
- Volek, Jaroslav. „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka“ [„Tektonische Ambivalenzen in der Sonatenform der symphonischen Sätze von Johannes Brahms und Antonín Dvořák“], in: ders., *Struktura a osobnosti hudby*, Prag 1988, S. 163–198.

- Waldura, Markus. *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 4), Saarbrücken 1990.
- Weber, Horst. „Melancholia. Versuch über Brahms' Vierte“, in: *Neue Musik und Tradition* (Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag), hg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 281–295.
- Webster, James. „Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity“, in: *19th-Century Music* II (1978/78), S. 18–35 und III (1979/80), S. 52–71.
- Wetschky, Jürgen. *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 35), Regensburg 1967.
- Wiese, Walter. *Tschechische Kammermusik. Smetana – Dvořák – Janáček*, Winterthur 2004.
- Wiesmann, Sigrid. „Dvořák und Brahms. Zu einigen rhythmischen Problemen in den Streichquartetten“, in: *Hudební věda* 37 (2000), S. 60f.
- Wolff, Christoph. „Von der Quellenkritik zur musikalischen Analyse. Beobachtungen am Klavierquartett A-Dur op. 26 von Johannes Brahms“, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28), Kassel u. a. 1984, S. 150–165.
- Wörner, Karl H. *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 18), Regensburg 1969.
- Zaunschirm, Franz. *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 26), Hamburg 1988.

#### IV. Zitierte Rezensionen aus primären Quellen

- Dalibor* 6 (1884), S. 68f., Moučka, Emil.
- Dalibor* 14 (1892), S. 83, [Hejda, František Karel].
- Deutsche Musik-Zeitung* 3 (1862), Nr. 47, S. 376.
- Hlas národa* vom 8. Januar 1888 und vom 12. April 1891, [Novotný, Václav Juda].
- Leipziger AMZ* 1 (1866), Nr. 17, S. 135; Nr. 18, S. 145.
- Národní listy* vom 14. April 1891, [Foerster, Josef Bohuslav].

## PERSONEN- UND WERKREGISTER

- Adorno, Theodor W. 6, 285  
 Allroggen, Gerhard 13Fn, 286  
 Altenburg, Detlef 13Fn, 286  
 Altmann, Wilhelm 9, 10, 17, 235Fn, 285, 288  
 Antonicek, Susanne 2Fn, 292  
 Antonović, Miroslav 240Fn, 262Fn, 288  
 Aringer, Klaus 16Fn, 286  
 Arlt, Wulf 244Fn, 287  
 Aschauer, Michael 90Fn, 286  
 Bach, Alexander von 235Fn  
 Bach, Johann Sebastian 238  
 Baldassarre, Antonio 41Fn, 286  
 Bartók, Béla 223  
 Bartoš, František 18Fn, 283f., 286  
 Bartoš, Josef 107Fn, 286  
 Becker, Jean 90Fn  
 Beckerman, Michael 2Fn, 223Fn, 286  
 Beethoven, Ludwig van 4Fn, 5f., 8Fn, 11–13, 18Fn, 24Fn, 26, 29Fn, 31Fn, 35Fn, 36, 43, 47f., 50Fn, 52Fn, 57, 71, 80Fn, 88, 89Fn, 113, 114Fn, 115, 117, 119f., 122, 134, 143, 147Fn, 162Fn, 175, 189, 190, 212, 218Fn, 219, 221Fn, 271–272Fn, 280, 285, 287–293, 295  
*An die ferne Geliebte* op. 98 189  
*Diabelli-Variationen* op. 120 80Fn  
*Erzherzogtrio* s. Klaviertrio Es-Dur op. 97  
*Große Fuge* op. 133 71Fn  
 Klaviertrio Es-Dur Nr. 1, D-Dur Nr. 2 und c-Moll Nr. 3 op. 1 6, 12, 31Fn, 190Fn, 291  
 Klaviertrio D-Dur Nr. 1 und Es-Dur Nr. 2 op. 70 12, 29Fn, 48, 271Fn  
 Klaviertrio Es-Dur op. 97 12f., 190Fn  
*Missa solemnis* D-Dur op. 123 143, 292  
 „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ (*An die ferne Geliebte* op. 98, Nr. 6) 189  
 Sonate für Klavier f-Moll op. 2, Nr. 1 31Fn, 291  
 Sonate für Klavier d-Moll op. 31, Nr. 2 57  
 Sonate für Klavier f-Moll op. 57 89Fn, 113, 114Fn  
 Sonate für Klavier und Violine F-Dur op. 24 11  
 Sonate für Klavier und Violine c-Moll op. 30, Nr. 2 11  
 Sonate für Klavier und Violine A-Dur op. 47 11  
 Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 96 11, 35Fn  
 Streichquartett F-Dur op. 18, Nr. 1 175  
 Streichquartett B-Dur op. 18, Nr. 6 50Fn  
 Streichquartett f-Moll op. 95 221Fn  
 Streichquartett Es-Dur op. 127 71Fn  
 Streichquartett B-Dur op. 130 71Fn  
 Streichquartett a-Moll op. 132 36Fn, 48f., 71Fn, 285  
 Streichquartett F-Dur op. 135 36Fn  
 Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36 8Fn  
 Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 52Fn, 120  
 Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 219  
 Benary, Peter 184Fn, 204Fn, 286  
 Bente, Martin 41Fn, 289  
 Berke, Dietrich 13Fn, 63Fn, 286, 291  
 Berkovec, Jiří 283  
 Berlioz, Hector 269Fn, 291  
*Symphonie fantastique* op. 14 269Fn  
 Beveridge, David R. 2Fn, 4Fn, 33Fn, 40Fn, 50Fn, 52Fn, 60, 61Fn, 67Fn, 69, 105Fn, 107Fn, 114Fn, 177Fn, 183Fn,

- 191Fn, 235Fn, 237f., 275Fn, 286, 291f., 294
- Biba, Otto 2Fn, 292
- Billroth, Otto Gottlieb 123Fn, 286
- Bláhová, Kateřina 4Fn, 289
- Bockholdt, Rudolf 31Fn, 291
- Bockmaier, Claus 11Fn, 286, 289
- Boese, Helmut 256Fn, 286
- Böhme, Tatjana 271Fn, 293
- Borovský, Karel Havlíček 235Fn
- Botstein, Leon 223Fn, 286
- Bozarth, George S. 178Fn, 294
- Brachmann, Jan 123Fn, 203Fn, 217, 286
- Brahms, Johannes  
*Akademische Festouvertüre* c-Moll op. 80 3  
*Ein Deutsches Requiem* op. 45 2, 221  
Horntrio Es-Dur op. 40 2Fn, 292  
Intermezzo e-Moll op. 116, Nr. 5 203Fn  
Klarinettenquintett h-Moll op. 115 7Fn  
Klarinetten trio a-Moll op. 114 7Fn, 121Fn, 211Fn  
Klavierquartett g-Moll op. 25 17, 23–24Fn, 27, 28–29Fn, **88f.**, 103Fn, 121Fn, 134, **153–165**, 178, 180f., 182Fn, 183, 185, 201f., 204, 206, 210, 212f., 216–218, 221, 227, 229, 277, 279, 282, 284  
Klavierquartett A-Dur op. 26 10, 23, 27, 29Fn, 31, **134–136**, 141, **143**, 179f., 182Fn, 183–186, 190f., 201f., 211–213, 216f., 222, 229, 230–232, 278, 280f., 284, 290, 296  
Klavierquartett c-Moll op. 60 7Fn, 23Fn, 28Fn, 29, 31Fn, **57–60**, 91Fn, **121–123**, 178–181, 182Fn, 183, 185, 190, 201, 205f., 210–211Fn, 212, 218–221, 229, 231f., 277f., 284, 294  
Klavierquintett f-Moll op. 34 8, 15, 19f., 23, 25, 27, 29, **47–49**, 60Fn, 90, 96, **107–115**, 121Fn, 131, **141–143**, 149, 157, 159, **162–165**, 178, 180, 184f., 201–204, 206f., 211–213, 216–219, 221, 223, 227–229, 231, 277–280, 285, 287
- Klaviertrio op. 8 15, 23–24Fn, **41f.**, 178–181, 182Fn, 183, 185f., 189, 201, 202Fn, 204f., 210Fn, 211–213, 215, 217Fn, 218, 221f., 227, 232, 248, 276f., 284, 289, 293, 296  
Erste Fassung 2, 6f., 22f., 25, 28, **41–43**, 121, 141, 182Fn, 185, 189, 229, 277, 284, 286, 289, 291–293, 296
- Klaviertrio C-Dur op. 87 15, 23Fn, 25f., 29f., **81–83**, 105Fn, 178, 181, 185, 206, 211–213, 217f., 221, 229, 284
- Klaviertrio c-Moll op. 101 7, 15, 23Fn, 25f., 135Fn, 153, **158–165**, 178–180, 182, 184, 186f., 189, 201, 202Fn, 203, 210, 211Fn, 213, 217f., 221, 279, 281, 284, 291, 293
- Konzert für Klavier und Orchester d-Moll op. 15 2, 91Fn, 175
- Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77 8
- Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102 7
- Lieder und Gesänge (*Regenlieder*) op. 59 11, 90, 189
- Scherzo es-Moll op. 4 7Fn
- Sonaten für Klarinette und Klavier f-Moll und Es-Dur op. 120 7Fn, 211Fn
- Sonate für Klavier C-Dur op. 1 7Fn, 22f., 42Fn, 91Fn, 189, 209
- Sonate für Klavier fis-Moll op. 2 7Fn, 22f., 42Fn, 209
- Sonate für Klavier f-Moll op. 5 7Fn, 22f., 42Fn, 190, 209
- Sonate für zwei Klaviere f-Moll op. 34bis 8, 19, 107
- Sonate für Violine und Klavier G-Dur op. 78 8, 11, 90f., 181, 182Fn, 183, 185, 189f., 201, 204, 206, 278, 284
- Sonate für Violine und Klavier A-Dur op. 100 11, 178, 182, 185–187, 201, 206
- Sonate für Violine und Klavier d-Moll op. 108 11, 59Fn, 121Fn, 178, 180, 201, 204Fn, 210–212, 217, 221

- Sonate für Violoncello und Klavier  
e-Moll op. 38 2, 121Fn
- Streichquartett c-Moll op. 51, Nr. 1  
121Fn
- Streichsextett G-Dur op. 36 141Fn
- Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 90,  
121f., 211Fn
- Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 4Fn,  
211Fn, 289
- Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98  
121Fn, 296
- Ungarische Tänze* 2f.
- Wertherquartett* s. Klavierquartett c-Moll  
op. 60
- Brand, Friedrich 48Fn, 181Fn, 182,  
212Fn, 287
- Burghauser, Jarmil 3Fn, 33Fn, 182Fn,  
212Fn, 235Fn, 237f., 256Fn, 261,  
283f., 287
- Chopin, Frédéric 124, 127, 238, 239–241,  
293, 295
- Chvála, Emanuel 267Fn
- Cividini, Iacopo 4–5Fn, 21Fn, 33Fn,  
53Fn, 95Fn, 127Fn, 188Fn, 194Fn,  
238Fn, 240Fn, 249Fn, 275Fn, 287
- Clapham, John 33Fn, 75Fn, 96Fn, 107Fn,  
114Fn, 118Fn, 209–210Fn, 223Fn,  
234Fn, 254, 261, 287
- Cooper, Kenneth 211Fn, 287
- Čubr, Antonín 283
- Dahlhaus, Carl 43Fn, 46Fn, 52Fn, 57,  
80Fn, 103Fn, 117, 119Fn, 128, 162,  
244, 271Fn, 275Fn, 287, 292
- Danuser, Hermann 46Fn, 292
- Debryn, Carmen 285
- Debussy, Claude 269Fn, 291
- Dittrich, Marie-Agnes 48Fn, 287
- Döge, Klaus 1Fn, 2Fn, 4Fn, 7Fn, 9Fn,  
22Fn, 52Fn, 75Fn, 233–235Fn, 242Fn,  
267–268Fn, 272Fn, 275Fn, 276Fn,  
287, 290, 295
- Dürr, Walter 64Fn, 290
- Dvořák, Antonín  
*Bagatellen* op. 47 8, 255  
*Der König und der Köhler* B 21 191, 268  
*Dumka* op. 12, Nr. 1 237, 240f.  
*Dumka* op. 35 235, 237–240, 284
- Dumky* op. 90 1, 7, 8Fn, 9, 14f., 21, 24,  
27f., 31, 96, 171, 178, **233–273**,  
275f., 282f., 288  
vierhändige Bearbeitung B 520 236,  
241f., 256, 288
- Furiant* op. 12, Nr. 2 227Fn
- Furiant* op. 42 227Fn
- Humoresken* op. 101 167, 173, 284
- „Im süßen Bann von deinem Blick“  
(*Liebeslieder* op. 83, Nr. 7) 191–193
- In der Natur* op. 91 268Fn, 272
- Karneval* op. 92 268Fn, 272
- Klänge aus Mähren* opp. 29, 32 2, 245
- Klavierquartett D-Dur op. 23 3Fn, 5,  
16, 20, 27, 35Fn, 37, 50, 56Fn, **66–**  
**75**, 86, 103, 115, 124, 125, 127, 176,  
187f., 195–197, 201, 209, 237, 276,  
278f., 283
- Klavierquartett Es-Dur op. 87 8, 16,  
24, 27f., 55, 68–69Fn, 78, 96, 104,  
138Fn, **144–170**, 177, 180, 190, 201,  
210, 212f., 215, 219f., 223–226,  
229f., 232, 276, 278–281, 283, 293
- Klavierquintett A-Dur op. 5 3Fn, 5, 8,  
19–22, 24, 27, **33–49**, 50, 56, 66f.,  
71, 73Fn, 74, 103, 123, 128Fn, 130,  
136, 175f., 179–181, 183, 188, 190,  
194–196, 200, 209, 254Fn, 276–278,  
284
- Klavierquintett A-Dur op. 81 8, 19f.,  
24, 27f., 33f., 36Fn, 37, 41, 43, 69,  
87, 96, **123–143**, 144, 152, 177f., 181,  
183f., 189, 191–193, 201, 210, 212–  
215, 217f., 222, 226f., 230, 232,  
235Fn, 237–239, 241, 268, 276–281,  
284, 286, 290
- Klaviertrios B 25–26 6, 24, 33
- Klaviertrio B-Dur op. 21 3Fn, 5, 15,  
20Fn, 24, 31Fn, 34, 36Fn, 40, 43, 49,  
**50–65**, 66, 68Fn, 71, 76, 78, 86,  
91Fn, 131Fn, 132, 175f., 178, 180–  
183, 190, 195–197, 206, 210, 212f.,  
215, 218, 223f., 229f., 237, 246Fn,  
276–278, 283, 290
- Klaviertrio g-Moll op. 26 3Fn, 5, 7,  
8Fn, 15, 24f., 36Fn, 43, 49, 53Fn, 60,

- 68Fn, **75–89**, 93–95, 103, 119, 137f., 141, 168, 176, 179–182, 187, 189, 195, 206, 210, 212, 215, 221, 223f., 227, 229f., 237Fn, 276, 281, 283, 290
- Klaviertrio f-Moll op. 65 3Fn, 7, 8Fn, 10, 15, 20f., 24, 27, 30, 36Fn, 40, 56Fn, 88, **96–123**, 141, 144–147, 149, 158, **162–165**, 177–182, 187, 189f., 198–201, 206, 209–211, 215, 217, 223, 225, 230, 232, 237Fn, 276, 280f., 283, 287
- Klaviertrio *Dumky* op. 90 s. *Dumky* op. 90
- Konzert für Klavier und Orchester g-Moll op. 33 7, 21, 50, 127, 188, 249Fn, 294f.
- Konzert für Violine und Orchester a-Moll op. 53 3Fn, 7, 90, 91Fn, 127, 237f., 240Fn, 249, 256Fn
- Konzert für Violoncello und Orchester A-Dur B 10 194Fn
- Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104 103Fn, 177Fn, 193Fn, 246f., 249
- „Lass mich allein“ (Vier Lieder op. 82, Nr. 1) 193Fn
- Liebeslieder* op. 83 191–193, 284
- Mein Heim* op. 62 (B 125a) 3
- Orchestersuite d-Moll B 422 171
- Othello* op. 93 272
- Poetische Stimmungsbilder* op. 85 144, 267, 268Fn, 271
- Requiem* op. 89 7, 157Fn, 234Fn, 236, 245, 262
- Romantische Stücke* op. 75 221
- Rondo g-Moll op. 94 267Fn
- Rusalka* op. 114 55Fn
- Silhouetten* op. 8 191
- Slawische Rhapsodien* op. 45 124Fn
- Slawische Tänze* (I. Reihe) op. 46 2, 21, 227Fn, 237, 262
- (II. Reihe) op. 72 124Fn, 237
- Sonate für Violine und Klavier F-Dur op. 57 3Fn, 7, 11, 30, 56Fn, 87f., **90–95**, 96, 138, 141, 170, 177, 179, 182f., 197f., 206, 209, 276, 278, 283
- Sonatine für Violine und Klavier G-Dur op. 100 1, 7, 9, 144, **170–173**, 177, 210, 267Fn, 273, 283
- Stabat mater* op. 58 75, 288
- Streichquartett A-Dur op. 2 3Fn, iFn, 21Fn, 43Fn, 45Fn, 56Fn, 6iFn, 91Fn, 116, 175, 224
- Streichquartett B-Dur B 17 3Fn, iFn, 39–40Fn, 45Fn, 63, 91Fn, 176, 232
- Streichquartett D-Dur B 18 3Fn, iFn, 36Fn, 39–40Fn, 56Fn, 176, 189, 210Fn, 237
- Streichquartett e-Moll B 19 3Fi, 6, 24Fn, 71Fn, 175, 263
- Streichquartett f-Moll op. 9 3Fn, 7, 43, 46, 97Fn, 103Fn, 110f., 21Fn, 225Fn, 284
- Streichquartett a-Moll op. 12 3Fn 69, 96, 210Fn
- Streichquartett a-Moll op. 16 3Fn, 56Fn, 106Fn, 232
- Streichquartett d-Moll op. 34 8Fn, 140, 210Fn
- Streichquartett Es-Dur op. 51 3Fn, 56Fn, 86, 90Fn, 104, 106Fn, 237f., 240, 256Fn, 261, 263
- Streichquartett C-Dur op. 61 3Fn, 56Fn, 182Fn, 210Fn
- Streichquartett E-Dur op. 80 3Fr, 60, 78, 92f., 106Fn, 237, 284
- Streichquartett F-Dur op. 96 9, 50Fn, 171–173
- Streichquartett As-Dur op. 105 43Fn, 45Fn, 46, 53, 120, 138Fn 210–211Fn, 267, 272
- Streichquartett G-Dur op. 106 45Fn, 211Fn, 237, 267, 272
- Streichquintett a-Moll op. 1 3Fn
- Streichquintett G-Dur op. 77 3Fn
- Streichquintett Es-Dur op. 97 43Fn, 173
- Streichsextett A-Dur op. 48 21), 237–240, 284
- Symphonie Nr. 1 c-Moll B 9 3Fn, 6Fn, 34
- Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 4 3Fn, 6Fn, 34

- Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 10 3Fn, 69Fn  
 Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 13 3Fn, 35Fn  
 Symphonie Nr. 5 F-Dur op. 76 3Fn, 60, 237  
 Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60 3Fn, 4Fn, 69Fn, 96, 209f., 227Fn, 289  
 Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70 3Fn, 7, 103Fn  
 Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88 60, 62Fn, 138Fn, 211Fn, 234–235Fn  
 Symphonie Nr. 9 e-Moll op. 95 *Aus der Neuen Welt* 43, 53Fn, 103Fn, 127Fn, 209, 211Fn, 219Fn, 290  
*Symphonische Variationen* op. 78 140  
*Tschechische Suite* op. 39 227Fn  
*Vanda* op. 25 191  
 Vier Lieder op. 2 191  
*Zypressen* (18 Lieder auf Gedichte von Gustav Pfleger-Moravský) B 11 20Fn, 191, 193, 294  
 Streichquartettbearbeitung B 152 191, 193
- Ehlert, Gero 22Fn, 288  
 Eichhorn, Andreas 272Fn, 288  
 Elšková, Alisa 240Fn, 262Fn, 288  
 Eppstein, Hans 233Fn, 247Fn, 288  
 Erben, Karel Jaromír 267  
 Feil, Arnold 63Fn, 285  
 Fink, Henry T. 276Fn  
 Finscher, Ludwig 6, 9Fn, 12Fn, 43Fn, 50Fn, 169Fn, 211Fn, 224Fn, 240Fn, 287, 288, 290, 292, 294f.  
 Fischer, Wilhelm 12Fn, 102Fn, 288  
 Floros, Constantin 123Fn, 291  
 Foerster, Josef Bohuslav 252Fn, 296  
 Forchert, Arno 13Fn, 286  
 Franck, César 14Fn, 19, 292  
 Klavierquintett f-Moll 19, 292  
 Klaviertrio fis-Moll Nr. 1, B-Dur Nr. 2 und h-Moll Nr. 3 op. 1 14Fn  
 Klaviertrio h-Moll op. 2 14Fn  
 Frisch, Walter 111Fn, 114Fn, 288  
 Fuchs, Ingrid 41Fn, 291  
 Fukač, Jiří 224Fn, 235Fn, 289, 295
- Gabrielová, Jarmila 4–6Fn, 21Fn, 33Fn, 36Fn, 40Fn, 71Fn, 275Fn, 289f., 294  
 Gade, Niels 233Fn  
*Novelletten* op. 29 233Fn  
 Gál, Hans 284  
 Gieseler, Walter 202Fn, 204Fn, 289  
 Göbl, Alois 9Fn, 167Fn, 234  
 Goethe, Johann Wolfgang von 273Fn, 289  
 Gregor, Vladimír 224Fn, 289  
 Gruber, Gernot 2Fn, 275Fn, 287, 289, 291, 293  
 Hanemann, Dorothee 13Fn, 63Fn, 286  
 Hanslick, Eduard 2, 41, 42, 96, 124, 289  
 Haselböck, Lukas 4Fn, 289  
 Hauschka, Thomas 11Fn, 111Fn, 156Fn, 289  
 Haydn, Joseph 6Fn, 12Fn, 88, 147Fn, 222, 224, 272Fn, 276, 288, 293, 294  
 Heinz, Gottfried 9Fn, 16–17Fn, 18, 19Fn, 27Fn, 289  
 Hejda, František Karel 253Fn, 296  
 Henle, Günter 9Fn, 26, 30, 41Fn, 49, 58f., 82, 87, 109, 113, 135, 142, 155, 161, 181, 184f., 187, 202f., 205, 207, 216, 219f., 222, 228, 231, 233–234Fn, 242Fn, 249Fn, 272Fn, 284f., 288f., 295  
 Herttrich, Ernst 41Fn, 284, 289  
 Herzogenberg, Heinrich von 89Fn  
 Heuß, Alfred 128Fn, 129Fn, 290  
 Hinrichsen, Hans-Joachim 53f., 55Fn, 64Fn, 75–76Fn, 79, 131Fn, 166Fn, 280Fn, 290  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 41Fn  
 Hollander, Hans 131, 290  
 Husserl, Edmund 271Fn  
 Immermann, Carl Leberecht 4Fn, 292  
 Janáček, Leoš 21Fn, 40Fn, 107, 119Fn, 235Fn, 237–238Fn, 256Fn, 261Fn, 273, 287, 289, 291, 296  
 Jers, Norbert 53Fn, 290  
 Joachim, Joseph 8, 107, 175, 287  
 Jost, Peter 19Fn, 52Fn, 190Fn, 267, 271, 287, 290, 292f., 295

- Kachlik, Jan 21Fn, 289f., 294  
 Kalbeck, Max 42Fn, 107Fn, 122–123Fn,  
 134, 157Fn, 221, 286, 290  
 Kant, Immanuel 4Fn, 290  
 Kaplan, Mark 29Fn, 290  
 Keller, Gottfried 4Fn, 292  
 Keller, Rudolf 96  
 Klinkhammer, Rudolf 43Fn, 47Fn, 290  
 Koch, Heinrich Christoph 268, 269Fn,  
 290  
 Kocipiński, Ant. 261, 285  
 Kohlhase, Hans 134, 135Fn, 216Fn,  
 222Fn, 231, 232Fn, 290  
 Kraus Detlef 23Fn, 290  
 Krause, Andreas 64Fn, 290  
 Kreisig, Martin 22Fn, 294  
 Krellman, Hanspeter 284  
 Krones, Hartmut 8Fn, 86Fn, 291  
 Kross, Siegfried 81Fn, 123Fn, 156, 291  
 Krummacher, Friedhelm 6Fn, 10Fn,  
 14Fn, 23Fn, 36Fn, 134Fn, 190Fn,  
 211Fn, 218Fn, 288, 290f.  
 Kuba, Ludvík 234Fn, 261, 285  
 Kube, Michael 13Fn, 22Fn, 41Fn, 291  
 Kuckertz, Josef 121Fn, 293, 296  
 Kull, Hans 20Fn, 22Fn, 37Fn, 247Fn,  
 291  
 Kuna, Milan 3Fn, 9Fn, 33Fn, 90Fn,  
 144Fn, 233–235Fn, 288, 291  
 Kvapil, Radoslav 21Fn, 291  
 Lachner, Ferdinand 8, 233, 252Fn  
 la Motte, Diether de 31Fn, 269Fn, 291  
 la Motte, Helga de 269Fn, 291  
 Lederer, Josef-Horst 158–159Fn, 162Fn,  
 291  
 Leisinger, Ulrich 285  
 Lekeu, Guillaume 7Fn, 292  
 Levi, Hermann 107  
 Lichtenhahn, Ernst 244Fn, 287  
 Liszt, Franz 14Fn, 34, 46Fn, 128, 129Fn,  
 278, 287, 290, 292  
*Ce qu'on entend sur la montagne* 129Fn,  
 290  
 Konzert für Klavier und Orchester  
 Nr. 2 Es-Dur 46Fn, 292  
 Sonate für Klavier h-Moll 128  
 Litzmann, Berthold 41Fn, 286  
 Lodes, Birgit 143Fn, 292  
 Loudová, Hana 224Fn, 289  
 Mahler, Gustav 4Fn, 122Fn, 270, 293,  
 295  
 Symphonie Nr. 1 D-Dur 270Fn  
 Symphonie Nr. 5 cis-Moll 270Fn  
 Symphonie Nr. 6 a-Moll 270Fn  
 Maler, Wilhelm 264Fn, 292  
 Mandelkow, Karl Robert 273Fn, 289  
 Mandyczewski, Eusebius 284  
 Martinů, Bohuslav 233Fn  
*Cinq pièces brèves* 233Fn  
 Mauser, Siegfried 11Fn, 286, 289  
 McCorcle, Margit L. 41Fn, 292  
 Mehner, Klaus 271Fn, 293  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 14f., 18Fn,  
 23, 36, 50Fn, 122, 190, 211, 218Fn,  
 221, 236Fn, 291f.  
 „Ist es wahr?“ (12 Lieder op. 9, Nr. 1)  
 36Fn  
 Klaviertrio d-Moll op. 49 14, 190Fn,  
 292  
 Klaviertrio c-Moll op. 66 14, 122,  
 190Fn, 236Fn  
 Streichquartett a-Moll op. 13 36  
 Streichquartett D-Dur op. 44, Nr. 1  
 50Fn  
 Messiaen, Olivier 269Fn, 291  
 Metzger, Hainz-Klaus 56Fn, 293  
 Meurs, Norbert 41Fn, 292  
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 4Fn, 292  
 Molnar, Antal 14Fn, 292  
 Moser, Andreas 175Fn, 287  
 Moučka, Emil 107Fn  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 6Fn, 10f.,  
 12Fn, 13, 16, 18Fn, 26, 144, 147Fn,  
 153, 247Fn, 272Fn, 276, 288, 293f.  
 Klavierquartett g-Moll KV 478 16,  
 18Fn  
 Klavierquartett Es-Dur KV 493 16,  
 144, 153  
 Konzert für Klavier und Orchester  
 Nr. 11 F-Dur KV 413 16Fn  
 Konzert für Klavier und Orchester  
 Nr. 12 A-Dur KV 414 16Fn

- Konzert für Klavier und Orchester  
Nr. 13 C-Dur KV 415 16Fn  
Sonate für Klavier und Violine C-Dur  
KV 296 247Fn
- Mühlfeld, Richard 7  
Neruda, Alois 8  
Niemöller, Klaus Wolfgang 7Fn, 46Fn,  
292  
Nietzsche, Friedrich 4Fn, 292  
Nobach, Christiana 9Fn, 14Fn, 16Fn,  
27Fn, 294  
Nouza, Zdeněk 2Fn, 90Fn, 107Fn,  
153Fn, 292  
Novak, John K. 67Fn, 292  
Novotný, Václav Juda 124Fn, 253Fn,  
268Fn, 296  
Oesch, Hans 244Fn, 287  
Ottlová, Marta 53, 292f.  
Pečman, Rudolf 21Fn, 289, 291  
Petersen, Peter 4Fn, 292  
Pfannkuch, Wilhelm 169Fn, 292  
Pfleger-Moravský, Gustav 191  
Platen, Emil 285  
Pospíšil, Milan 53Fn, 292f.  
Procházka, Ludevít 33  
Rachmaninow, Sergej 236  
*Trio élégiaque* d-Moll op. 9 236Fn  
Rathert, Wolfgang 19Fn, 292  
Revers, Peter 2Fn, 292  
Reynolds, Christopher Alan 4–5Fn, 293  
Rheinberger, Josef Gabriel 89Fn  
Riehn, Rainer 56Fn, 293  
Riemann, Hugo 44Fn, 293  
Riethmüller, Albrecht 272Fn, 288  
Ringer, Alexander L. 122Fn, 293  
Roch, Eckhard 271Fn, 293  
Rohn, Matthias 123Fn, 217, 293  
Rosen, Charles 147Fn, 293  
Rubinstein, Nikolai 236  
Rudolf, Johann Joseph Rainer von Öster-  
reich 12  
Rummenholler, Peter 190Fn, 293  
Sachs, Klaus-Jürgen 159Fn, 162Fn, 293  
Sachs, Melchior Ernst 269, 293  
Salzer, Felix 51Fn, 101Fn, 166Fn, 167Fn,  
293  
Samson, Jim 238Fn, 293  
Schick, Hartmut 1, 3, 4–7Fn, 9Fn, 21Fn,  
24Fn, 33–36Fn, 38–39Fn, 45–47Fn,  
50Fn, 52Fn, 57, 63Fn, 71Fn, 83–  
84Fn, 86Fn, 96Fn, 104Fn, 106Fn,  
116Fn, 120Fn, 131Fn, 140Fn, 144Fn,  
149Fn, 150, 157Fn, 166Fn, 171Fn,  
173Fn, 175Fn, 189Fn, 194Fn, 197Fn,  
224–225Fn, 232Fn, 237f., 240Fn,  
262–263Fn, 272–273Fn, 275Fn, 293  
Schiff, András 249Fn, 295  
Schmitz, Arnold 52Fn  
Schnebel, Dieter 56Fn, 293  
Scholz, Gottfried 41Fn, 189Fn, 293  
Schönberg, Arnold 17, 52, 53, 88, 89Fn,  
128Fn, 170Fn, 185, 287, 294  
Schostakowitsch, Dmitrij 236  
Klaviertrio e-Moll op. 65 236Fn  
Schrade, Leo 244Fn, 287  
Schubert, Franz 5, 13–15, 18–20, 22f.,  
31, 34, 43Fn, 47, 50, 51Fn, 53, 56Fn,  
63f., 66, 67Fn, 69f., 75, 88, 90Fn,  
101f., 115, 123, 130, 131–133, 134,  
136, 166f., 178, 189f., 191Fn, 246Fn,  
250, 276–280, 285–287, 290–293, 296  
„Am Meer“ (13 Lieder nach Gedich-  
ten von Rellstab und Heine D 957,  
Nr. 12) 189  
„Die Forelle“ D 550 18  
Fantasie C-Dur D 760 34  
*Forellenquintett* s. Klavierquintett A-Dur  
D 667  
Klavierquintett A-Dur D 667 18, 20,  
34, 131–133, 134, 277, 285  
Klaviertrio B-Dur D 898 13, 69f., 190,  
191Fn  
Klaviertrio Es-Dur D 929 13, 15,  
22Fn, 50, 63, 178f., 190, 191Fn,  
246Fn, 277, 286, 291  
Rondo h-Moll D 895 90Fn  
Sonate für Klavier A-Dur D 664 102  
Sonate für Klavier G-Dur D 894 102  
Sonate für Klavier B-Dur D 960 102  
*Wandererphantasie* s. Fantasie C-Dur  
D 760  
Schubring, Adolf 41, 42Fn, 294

- Schumann, Clara 8, 19, 41, 107, 122, 286
- Schumann, Robert 9Fn, 11, 14–19, 22f., 31, 35Fn, 50Fn, 75, 86f., 93, 131, 144, 153, 177, 189, 190, 191Fn, 212, 226, 233Fn, 238, 245, 246Fn, 267, 271, 276, 280, 285f., 289f., 292, 294, 296
- Carnaval* op. 9 226
- Fantasie op. 17 189
- Fantasiestücke* op. 88 233Fn, 245
- Klavierquartett Es-Dur op. 47 15f., 75, 86f., 144, 153, 190, 285
- Klavierquintett Es-Dur op. 44 16–19, 131, 177, 191Fn, 238, 246Fn, 280
- Klaviertrio d-Moll op. 63 14, 292
- Streichquartett a-Moll op. 41, Nr. 1 50Fn
- Sonate für Klavier und Violine a-Moll op. 105 11
- Sonate für Violine und Klavier d-Moll op. 121 11
- Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120 35Fn
- Schwindt-Gross, Nicole 272Fn, 294
- Simrock, Fritz 2, 3Fn, 8, 10, 96Fn, 122, 144, 170Fn, 235Fn, 241f., 267, 286, 288
- Simrock, Nikolaus 235, 242, 253Fn, 257Fn, 288
- Simrock, Peter Joseph 122Fn, 286
- Sisman, Elaine R. 178Fn, 294
- Slavkovských, Karel ze 8, 34Fn
- Smaczny, Jan 191Fn, 193Fn, 294
- Smallman, Basil 9Fn, 12–14Fn, 16–17Fn, 27Fn, 177–178Fn, 254–255Fn, 294
- Smetana, Bedřich 18Fn, 39Fn, 53, 64, 75, 84Fn, 119Fn, 236, 256Fn, 286, 292, 296
- Klaviertrio g-Moll op. 15 39Fn, 64, 75, 236
- Polka Nr. 2 f-Moll aus *Trois polkas de salon* 84Fn
- Polka Nr. 2 g-Moll aus *Trois polkas poétiques* 84Fn
- Polka f-Moll (Bartoš 93) 84Fn
- Polka g-Moll (Bartoš 89) 84Fn
- Polka fis-Moll und Polka a-Moll aus dem Zyklus *Böhmische Tänze I* 84Fn
- Šmídová, Ludmila 21Fn, 294
- Smith, Peter H. 103Fn, 122, 123Fn, 146, 153Fn, 156, 294
- Sollertinsky, Iwan Iwanowitsch 236Fn
- Šourek, Otakar 3, 4Fn, 20, 33Fn, 71Fn, 76Fn, 119Fn, 144Fn, 171, 172Fn, 182Fn, 191Fn, 212Fn, 223Fn, 234Fn, 237, 245f., 253f., 262Fn, 283f., 295
- Spitta, Philipp 123Fn
- Sponheuer, Bernd 6Fn, 288
- Srb-Debrnov, Josef 9
- Stahmer, Klaus 4Fn, 8Fn, 295
- Stanley, Glenn 29Fn, 290
- Štědroň, Miloš 235Fn, 295
- Stein, Leonard 52Fn, 294
- Steinbeck, Wolfram 218Fn, 224Fn, 230Fn, 295
- Stephan, Rudolf 119Fn, 121Fn, 293, 296
- Stifter, Adalbert 4Fn, 292
- Strawinsky, Igor 269Fn, 291
- Struck, Michael 23Fn, 134Fn, 285, 290
- Styrang, Gerald 52Fn, 294
- Tauerová, Jarmila 249Fn, 295
- Teige, Karel 75Fn, 236Fn, 295
- Tiedemann, Rolf 6Fn
- Tomaszewski, Mieczyslaw 238Fn, 295
- Töpel, Michael 9Fn, 14Fn, 16Fn, 27Fn, 294
- Tovey, Donald Francis 107Fn, 122Fn, 190, 295
- Tschaikowsky 235Fn, 236, 246Fn, 248, 291
- Klaviertrio a-Moll op. 50 236, 246Fn, 248
- Tyllner, Lubomír 227Fn, 295
- Velten, Klaus 52Fn, 67Fn, 76Fn, 295
- Vendrix, Philippe 7Fn, 292
- Vojtěch, Ivan 52Fn, 294
- Volek, Jaroslav 4Fn, 62Fn, 127Fn, 295
- Volkmann, Robert 89–90Fn
- Voss, Frederick M. 234
- Vysloužil, Jiří 224Fn, 235Fn, 289, 295
- Waldura, Markus 35Fn, 80, 83Fn, 296
- Wagner, Richard 39Fn
- Meistersinger-Ouvertüre* 39Fn
- Weber-Bockholdt, Petra 31Fn, 296

Weber, Horst 121Fn, 296  
Webster, James 102Fn, 111–113Fn, 280Fn,  
296  
Weischedel, Wilhelm 4Fn, 290  
Wetschky, Jürgen 141Fn, 296  
Wickenhauser-Nerudová, Amalia 50  
Wiese, Walter 119Fn, 225Fn, 296

Wiesmann, Sigrid 4Fn, 209Fn, 296  
Wihan, Hanuš 8, 233, 246, 252Fn  
Wolff, Christoph 10Fn, 31Fn, 184Fn,  
296  
Wörner, Karl H. 55Fn, 296  
Zaunschirm, Franz 41–42Fn, 296  
Zelter, Carl Friedrich 273Fn