

Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft

Herausgegeben von Ludwig Finscher und Reinhold Hammerstein

Band 17

Hartmut Schick

Studien zu  
Dvořáks  
Streichquartetten



Laaber-Verlag

· Meinen Eltern



ISBN 3-89007-219-4

© 1990 by Laaber-Verlag, Laaber  
Nachdruck, auch auszugsweise,  
nur mit Genehmigung des Verlages

# Inhalt

Vorwort . . . . .	9
Lernen aus der Tradition: Das Streichquartett A-Dur . . . . .	13
Voraussetzungen . . . . .	13
Zyklusgedanke - Leitbild Mendelssohn . . . . .	18
Umgehung der Dominante . . . . .	24
Leitbild Beethoven . . . . .	27
Spiel mit dem Metrum . . . . .	32
Schwächen der Formbildung . . . . .	36
Bruch mit der Tradition: Die Streichquartette B-Dur und D-Dur . . . . .	39
Abkehr von der Sonatenform . . . . .	41
Monothematik und Satzverknüpfung . . . . .	46
Integration von Zitaten . . . . .	52
Neuansatz mit schärferen Konturen . . . . .	56
Harmonik des langsamen Satzes . . . . .	62
Mazurka als Programm . . . . .	68
Themenentwicklung und <i>Meistersinger</i> -Kontrapunkt . . . . .	72
An der Schwelle zur Neuen Musik: Das Streichquartett e-Moll . . . . .	79
Form und Tonalität . . . . .	79
<i>Tristan</i> -Bezüge . . . . .	84
Subthematik und thematischer Akkord . . . . .	92
Auflösung des Metrums . . . . .	97
Religiöse Nachtmusik . . . . .	102
Wagner-Synthese und posttonale Strukturen . . . . .	109
Gattungsposition . . . . .	111
Abwendung von Wagner: Das Streichquartett f-Moll . . . . .	116
Disparates in der Formbildung . . . . .	119
Themenentwicklung . . . . .	124
Verfremdeter Walzer . . . . .	129
"Pseudo-Rondo". Zum Finale . . . . .	132

Vom Experiment zur Orthodoxie: Die Streichquartette in a-Moll . . .	137
Die Erstfassung von opus 12 . . . . .	138
Zur Revision von opus 12 . . . . .	145
Opus 16: Entwickelnde Variation und Einheit des Materials . . . . .	149
Symmetrie und Proportion . . . . .	158
Zur Formidee des Finale . . . . .	161
<b>Individualisierte Formbildung: Das Streichquartett E-Dur . . . . .</b>	<b>166</b>
Entfaltung der Thematik . . . . .	166
Proportionen und Tonartenplan . . . . .	171
Bezüge zu Schubert . . . . .	176
Metrum und Syntax im Scherzo . . . . .	179
Vermeidung der Grundtonart und Molltendenz . . . . .	184
<b>Zwischen Schubert und Brahms: Das Streichquartett d-Moll . . . . .</b>	<b>190</b>
Schubert-Adaption . . . . .	192
Tonrepetition und Polka . . . . .	198
Schweifende Tonalität und Brahms-Einfluß . . . . .	202
<b>Folklorismus als Prinzip: Das Streichquartett Es-Dur . . . . .</b>	<b>211</b>
Terzstruktur, Folklorismus und Wiederholung . . . . .	212
Dumka und Intermezzo . . . . .	222
Dreiklangsstrukturen und Tonartenplan . . . . .	226
Die Polkamotivik und Brahms . . . . .	231
<b>Verfeinerung des Stils: F-Dur-Fragment und C-Dur-Quartett . . . . .</b>	<b>235</b>
Zum F-Dur-Fragment . . . . .	236
Klangeintrübung . . . . .	241
Rhythmus und Textur . . . . .	250
Zum Finale . . . . .	255
<b>"...etwas ganz Melodisches und Einfaches":</b>	
<b>Das Streichquartett F-Dur . . . . .</b>	<b>262</b>
Amerikanisch oder böhmisch? . . . . .	264
Pastoralcharakter . . . . .	268
Kompositorische Ökonomie . . . . .	273
<b>Letzte Kammermusik: Die Streichquartette As-Dur und G-Dur . . . . .</b>	<b>283</b>
Opus 105. Entwickelnde Variation und thematische Arbeit mit einem Ton . . . . .	284
Das Beziehungsnetz der Proportionen . . . . .	293
Opus 106. Bausteinprinzip und neuer Ausdruck . . . . .	297
Zyklische Tonartendisposition . . . . .	305

Finale I. Zitat und Rhetorik des Einzelmotivs . . . . .	310
Finale II. Stilistische Rückwendung? . . . . .	316
Schluß . . . . .	324
Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	331
I. Musikalische Quellen und Ausgaben . . . . .	331
II. Zitierte Literatur . . . . .	333
Personenregister . . . . .	341
Werkregister Dvořák . . . . .	345



# Vorwort

Trotz des enormen Aufschwungs, den die Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg erlebt hat, ist der Musik von Antonín Dvořák seit über vierzig Jahren, seit der Dissertation von Hans Kull über Dvořáks Kammermusik (Bern 1948), im deutschen Sprachraum keine größere Abhandlung mehr gewidmet worden. Eine deutsche Dvořák-Forschung beginnt sich in Ansätzen gerade erst zu entwickeln, und vielleicht kann man Dvořák ohne Übertreibung als den hierzulande unbekanntesten unter den großen Komponisten des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Die große Popularität einzelner seiner Werke - solcher zumal, die nur ein ganz bestimmtes, schmales Stilsegment repräsentieren - ändert nichts an der Tatsache, daß den meisten Fachwissenschaftlern ein Großteil von Dvořáks Oeuvre nicht geläufig ist. (Selbst der MGG-Artikel *Dvořák* etwa kennt nur zwölf der vierzehn Streichquartette.)

Darüberhinaus wird durch die einseitige Popularität der folkloristisch gefärbten Werke auch ein ganzes Bündel von hartnäckigen Vorurteilen tradiert, so etwa die Ansicht, Dvořák habe von Anfang an und gleichsam unreflektiert in einem "slawischen" Stil komponiert, oder die Überzeugung, daß die Verwendung von Pentatonik generell typisch sei für Dvořáks Musik (und auch für die tschechische Volksmusik).

Für den Versuch, Dvořáks Musik nicht mehr nur stichprobenartig zu untersuchen und sich ihr mit Analysemethoden zu nähern, wie sie am Werk von Beethoven und Brahms, Schubert und Liszt entwickelt wurden, bieten sich die vierzehn Streichquartette des tschechischen Komponisten in besonderer Weise an, da sie einen repräsentativen Querschnitt durch die ganz außerordentliche stilistische Vielfalt von Dvořáks Oeuvre darstellen, eines Lebenswerkes, in dem die beherrschenden musikhistorischen Tendenzen des späteren 19. Jahrhunderts in wohl einzigartiger Weise miteinander verschmolzen sind: die Strömungen des Klassizismus, des Folklorismus und der Neuromantik des Liszt-Wagner-Kreises. Zugleich spiegeln die Quartette im Längsschnitt Dvořáks sehr wechselvolle Stilentwicklung über einen Zeitraum von 34 Jahren wider. Streichquartette schrieb Dvořák in beinahe jeder Phase seines Schaffens, beginnend mit den ersten Anfängen (Opus 2, 1862) über die Zeit der Wagner-Begeisterung (kulminierend im e-Moll-Quartett, 1870), die Wiederannäherung an die Normen der Gattung in den 1870er-Jahren, die von dem Kontakt zu Brahms geprägten Achtziger Jahre, die den Stil vereinfachenden Jahre in Amerika bis hin zur letzten Phase der Komposition absoluter Musik, die vielleicht nicht zufällig mit zwei Streichquartetten (opus 105 und opus 106) endet. (In seinen letzten neun Lebensjahren

schrieb Dvořák nur noch Symphonische Dichtungen und Opern.) Zudem kommen die kompositorischen Probleme, mit denen sich Dvořák in den verschiedenen Phasen seiner Stilentwicklung konfrontiert sah, und seine musikalischen Intentionen in den Streichquartetten wohl am reinsten zum Ausdruck, bis hin zu Extremlösungen im Frühwerk, an deren Aufführung von vornherein gar nicht zu denken war.

Da dank der von der Antonín-Dvořák-Gesellschaft in Prag herausgegebenen Kritischen Gesamtausgabe der Werke Dvořáks nun seit 1982 alle vierzehn vollendeten Quartette des Komponisten gedruckt vorliegen, konnte erstmals auch das Frühwerk, dem immerhin sechs der Quartette zuzurechnen sind, berücksichtigt und sinnvoll - weil vom Leser auch anhand der Partituren nachprüfbar - untersucht und interpretiert werden. Noch Kull war das gesamte Frühwerk unbekannt. Durch die Einbeziehung und stellenweise sogar besondere Akzentuierung der stilistisch ganz andersartigen Werke der 1860er- und frühen 70er-Jahre verbot es sich vollends, wie Kull die einzelnen Quartette nur als Ausprägungen eines homogenen, als entwicklungslos gedachten Personalstiles zu behandeln. Und im Unterschied zu Kulls Dissertation steht in der vorliegenden Arbeit die Individualität des Einzelwerkes im Vordergrund, von der ausgehend erst die Merkmale einer Dvořákschen Stilperiode, der Behandlung der Gattung und schließlich - als Konstanten, deren Resultate einander entgegengesetzt sein können - des Personalstils, der Mentalität und Begabung des Komponisten erschlossen werden.

Fruchtbar für die vorliegende Arbeit erwies sich denn auch weniger Kulls Kammermusik-Buch als manches - auch solches, dem widersprochen werden mußte - in David Beveridges (leider ungedruckter) Dissertation über Dvořáks Sonatenformbehandlung (Berkeley 1980) sowie einzelne Aufsätze, insbesondere von Gerald Abraham, Jarmil Burghauser, David Beveridge und John Clapham. Darauf hinzuweisen ist schließlich noch, daß ich auf Dvořáks spätere Bearbeitung des frühen Liederzyklus *Cypřiše* ("Zypressen") für Streichquartett oder auch die beiden Quartett-Walzer opus 54 nicht näher eingehe, da diese Arrangements außer in Fragen der Satztechnik in keinem Zusammenhang mit den eigentlichen Streichquartetten des Komponisten stehen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Februar 1989 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen; für den Druck wurde sie noch überarbeitet und mit einigen Ergänzungen versehen. Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Verlage Bärenreiter (Kassel), Richard Bimbach/Dreililien (Lochham), Günther Henle (München/Duisburg) und Staatlicher Musikverlag der ČSSR/Supraphon (Prag).

Danken möchte ich der Studienstiftung des deutschen Volkes für die Gewährung eines Promotionsstipendiums sowie für die materielle und ideelle Förderung schon meines gesamten Studiums.

Für die freundliche Erlaubnis, die autographen Partituren, Stimmen und Skizzen zu Dvořáks Streichquartetten zu studieren, bin ich dem Muzeum české hudby in Prag und der Staatsbibliothek der ČSSR zu Dank verpflichtet. Besonders herzlich danke ich dem Vorsitzenden der Antonín-Dvořák-Gesellschaft in Prag, Herrn Jarmil Burghauser, für seine Hilfe bei der Überwindung bürokratischer Hemmnisse und bei der Bereitstellung der Autographen, aber auch für manches fruchtbare fachliche Gespräch.

Für ihre vielfältige Hilfe und ihren freundschaftlichen Beistand bei der Abfassung der Arbeit bin ich Alexandra Winter und Albrecht Dürr sehr dankbar, ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Herbert Schneider für die Übernahme des Korreferats unter schwierigen zeitlichen Bedingungen.

Schließlich und vor allem danke ich meinem verehrten Doktorvater Prof. Dr. Ludwig Finscher, der diese Arbeit angeregt hat und ihr Entstehen mit konstruktiver Kritik und vielfacher Ermunterung - und nicht zuletzt durch sein Vorbild als inspirierender akademischer Lehrer - maßgeblich gefördert hat.

Tübingen, im Februar 1990

Hartmut Schick



# Lernen aus der Tradition: Das Streichquartett A-Dur

## Voraussetzungen

Nachdem Josef Haydn die Gattung Streichquartett geschaffen und populär gemacht hatte, war es einige Jahrzehnte lang bei angehenden Komponisten Brauch geworden, sich mit einem Streichquartett-Opus der musikalischen Öffentlichkeit vorzustellen<sup>1</sup>. Ein Nachhall dieser Praxis findet sich noch bei Richard Wagner (Streichquartett D-Dur, 1829) und Michail Glinka (F-Dur, 1830), und gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts liefern dann wieder Komponisten wie Richard Strauss (A-Dur opus 2, 1880), Alexander Glasunow (D-Dur opus 1, 1882) und Arnold Schönberg (D-Dur, 1897) ihr "Gesellenstück" in dieser nobelsten Gattung der Instrumentalmusik.

Anders in der Jahrhundertmitte. Schon 1842 konstatierte Robert Schumann, daß nach Haydn, Mozart und Beethoven in der Geschichte des Streichquartetts "ein bedenklicher Stillstand eingetreten" sei, die Generation danach habe nichts Vergleichbares zu schaffen vermocht: "Onslow allein fand Anklang, und später Mendelssohn"<sup>2</sup>. Doch Schumann traute der Gattung wohl auch keine große Entwicklung mehr zu. Nirgendwo ist Schumanns Ästhetik so rückwärtsgerichtet wie beim Streichquartett<sup>3</sup>, was nicht zuletzt seine eigenen drei Beiträge zur Gattung mit ihrer übertriebenen Orthodoxie demonstrieren.

Wer in den Jahren um 1850 überhaupt noch Kammermusik schrieb, bevorzugte die mit weniger Tradition belasteten, "orchestraleren" Besetzungen mit Klavier: so etwa Smetana 1855 mit seinem g-Moll-Trio opus 15. (Die kammermusikalische Besetzung ist bei Smetana hier, ähnlich wie im späteren e-Moll-Quartett und in den Streichquartetten von Wolf und Janáček, Chiffre für das Intime: den Schmerz über den Tod der Tochter.)

Kompositionen vom Rang dieses Klaviertrios oder des H-Dur-Trios opus 8 (1854) von Brahms sucht man im Streichquartettschaffen der zwanzig Jahre nach Mendelssohns f-Moll-Quartett opus 80 (1847) vergebens, abgesehen vielleicht von den nicht an die Öffentlichkeit gelangten beiden Quartetten Franz Berwalds von 1849. Der greise Spohr, Molique, Rubinstein, Franz Lachner, Raff und Volkmann bestimmten die Szene mit durchweg konservativ-akademischen

---

<sup>1</sup> Vgl. die Liste der Quartette mit der Opuszahl 1 zwischen 1770 und 1815 bei Ludwig Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts I (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), Kassel etc. 1974, S. 300.

<sup>2</sup> Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker Bd. III, hrsg. von H. Simon, Leipzig o. J., S. 100.

<sup>3</sup> S. seine Hirschbach-Rezension, ebda S. 102ff.

bis glatten Werken, die bezeichnenderweise im Falle von Volkmann und Raff längst nicht die Originalität der Orchesterwerke aufweisen.

Die Krise der Kammermusik und speziell des Streichquartetts in den Jahren 1850 bis 1870 - der Blütezeit der Symphonischen Dichtung - hat ihr Pendant in der Krise der Symphonie: Nach Schumanns Dritter Symphonie (1850) wurde zwei Jahrzehnte lang keine nicht programmgebundene Symphonie vergleichbaren Ranges mehr geschrieben. Zu übermächtig war auch hier der Schatten Beethovens, dem auszuweichen oder es mit ihm dann doch aufzunehmen schon für Mendelssohn und Schumann eine ständige - und nicht immer bewältigte - Herausforderung bedeutete.

Daß es im letzten Drittel des Jahrhunderts dann zu einer kaum vorhersehbaren Renaissance der Kammermusik und zu einem "zweiten Zeitalter der Symphonie"<sup>4</sup> kam, ist wesentlich dem Wirken von Johannes Brahms zuzuschreiben. Die verbreitete Ansicht allerdings, der acht Jahre jüngere Antonín Dvořák habe seine Produktivität auf diesen Feldern erst im Gefolge von Brahms, gleichsam in dessen Windschatten, entwickelt, ist ein aus der Rezeptionsgeschichte erwachsener Irrtum. Häufig wird nämlich übersehen, daß Dvořák schon fünf Symphonien geschrieben hatte, als Brahms seine Erste vollendete (1876), und daß Dvořák Ende 1873, als die ersten beiden Streichquartette von Brahms erschienen, schon an seinem sechsten Streichquartett (a-Moll opus 12) arbeitete. Und ganz abgesehen von dieser Priorität des Tschechen spricht auch vieles dafür, daß Dvořák seinen Stil zumindest bis 1876, bis zum Alter von 35 Jahren, unbeeinflusst von Brahms entwickelt hat, möglicherweise ohne dessen Musik - die sich in Prag erst sehr spät durchsetzen konnte - überhaupt zu kennen.

In der musikhistorischen Situation um 1860 nun mußte es beinahe als Anachronismus erscheinen, daß der junge Antonín Dvořák sein Début als Komponist mit einem Streichquintett und einem Streichquartett gab, und zugleich zeigt es ein erstaunliches Maß an Unbefangenheit gegenüber der Tradition, die Brahms gerade bei diesen beiden Gattungen als erdrückend empfunden hat.<sup>5</sup> 1861, zwei Jahre nach Abschluß seiner kompositorischen Ausbildung an der Prager Orgelschule, schrieb Dvořák als *Opus 1* das dreisätzigige Streichquintett a-Moll B 7,<sup>6</sup> im Frühjahr 1862 ließ er als Zwanzigjähriger das Streichquartett A-Dur B 8 als *Opus 2* folgen und überschrieb es *Quartett Nr. 1* - offensichtlich davon überzeugt, daß es nicht sein einziges bleiben werde.

Die natürliche Affinität des Bratschisten zur Kammermusik mag Dvořák vor allem zur Wahl dieser Gattungen veranlaßt haben, weniger aufführungspraktische Erwägungen, die ihm wohl eher fremd waren: Noch bis 1871 komponierte

---

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden/Laaber 1980, S. 220.

<sup>5</sup> Beim Streichquartett ist dies bekannt; beim Quintett hat sich Brahms hierzu nicht geäußert, doch fällt auf, daß er zunächst mit Sextetten (die deutlich Schuberts C-Dur-Quintett verpflichtet sind) gleichsam das Quintett umging und erst sehr spät Streichquintette schrieb.

<sup>6</sup> B... bezeichnet die Werknummer in Jarmil Burghäusers chronologisch angelegtem Thematischen Verzeichnis der Werke von Antonín Dvořák (tschech., engl., deutsch), Prag/Kassel 1960. Eine revidierte Neuauflage ist in Vorbereitung.

er mit überdimensionierten, technisch meist viel zu schweren Werken konsequent am "Markt" vorbei.

Daß der zweijährige Unterricht an der Prager Orgelschule<sup>7</sup> dem jungen Dvořák ausreichendes Rüstzeug für das Komponieren in diesem Genre vermittelt hat, ist unwahrscheinlich. Die Ausbildung war konservativ und in erster Linie auf die Komposition kirchlicher Gebrauchsmusik ausgerichtet, wie sie Dvořák in seinen Abschlußarbeiten, einigen handwerklich gediegenen, aber eher uninspirierten Präludien und Fugen<sup>8</sup>, vorlegte.

Das Komponieren im Sonatenstil mußte Dvořák sich wohl selbst beibringen, indem er die klassischen Meisterwerke studierte. Kennenlernen konnte er ein größeres Repertoire zunächst durch die aktive Teilnahme am reichhaltigen Prager Musikleben als Bratschist in verschiedenen Orchestern - Eintrittskarten konnte er sich wegen seiner Armut nicht kaufen -, was ihn mit den Opern, Chor- und Orchesterwerken von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Liszt und Wagner vertraut machte<sup>9</sup>.

Was das Studium von Partituren betrifft, so war der mittellose Dvořák hier ganz auf die Notenbibliothek eines Freundes, des Komponisten Karel Bendl angewiesen, die vor allem Werke von Beethoven und Mendelssohn enthielt<sup>10</sup>. Man kann nun anhand von Dvořáks ersten beiden Kammermusikwerken beinahe rekonstruieren, welche Partituren sich der Komponist von Bendl ausgeliehen haben mag. So ist beispielsweise das Finalthema von Dvořáks a-Moll-Quintett opus 1 dem Kopfhema von Mozarts Klavierquartett g-Moll frappierend ähnlich (und nicht der einzige Mozartismus in diesem Werk), und beim Mittelsatz des Quintetts konnte Beveridge eine Abhängigkeit auch in struktureller Hinsicht vom zweiten Satz des Beethoven-Septetts plausibel machen<sup>11</sup>.

Problematischer wird es, wenn in der Literatur übereinstimmend Franz Schubert neben Beethoven als Leitbild für Dvořáks opera 1 und 2 genannt wird. Nun ist uns Dvořáks glühende Schubert-Verehrung aus späteren Werken und verbalen Äußerungen, namentlich dem Schubert-Aufsatz von 1894<sup>12</sup>, bekannt. Doch wir wissen durchaus nicht, ob der zwanzigjährige Dvořák überhaupt schon irgendeine Partitur von Schubert kannte<sup>13</sup>. Schuberts Kammermusik wurde in Prag erst in den 1860er Jahren aufgeführt<sup>14</sup>, insbesondere auf Betreiben des 1865 nach Prag zurückgekehrten Geigers Antonín Bennewitz. Von Schuberts Sinfo-

<sup>7</sup> S. hierzu John Clapham, Dvořák, London 1979, S. 15f.

<sup>8</sup> B 302, jüngst veröffentlicht als Supplement zur Kritischen Gesamtausgabe der Werke von Antonín Dvořák, Prag 1986 (Supraphon).

<sup>9</sup> S. Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák (deutsche Ausg.), Prag 1966, S. 8f.; Clapham, a.a.O., S. 17f.; zum Prager Musikleben der Zeit s. Rudolf Frhr Procházka, Das romantische Musik-Prag, Saaz 1914, und Vladimír Léb/Jitka Ludvová, Pražské orchestrální koncerty v letech 1860-1895, in: Hudební věda 17 (1980), S. 99-138.

<sup>10</sup> Vgl. J. Burghauser, Smetana's Influence on Dvořák's Creative Development. Referat, gehalten auf der International Smetana Centennial Conference San Diego, California, 1984 (ungedr.).

<sup>11</sup> David Beveridge, Romantic Ideas in a Classical Frame: The Sonata Forms of Dvořák. Phil. Diss. Berkeley, Calif., 1980 (ungedruckt), S. 36.

<sup>12</sup> In: The Century Illustrated Monthly Magazine, New York 1894; wiederabgedruckt in: J. Clapham, Antonín Dvořák: Musician and Craftsman, London 1966, S. 296.

<sup>13</sup> Vgl. Burghauser, ebda.

<sup>14</sup> Laut den Erinnerungen von Josef Portheim in: Procházka, a.a.O., S. 67.

nien war allein die Große in C-Dur veröffentlicht, Dvořák dürfte sie aber als Bratschist nicht kennengelernt haben<sup>15</sup>.

Zweifellos erinnert der leicht melancholische Tonfall im Kopfsatz von Dvořáks a-Moll-Quintett an Schuberts Quartett in der gleichen Tonart (D 804), doch von einer direkten Schubert-Reminiszenz, wie Beveridge sie sieht<sup>16</sup>, kann beim Hauptthema (*Notenbeispiel 1*) kaum die Rede sein, eher - wie auch an anderen Stellen - von Übereinstimmungen aufgrund ähnlicher musikalischer Mentalität der Komponisten. Fünfzehn Jahre später wird Dvořák sich dann tatsächlich in einem Streichquartett mit diesem Schubert-Quartett auseinandersetzen, in seinem Opus 1 aber könnte ebenso gut etwa Mozarts Klaviersonate a-Moll KV 310 Pate gestanden haben.

Nb. 1: Dvořák, *Streichquintett a-Moll op. 1, I. Satz, Beginn des Hauptthemas*

Klassisches, nicht romantisches Gepräge trägt auch die langsame Einleitung des Quintetts (*Nb. 2a*). Sie ist, was bisher übersehen wurde, ganz offensichtlich inspiriert von der langsamen Einleitung des Beethoven-Septetts (*b*):

(a)

<sup>15</sup> Das Orchester des Cäcilienvereins, in dem Dvořák mitspielte, führte die Sinfonie zwischen 1858 und 1865 nicht auf, anscheinend auch kein anderes Werk von Schubert (s. die Repertoire-Übersicht bei Procházka, a. a. O., S. 25). Zwischen 1860 und 1895 scheint in Prag überhaupt nur einmal eine Schubert-Symphonie in einem Konzert erklingen zu sein, nämlich 1869 die 6. Symphonie in C-Dur (s. Lébl/Ludvová, a. a. O., S. 128).

<sup>16</sup> Beveridge, a. a. O., S. 34.

(b) Adagio.  $\text{♩} = 72$ .

Nb. 2: (a) Dvořák, *Streichquintett a-Moll, I. Satz T. 5*; (b) Beethoven, *Septett op. 20, I. Satz*

Vor diesem Hintergrund kann man nun vermuten, daß auch die etwas hölzerne - gerade nicht Schubertische - Begleitung des Hauptthemas (Nb. 1) sowie die prägnanten Kadenz auf der Tonika im Hauptsatz des ersten Allegros sich am Kopfsatz des Beethovenschen Septetts orientieren, wie überhaupt bei aller romantisch gefärbten Harmonik die Satztechnik des Quintetts im Prinzip noch eine klassische ist. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, läßt sich das nachfolgende Werk, das Streichquartett A-Dur, nicht einfach als eine Art defizienter Modus des Quintetts interpretieren, wie David Beveridge es tut!<sup>17</sup>

Beveridge, der neben Jarmila Gabrielová<sup>18</sup> sich als Einziger mit beiden Werken eingehender analytisch befaßt hat, zeigt in überzeugender Weise beim Quintett, wie Dvořák schon hier erfolgreich mit jener Technik operiert, die Schönberg bei Brahms *entwickelnde Variation* genannt hat, und er weist auch auf die offensichtlichen Fehler in der tonalen Anlage der Ecksätze hin, die sich kaum von der Tonika zu lösen vermögen.<sup>19</sup> Den Schlüssel für das Verständnis des ganz andersartigen A-Dur-Quartetts liefert nach Beveridges Meinung dessen Widmung an Dvořáks ehemaligen Lehrer Josef Krejčí. Sie zeige, daß Dvořák hier in erster Linie bemüht gewesen sei, die Fehler des Quintetts, die (wie Beveridge annimmt) Krejčí wohl gerügt habe, nicht zu wiederholen. Das Ergebnis seien schulmäßige Sonatensätze mit neuen Schwächen, aber ohne die

<sup>17</sup> Ebda S. 51ff.

<sup>18</sup> Die Sonatenform in den frühen Werken von Antonín Dvořák, in: Bericht über das Colloquium *Dvořák, Janáček and Their Time* Brno 1984, hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1985, S. 193-198, und: *Raná komorní tvorba Antonína Dvořáka* (Die frühen Kammerwerke von Antonín Dvořák), in: *Hudební věda* 26 (1989), S. 142-162.

<sup>19</sup> S. Beveridge, a. a. O., S. 30ff.

Stärken des Quintetts. Die Dichotomie zwischen diesen beiden Werken faßt Beveridge als *"intuitive approach to composition in Op. 1 as opposed to an academic approach in Op. 2"*, wobei der bewußtere, "akademische" Umgang mit dem musikalischen Material bei Dvořák eine gewisse Verkrampfung bewirkt und seine Fähigkeiten etwa auf dem Feld der thematischen Arbeit verschüttet habe<sup>20</sup>.

Doch Beveridges Argumentation beruht auf einer falschen Prämisse. Der (tschechische) Vermerk *seinem Meister und Lehrer, Herrn J. Krejčí, Direktor des Prager Konservatoriums, in tiefster Ehrfurcht von seinem dankbaren Schüler Antonín Dvořák gewidmet* findet sich nämlich nicht auf dem Autograph, sondern nur auf einer - inzwischen verschollenen - Kopie der Quartettpartitur<sup>21</sup>, und die Widmung kann frühestens sechs Jahre nach der Komposition des Quartetts erfolgt sein, denn Direktor des Konservatoriums wurde Krejčí erst 1866. (Beveridge setzt das Konservatorium fälschlich mit der Orgelschule gleich, die Krejčí davor geleitet hatte.) Nichts deutet darauf hin, daß Dvořák schon bei der Komposition des Quartetts an seinen ehemaligen Lehrer dachte.

Nun sind die Sonatensätze des A-Dur-Quartetts zwar in tonaler Hinsicht "schulmäßiger" als die des Vorgängerwerks, doch insgesamt ist Dvořáks opus 2 durchaus kein diszipliniert-akademisches Werk. Vielmehr vermittelt es den Eindruck, als beginne erst hier der Komponist die Schleusen seiner überquellenden Musikalität zu öffnen, mit all den Konsequenzen für die äußeren Dimensionen des Werkes<sup>22</sup>. Die gegenüber dem Quintett neuen stilistischen Eigenheiten des A-Dur-Quartetts wurzeln nicht in einer "akademischen", die naive Intuition ablösenden Komponierhaltung, sondern scheinen eher das Ergebnis einer bewußten Umorientierung zu sein. Pauschal gesagt: Nicht mehr Mozart und der "klassische" Beethoven sind Dvořáks Leitbilder in opus 2, sondern der "romantische" Beethoven, Mendelssohn und Schumann.

## Zyklusgedanke - Leitbild Mendelssohn

In Dvořáks Streichquintett opus 1 bleibt die langsame Einleitung zum Kopfsatz für das Allegro thematisch folgenlos. Zwar greift Dvořák zu Beginn der Durchführung kurz auf Material aus der Einleitung zurück, doch dieser Rekurs wirkt unmotiviert und hat auch keine weiteren Konsequenzen. Dvořák scheint dies

---

<sup>20</sup> Ebda, S. 32 und 51ff.

<sup>21</sup> S. Burghausers Werkverzeichnis, S. 90.

<sup>22</sup> Bei der Revision des Quartetts im Jahre 1887 kürzte Dvořák die recht redundanten Ecksätze um jeweils etwa hundert Takte, den II. Satz um ein Drittel. Zu einer Drucklegung kam es allerdings damals nicht. Erst 1948 wurde das Werk (ungekürzt) veröffentlicht, im Verlag Hudební matice, Praha. In der kritischen Gesamtausgabe erschien das Werk 1989 in der gekürzten Fassung (Prag, Supraphon), mit den Streichungen im Anhang. Ich beziehe mich bei der Nennung von Taktzahlen immer auf die Urfassung, wie sie die Ausgabe von Hudební matice bringt.

selbst als Schwachpunkt empfunden zu haben, denn im A-Dur-Quartett opus 2 verknüpft er die Einleitung zum ersten Satz gleich mehrfach mit dem folgenden Sonatenhauptsatz, und darüberhinaus wird das Einleitungsthema sogar - wenigstens ansatzweise - zu einer Art Keimzelle für den ganzen viersätzigen Zyklus.

Schon im Charakter unterscheidet sich die Quartetteinleitung grundlegend von der des Quintetts. Es ist nicht mehr die unselbständige, kaum zu Motiven sich verfestigende Adagio-Einleitung der Klassik, gleichsam ein auskomponierter Doppelpunkt vor dem Sonatenallegro, sondern ein relativ eigenständiger, liedhafter Andante-Satz, wie er typisch ist für die meisten langsamen Einleitungen von Schumann und Mendelssohn.

Andante

Nb. 3: Dvořák, Streichquartett A-Dur op. 2, Beginn

Das Einleitungsthema zeigt schon das für Dvořáks Themen allgemein charakteristische zwanglose, organische Wachstum der Melodik, wobei der Tonraum behutsam in beiden Richtungen erschlossen wird: Am Ende des zweiten Taktes ist ein Ambitus von drei Oktaven erreicht, der im zweiten Anlauf mit dem Spitzenton  $a^2$  auf dreieinhalb Oktaven ausgeweitet wird. Man beachte auch, wie schon in den ersten beiden Takten das Cello den viertönigen Themenkopf krebsgängig imitiert.

Dieser Themenkopf, der in der Einleitung fast ständig präsent ist, liefert das Baumaterial für das Hauptthema des Allegro, das einen optimistischen Mendelssohn-Tonfall anschlägt (Nb. 4).

Das Thema enthält in den ersten drei Takten dreimal die Dreitonformel  $e-fis-a$  aus dem Einleitungsthema: zuerst mit wiederholtem  $e$  und tiefoktaviertem  $a$ ,

Nb. 4: Streichquartett A-Dur, Hauptthema des 1. Satzes

dann zweimal transponiert. Die erste Viertaktgruppe schließt wie beim Einleitungsthema mit dem Quintfall *h-e*. Der siebte Takt (T. 45) ist an sich eine bloße Auszierung des dritten, zugleich aber eine deutliche Reminiszenz an den vierten Takt der Einleitung (Nb. 3): Erst im nachhinein, durch die ausfigurierte Wiederholung, wird so offenkundig, daß der dritte Hauptthementakt nicht nur auf T. 1, sondern auch auf T. 4 der Einleitung anspielt. Diese so ungezwungen wirkende Technik, über eine sich wie von selbst ergebende Verzierung thematische Beziehungen herzustellen, ist charakteristisch für Dvořák, und er wandte sie sehr wirkungsvoll noch im Kopfsatz seines letzten Streichquartetts, des As-Dur-Quartetts opus 105, an.

Zwanzig Takte später stellt Dvořák die Beziehung zwischen beiden Themen noch um einiges deutlicher heraus mit einer Wendung, die nahtlos aus dem Nachsatz des Hauptthemas hervorgeht:

Nb. 5: Streichquartett A-Dur, 1. Satz T. 67

Die erste Violine paraphrasiert hier das Einleitungsthema, wieder vom Cello krebsgängig imitiert, dazu erklingt in der zweiten Violine das Motiv, mit dem der Nachsatz des Hauptthemas beginnt (T. 47f., s. Nb. 4), allerdings in einer charakteristischen Variante: Die Quarte *e-a* wird mit dem Ton *fis* ausgefüllt, so daß nun auch in diesen Themenbestandteil die Dreitonformel von T. 1 eingedrungen ist.

Der Seitensatz beginnt in tonaler Hinsicht schon in T. 99, doch erst acht Takte später setzt das eigentliche Seitenthema ein. Den Raum zwischen tonalem und

thematischem Seitensatzbeginn füllt ein kantabler neuer Gedanke aus (*Nb. 6a*), der offensichtlich die Funktion hat, zwischen Hauptthema und Seitenthema eine motivische Brücke zu schlagen. Er enthält die Töne 2-7 des Hauptthemas quinttransponiert, deutet zugleich aber auch - man denke sich den ersten Ton in T. 99 eine Oktave höher - die fallende Pentatonik der ersten Phrase des Seitenthemas (*b*) an:

(a) 

(b) 

*Nb. 6: Streichquartett A-Dur, I. Satz, Motiv T. 99 und Seitenthema*

Darüberhinaus ließe sich der Beginn des Seitenthemas auch als variiertes Krebs des Einleitungsthemas deuten - die Homogenität der Thematik erlaubt verschiedenste Assoziationen.

In den beiden anderen A-Dur-Sätzen des Quartetts spinnt Dvořák dieses Spiel mit dem Kopf des Einleitungsthemas noch weiter fort. Das Scherzothema (*Nb. 7a*) bringt die charakteristische Dreitonformel mehrmals in der Umkehrung und erinnert mit seinem treppenförmigen Durchschreiten der Oktave (nur eben abwärts statt aufwärts) an die Kontur der ersten drei Einleitungstakte.

(a) 

(b) 

*Nb. 7: Streichquartett A-Dur, Hauptthemen III. und IV. Satz*

Im Hauptthema des Finales (*Nb. 7b*) läßt Dvořák von den Tönen *e-fis-a-cis* des Einleitungsthemas zunächst den dritten weg, um dann in T. 2 und 3 doch noch die Dreitonformel zu bringen, die schließlich auch das Seitenthema des Finales (s. unten *Nb. 10a*) im Nachsatz "infiziert": Der das Thema eröffnende Quartprung *h-e* wird bei der Wiederholung variiert zu *h-cis-h-e*.

Dieses Netz thematischer Beziehungen, das Dvořák vom ersten Takt aus über das Quartett wirft, ist gleichsam aufgespannt zwischen zwei das Werk begrenzenden Pflöcken: Der Einleitung zum ersten Satz und der zitierenden Wiederaufnahme des Einleitungsthemas vor der Coda des Finales (T. 428), harmonisch intensiviert und in ruhigerem Zeitmaß. Beide Techniken der zyklischen

Verklammerung des Werks: die Entwicklung von Themen mehrerer Sätze aus einer gemeinsamen Substanz und das Themenzitat im Finale, haben ihre musikhistorischen Wurzeln bei Beethoven und wurden weiter ausgeformt vor allem von Mendelssohn und Schumann. Verwiesen sei hier insbesondere auf Mendelssohns Streichquartett a-Moll opus 13, wohl das erste Werk, das die langsame Einleitung zur Verbindung der Sätze heranzieht<sup>23</sup>. Immerhin ist es hier ebenfalls eine liedhafte A-Dur-Einleitung, die am Schluß des Finalsatzes (allerdings nach einer Reihe weiterer Themenzitate) wieder erklingt.

Vielfältigere gedankliche und auch thematische Bezüge scheinen jedoch zwischen Dvořáks A-Dur-Quartett und einem anderen Werk Mendelssohns zu bestehen: seiner Dritten Sinfonie in a-Moll, der *Schottischen*. Der Zyklusgedanke ist bei Mendelssohn nirgends so virulent wie in dieser Sinfonie. *Attacca*-Vorschriften und ein modulierender Übergang vom zweiten zum dritten Satz schweißen die Sätze zusammen, vor allem aber eine auffallend homogene Gesamthematik. Tabellarisch sei die enge Verwandtschaft wesentlicher Themen der Mendelssohn-Symphonie veranschaulicht:

Nb. 8: Mendelssohn-Bartholdy, "Schottische" Sinfonie op. 56

Die ersten vier Töne des Themas der langsamen Einleitung (a) bilden die "Keimzelle" für das Hauptthema des ersten Satzes (b), das Scherzothema (c), die zweite Hälfte des Hauptthemas des langsamen Satzes (d), das Seitenthema des Finales (e) und - etwas versteckter und nach Dur gewendet - auch das neue Thema der Finalcoda (f). Die Ähnlichkeit zu Dvořáks Verfahren, aus den ersten Tönen der Quartett-Introduction die thematische Substanz des Werkes zu entwickeln, ist frappierend. Darüberhinaus ähneln sich auch die zugrundeliegenden Drei- oder Viertelformeln beider Werke:

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Rudolf Klinkhammer, Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik, Regensburg 1971.



Wie Mendelssohn läßt Dvořák auf eine Andante-Einleitung in dreizeitigem Metrum ( $\frac{9}{8}$  gegenüber  $\frac{3}{4}$  bei Mendelssohn) einen Kopfsatz im  $\frac{6}{8}$ -Takt folgen, der zwar mit erregter Gestik, aber sehr leise beginnt. Man vergleiche zudem das Seitenthema von Dvořáks Finale (Nb. 10a) mit Mendelssohns Thema an entsprechender Stelle (Nb. 8e): Die ersten sechs Töne sind dieselben (bis auf den bei Dvořák fehlenden Auftakt). Dvořák ahmt aber nicht das Mendelssohnsche Thema lediglich nach, sondern projiziert dessen Diastematik auf den Rhythmus des Seitenthemas aus dem ersten Satz von Beethovens Septett opus 20 (Nb. 10b), das ihm, wie das Quintett opus 1 verrät, in jener Zeit sehr präsent gewesen sein muß. (Auch die homophone Textur entspricht dem Beethoven-Thema.)



Nb. 10: Seitenthemen von Dvořák op. 2, Finale (T.69), und Beethoven op. 20, I. Satz (T.53)

Nun ist ja ein wesentliches formales Moment des Dvořák-Quartetts in der *Schottischen Sinfonie* nicht enthalten: der zitathafte Rückgriff auf das Einleitungsthema am Ende des Finales. (Dies geschieht bei Mendelssohn schon am Schluß des ersten Satzes.) Stattdessen bringt Mendelssohn in der Finalcoda ein neues, hymnisches A-Dur-Thema (s. Nb. 8f), das nicht nur, wie gezeigt, motivisch, sondern maßgeblich auch durch seine charakteristische Instrumentierung - geteilte Bratschen, grundiert mit Holzbläsern - auf den Anfang der Sinfonie zurückweist,<sup>24</sup> dessen düsteres Moll in triumphales Dur transformierend.

Von diesem Codathema, das der junge Orchesterbratschist Dvořák gewiß selbst schon mit Genuß gespielt hatte, und nicht von Mendelssohns Einleitungsthema scheint nun Dvořák zur Melodik seiner Einleitung inspiriert worden zu sein (und wohl auch zur Grundtonart seines Quartetts):



Nb. 11: Mendelssohn, 3. Sinfonie, IV. Satz T. 396 oktavversetzt; Dvořák, Beginn von op. 2

<sup>24</sup> Keineswegs ist das Thema "durch seine Unabhängigkeit von allem davor Gehörten gefährdet", wie Roger Fiske im Vorwort zur Eulenburg-Taschenpartitur (London 1976) meint, und die auffallende Instrumentierung hat ihren Grund nicht "in irgendeiner unbekanntem Programmidee" (Fiske), sondern im Rekurs auf die Einleitungssphäre.

Mit der (im Ausdruck um einiges vertieften<sup>25</sup>) Wiederholung seines Einleitungsthemas in der Finalcoda aber bündelt er die zwei Formgedanken Mendelssohns - Einleitungswiederholung am Satzende und "verklärende" neue, aber auf den Werkbeginn bezogene Melodie in der Finalcoda - zu einem einzigen Ereignis, ohne noch - wie Mendelssohn - kurz vor Schluß ein neues Thema einführen zu müssen<sup>26</sup>.

## Umgehung der Dominante

Dvořáks A-Dur-Quartett hat eine ganz eigentümlich gefärbte Harmonik, wie sie sich in keinem späteren Dvořákschen Werk wiederfindet. Zum Teil resultiert sie aus der Syntax, die eine von Grund auf andere ist als die periodische des a-Moll-Quintetts. Dvořák reiht hier im Quartett eine harmonisch offene, meist viertaktige Phrase an die andere und gestattet sich fast nie einen Ganzschluß, offensichtlich in dem Bemühen, die Musik mit der für die größeren Dimensionen nötigen Dynamik auszustatten. Die Folge davon ist allerdings, daß die Musik über weite Strecken recht atemlos wirkt, weil sie kaum je zur Ruhe kommt. Dvořák ersetzt hier aber nicht einfach Tonika-Kadenzen durch Trugschlüsse, vielmehr vermeidet er weitgehend überhaupt leittonhaltige Dominanten, indem er sie durch den Quartsextakkord auf der fünften Stufe ersetzt. Dieser wird jedoch, obwohl meist auf schwerer Zeit plaziert, nicht - wie zu erwarten wäre - als Vorhaltsquartsextakkord in die Dominante weitergeführt, sondern stattdessen etwa in die Tonikaparallele oder die Tonika.

Dies begegnet zum erstenmal im neunten Takt der Einleitung, wo Dvořák das Einleitungsthema in den Baß verlegt und so diesen "falschen" Quartsextakkord produziert (*Nb. 12*).

*Nb. 12: Streichquartett A-Dur, I. Satz T. 9*

<sup>25</sup> Vor allem mittels neu eingeführter Subdominant-Harmonien in Dur und Moll.

<sup>26</sup> Zur Art und Weise, wie Dvořák das Einleitzitat in den Satzzusammenhang integriert, s. unten S. 52.

Doch Dvořák beherrschte die Regeln des Kontrapunkts zu gut, als daß ihm hier nur einfach ein Anfängerfehler unterlaufen wäre. Und dieser Quartsextakkord auf *e* kommt noch oft genug ohne solchen "fehlerhaften" doppelten Kontrapunkt vor, ja er wird sogar zu demjenigen Akkord, der die gesamte Harmonik ganz entscheidend prägt. Daß nun Dvořák so auf diesem "unmöglichen" Akkord insistiert, verrät kompositorische Absicht. Der Akkord wird wohl nicht zufällig in den Takten 9-25 immer zusammen mit dem Kopf des Einleitungsthemas eingeführt, als solle betont werden, daß er mit seinen Tönen *e*, *a* und *cis* eine "Vertikalisierung" dieses Themenkopfs (ohne den Ton *fis*) ist. Und immerhin bewirkt Dvořák hierdurch, daß im ersten und letzten Satz das bloße Erklingen dieses Akkords beim Hörer eine (eher unbewußte) Erinnerung an den ersten Takt auslöst und so die Einheit des Satzes wie des Zyklus festigt.

Die Umwandlung des Einleitungsthemas in eine spezifische Klanglichkeit prägt insbesondere die strukturell eng aufeinander bezogenen Schlüsse der Ecksätze. Im fünftletzten Takt des ersten Satzes (*Nb. 13*) bringt Dvořák nochmals den Beginn des Hauptthemas, in einer neuen, ausdrucksvollen Harmonisierung mit der Mollsubdominante. Die drei letzten Takte schließlich sind wenig mehr als ein liegender A-Dur-Klang, den das Cello von unten nach oben durchschreitet. So nichtssagend eine solche Dreiklangsbrechung an sich ist, suggeriert der "falsche" Quartsextakkord zu Beginn des drittletzten Taktes doch ein letztes Mal die Sphäre der Einleitung, wodurch plötzlich klar wird, daß die Dreiklangsbrechung *e-a-cis-e* nichts anderes ist als eine extreme Reduktion des Einleitungsthemas, gleichsam die Transformation seiner motivischen Individualität in die Allgemeinheit des Tonikaklanges.

*Nb. 13: Streichquartett A-Dur, Schluß 1. Satz*

Wie hier vermeidet Dvořák auch am Schluß des Finales gänzlich die Dominante von A-Dur. Zwar beginnt er die letzten zwölf Takte mit einem Orgelpunkt *e*, der nach dem doppeldominantischen übermäßigen Sextakkord davor harmonisch als Basis eines Vorhaltsquartsextakkord aufgefaßt wird. Doch dieser löst sich nie in die Dominante auf. Der Akkord wird einfach irgendwann umgedeutet zur Tonika mit Quinte im Baß, und die Schlußtonika entsteht schlicht dadurch, daß die Bratsche (!) den Grundton *a* daruntersetzt. In den Quartsextakkord auf *e* bettet Dvořák hier allerdings anstelle des Einleitungsthemas das Hauptthema des

Finale ein, wodurch dessen strukturelle Verwandtschaft zum Einleitungsthema hervorgekehrt wird, gleichzeitig aber auch das Finalthema selbst (indem sein erster Teil unablässig repetiert wird) sich zu reinem Klang "entmaterialisiert".

Solche vollkommen leittonlosen Schlüsse, die ohne Kadenz *pianissimo* in hoher Lage "entschweben" - beim Finale fühlt man sich ein wenig an das A-Dur des *Lohengrin* erinnert<sup>27</sup> -, haben ihren eigenen klanglichen Reiz. Allerdings mutet nicht nur hier Dvořák dem Hörer zu, über das Auflösungsbedürfnis des Vorhaltsquartsextakkords hinwegzuhören, einen dominantischen Akkord zur Tonika umzuinterpretieren. So beginnt selbst die Reprise des ersten Satzes (T. 329) in einem A-Dur, das zunächst eigentlich als Dominante von D-Dur, der Tonart des Durchführungsendes, gehört wird, und nur die Generalpause zwischen der alterierten Doppeldominante von D-Dur und dem A-Dur des Reprisenbeginns lockert den Kadenzzusammenhang soweit, daß man den Takt 329 noch einigermaßen als unvorbereiteten Sprung in eine neue Tonika akzeptieren kann:

Nb. 14: Streichquartett A-Dur, I. Satz T. 325

Stellen wie diese<sup>28</sup> zeugen von einer beträchtlichen Unbekümmertheit gegenüber harmonischen Konventionen beim jungen Dvořák und sind eher unerquickliche Versuche, schlichte dominantische Kadenzen zu umgehen. Doch sie weisen auch voraus auf Späteres, denn noch im F-Dur-Quartett opus 96, einunddreißig Jahre später, gestaltet Dvořák einen Übergang zur Reprise mit den prinzipiell gleichen, unorthodoxen Mitteln (Nb. 15).

Auch hier beginnt die Reprise eigentlich auf einem Halbschluß, der Vorhaltsquartsextakkord wird erst nach einem Takt zur Tonika umgedeutet. Die Stelle wirkt aber wesentlich gelungener deshalb, weil hier in den Takten davor überhaupt keine Tonart etabliert ist, so daß sich die kadenziell nicht (bzw. "falsch") vorbereitete Reprisenart mühelos durchsetzt, auch ohne leitttönige Dominante. Der Umschlag von der dunklen, alterierten Harmonik der letzten Durchführungstakte zum lichten F-Dur-Quartsextakkord ist Ereignis genug, um dem Re-

<sup>27</sup> Auch Assoziationen zu Mendelssohn, etwa der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre (im naherwandten E-Dur), stellen sich ein.

<sup>28</sup> Beveridge hält sie für die "most awkward of all the inept progressions in Op. 2" (Romantic Ideas, S. 56).

Nb. 15: Dvořák, Streichquartett F-Dur op. 96, I. Satz T. 108

risenbeginn formales Gewicht zu geben. Braucht Dvořák in opus 2 an diesem Punkt noch eine Generalpause, so kann er hier gerade umgekehrt die syntaktische Nahtstelle verwischen, indem er das Hauptthema im Grunde zwei Takte zu früh, schon auf der zweiten Station einer hypothetischen Kadenz  $D_{5^2}^{9^2}$  -  $D^6$  -  $D^5$  - T eintreten läßt.

Nebenbei nimmt die Plazierung des Themenkopfs auf dem labilen Quartsextakkord dem Hauptthema auch seine "Bodenständigkeit", es wirkt so sensibler, weniger burschikos als am Satzanfang. Denselben Effekt erzielt Dvořák im A-Dur-Quartett, wenn er das Seitenthema des ersten Satzes in der Exposition mit einem Tonika-Orgelpunkt, in der Reprise aber mit  $D^6$  und  $D^7$  harmonisiert. Und auch die Technik, die Reprise verfrüht eintreten zu lassen, nämlich kurz bevor die Rückmodulation ihr Ziel erreicht hat, wendet Dvořák im A-Dur-Quartett schon erfolgreich an: Im langsamen Satz macht er mit ihr die Wiederkehr des Hauptthemas nach der Durchführung (T. 137) zu einem dramatischen Höhepunkt des Satzes.

## Leitbild Beethoven

Der langsame zweite Satz von Dvořáks A-Dur-Quartett ist überschrieben *Adagio affettuoso ed appassionato*. (Erst bei der Revision des Werkes im Jahr 1887 ersetzte Dvořák das Wort *Adagio* durch *Andante*.) Satzbezeichnungen, zumal solche, die etwas aus dem Rahmen fallen, sind bei Dvořák - ebenso wie Tonarten - nicht selten versteckte Hinweise auf kompositorische Modelle. So etwa beim Finale der 6. Symphonie D-Dur, dessen Bezeichnung *Allegro con spirito* offensichtlich dem Finale von Brahms' D-Dur-Symphonie entlehnt ist, oder beim Kopfsatz der 7. Symphonie d-Moll (*Allegro maestoso*), dessen Beginn auf den ersten Satz (*Maestoso*) des Brahmschen Klavierkonzerts in der selben Tonart verweist.

Beim zweiten Satz des A-Dur-Quartetts liefert die so ungewöhnliche Satzbezeichnung das erste Indiz dafür, daß auch hier - wie schon beim Mittelsatz des a-Moll-Quintetts - ein Werk des frühen Beethoven Pate gestanden hat, nämlich das Streichquartett F-Dur opus 18 Nr. 1, dessen langsamer Satz genau so überschrieben ist. Wie der zweite Satz des Beethoven-Septetts, auf den Dvořák im Quintett Bezug nimmt, handelt es sich auch bei diesem Beethoven-Satz um ein kantables Adagio im  $\frac{9}{8}$ -Takt (von teilweise recht ähnlicher Faktur), doch während der As-Dur-Satz des Septetts einen Mozart-Tonfall anschlägt, gehört der d-Moll-Satz des Beethoven-Quartetts ausdrucksmäßig - und nicht zuletzt in seiner angedeuteten Sujethaftigkeit<sup>29</sup> - zu den ausgesprochen "romantischen" Sätzen Beethovens. Die Wende zur Romantik, die Dvořáks A-Dur-Quartett vollzieht, dokumentiert sich somit auch hier schon in der Wahl des spezifischen Modells.

Dvořáks langsamer Satz ist nun keineswegs "im Stile Beethovens" komponiert - wäre dem so, dann hätten gewiß schon frühere Kommentatoren von Šourek bis Beveridge auf einen besonderen Beethoven-Bezug hingewiesen. Seine Satztechnik ist sehr viel orchestraler, klangbetonter, dabei durchaus quartettistisch, die Harmonik farbiger noch als in den Ecksätzen: Es scheint so, als habe Dvořák gerade in diesem Satz am erfolgreichsten einen eigenen Stil gefunden.

Wie der zweite Satz von Beethovens Quartett opus 18 Nr. 1 steht Dvořáks langsamer Satz in der Tonart der Mollparallele, und er weist zwar nicht den  $\frac{9}{8}$ -Takt des Beethoven-Satzes auf, doch sein  $\frac{3}{4}$ -Takt ist zumindest in den ersten fünfzig Takten so ausgefüllt - nämlich unterhalb der Viertelebene mit Triolen und Sextolen -, als sei der  $\frac{9}{8}$ -Takt das herrschende Metrum. Die Textur von Dvořáks Hauptthema (*Nb. 16b*) entspricht der des Beethoven-Themas: weitgespannte Violinkantilene über rhythmisch ostinatem Begleitsatz, wobei Dvořáks Begleitsatz besonders auf den ausfigurierten Reprisesbeginn des Vorbildes (*a*) verweist.

Dvořák trifft mit seinem Hauptthema recht präzise die elegisch-tragische Stimmung des Beethoven-Themas. Nun ist Dvořáks Themenmelodie (die insgesamt sechzehn Takte umfaßt) der Beethovenschen gewiß nicht sonderlich ähnlich.

(a)

C1962 by G. Henle Verlag Duisburg/München

<sup>29</sup> Bekanntlich soll Beethoven hier ja, nach Amendas Zeugnis, an die Grabesszene aus Shakespeares *Romeo und Julia* gedacht haben.

(b)

musical score for Dvořák op. 2, II. Satz T. 9, measures 10-15. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The top staff is marked 'molto espress.' and 'p'. The Violin II staff has 'pp' and sixteenth-note patterns with accents. The Viola and Cello/Double Bass staves also have 'pp' and similar rhythmic patterns. Measure numbers 10, 15, and 15 are indicated.

Nb. 16: (a) Beethoven op. 18/1, II. Satz T. 63; (b) Dvořák op. 2, II. Satz T. 9

Dennoch es ist wohl nicht ganz abwegig, das Gerüst des Beethoven-Themas (Nb. 17a) und seine Umspielungsfigur in den ersten Takten des Dvořák-Themas (b) wiedererkennen zu wollen (Beethovens Hauptthema wurde hier nach fis-Moll transponiert):

Nb. 17(a)

musical score for Beethoven op. 18/1, II. Satz T. 63 (Nb. 17(a)) and Dvořák op. 2, II. Satz T. 9 (b). The top staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps, marked 'pp' and has '+' signs above it. The bottom staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#), marked 'pp' and has measure numbers 10, 3, and 6. The two staves show a clear melodic similarity.

Die entwickeltere, spannungsvollere Kantilene hat Beethoven, Dvořák die ausdrucksvollere Harmonik: Seine ersten fünf Thementakte bilden die schwermütige modale Kadenz i-VI-V-iv-i.

Die Seitenthemen beider Sätze sind extrem kurz und bestehen jeweils im wesentlichen aus einem Skalenausschnitt. Ein Überleitungsmotiv des Dvořák-Satzes (T. 51) scheint dem Epilogmotiv von Beethoven (T. 38) nachempfunden, wichtiger aber ist eine Parallele am Ende der Exposition. Beethoven bringt hier ungewöhnlicherweise noch eine thematisch ganz neue, viertaktige *pianissimo*-Wendung, die durch die fast choralartige, "vokale" Führung aller Instrumente sich von der sehr figurativen Faktur der Umgebung scharf abhebt (Nb. 18a). Genau dasselbe tut Dvořák an entsprechender Stelle (b), wobei die Beethoven-sche Melodik noch deutlich durchschimmert:

musical score for Beethoven op. 18/1, II. Satz T. 42 (Nb. 18(a)) and Dvořák op. 2, II. Satz T. 91 (b). The top staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps, marked 'pp', 'cresc.', 'p', and 'pp'. The bottom staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#), marked 'p', 'mf', and 'pp'. Both staves show a melodic line with a similar contour.

Nb. 18: (a) Beethoven, op. 18/1, II. Satz T. 42 (transp.); (b) Dvořák, op. 2, II. Satz T. 91

Die dramatischen Ausbrüche in der Durchführung und Coda des Beethoven-Satzes verdanken ihre Wirkung wesentlich der extrem zurückgenommenen Dynamik im Rest des Satzes, wo nur für ganz kurze Momente der *piano*-Pegel überschritten wird. Doch damit nicht genug: Beethoven arbeitet hier sehr effektiv mit dem Moment der Stille, mit gähnend langen Generalpausen, in denen gleichsam der Herzschlag stockt und das tragische Ende eines imaginären Dramas vorseht. So in T. 11, dann vor Beginn und am Ende der Durchführung, schließlich hochdramatisch in der Coda. Die längste dieser Stellen (*Nb. 19a*) hat nun offensichtlich Dvořák zu dem "Vorhang" inspiriert, mit dem sein Satz anfängt (*b*) - bei Beethoven beginnt danach die Reprise, bei Dvořák die Exposition.

(a)

60

(b)

5

Nb. 19: (a) Beethoven, op. 18/1, II. Satz T. 58; (b) Dvořák, op. 2, II. Satz T. 1

Dvořák übernimmt hier von Beethoven die Dynamik und zum Teil die Harmonik, doch gerade nicht die langen Pausen (was am Satzanfang auch unsinnig wäre). Am Ende des Hauptsatzes wiederholt er diesen Vorspann in ausgedünntem Satz *ppp*, dann nur noch seine letzten vier Takte vor der Durchführung (T. 95, s. *Nb. 18*), schließlich nochmals fragmentarisch in der Reprise (T. 175). Mit diesen Stellen schafft er wirkungsvolle Ruhepunkte in seinem von jähem dynamischen Umschlägen zerklüfteten Satz, Ruhepunkte, die zwar nicht das dramatische Potential und die quasi dramaturgische Einbindung der Beethovenischen "Löcher" besitzen, die aber doch, indem sie als Reminiszenzen auf den

Vorspann verweisen, immanent musikalisch motiviert sind und einen spezifischen architektonisch-formalen Sinn haben.

Ein letztes Mal scheint das Vorbild Beethoven durch in Dvořáks Coda. Die Harmonik (T. 205 Neapolitaner wie in Beethovens T. 102) und die Satzstruktur mit erregten, züngelnden Zweiunddreißigstel-Figuren in beiden Violinen über dem Hauptthema im Cello entsprechen der finalen "Katastrophe" in der Coda des Beethoven-Satzes. Die letzten fünf Takte sind dann bei Beethoven nur noch ein verhaltenes Nachspiel mit wiederholter Kadenz D-t. Ganz ähnlich mündet Dvořáks letzte Klimax in T. 208 in die Tonika und ein achttaktiges *pp*-Nachspiel:

Nb. 20: Dvořák, Streichquartett A-Dur, Schluß des II. Satzes

Während aber bei Beethoven die Thematik mit der "Katastrophe" gleichsam gestorben ist, packt Dvořák hier gerade umgekehrt eine Themenkombination (in den Violinen erklingt das Seitenthema zusammen mit einer eintaktigen Diminutionsform des Hauptthemas) und ein harmonisches Ereignis hinein. Überraschend sackt die Musik mit einer plagalen Wendung nach cis-Moll ab und kehrt von dort nur äußerst mühsam, über einen sehr "schmerzlichen" doppelt alterierten Akkord<sup>30</sup> (funktionsharmonisch die Doppeldominante!) zur fis-Moll-Tonika zurück. In seiner Düsternis hebt sich dieser Schluß scharf von den Schlüssen der Ecksätze ab, doch das wesentliche harmonische Prinzip ist dasselbe: Vermeidung des Leittons, der Dominante, ja überhaupt einer eigentlichen Kadenz.

<sup>30</sup> Der Akkord am Ende von T. 212 besteht aus zwei im Ganztonabstand übereinandergeschichteten Tritoni, deren oberer mit den Tönen *gis* und *d* auf die Takte 3 und 4 des Hauptthemas verweist, während der Quintfall *cis-fis* vom Beginn des Hauptthemas in den letzten drei Takten noch anklingt.

Nach der ernsthaften und ehrgeizigen Auseinandersetzung Dvořáks mit Beethoven in diesem Satz wirkt eine weitere Anspielung auf das selbe Beethoven-Quartett im III. Satz wie ein kompositorischer Jux, wie das Satyrspiel zur Tragödie. Viel Beethovensches scheint die harmlose Tanzmusik von Dvořáks Scherzo-Mittelteil zunächst zu enthalten:

Nb. 21: Dvořák, Streichquartett A-Dur, III. Satz T. 24

Ein genauerer Vergleich (s. Nb. 22) macht aber die Herkunft dieser Motivik aus dem Hauptthema des ersten Satzes von Beethovens F-Dur-Quartett plausibel. Dvořák bringt einfach die ersten sechs Takte des Beethoven-Themas in der Umkehrung, verdoppelt jeden Takt und überbrückt die Pause mit einem Achtelgang sowie einer kontrapunktierenden Drehfigur unter der langen Note. Hinter solcher Aneignung eines Beethoven-Themas steht nun nicht mehr der Wille, es Beethoven gleichzutun, sondern ein Vergnügen an der Parodie - in ihrem alltäglichen und in ihrem musikalisch-handwerklichen Wortsinn.

Nb. 22: Beethoven, op. 18/1 T. 1; Dvořák, op. 2, III. Satz T. 24 (transponiert)

## Spiel mit dem Metrum

Außer dem Überleitungsmotiv im Finale (T. 55) besitzt kein thematischer Gedanke in Dvořáks A-Dur-Quartett einen Auftakt. Wohl zu Recht wird diese Tendenz zu volltaktiger Themenbildung, die Dvořáks gesamtes Oeuvre kennzeichnet, allgemein auf die Eigenart der tschechischen Sprache zurückgeführt,

die keine Artikel kennt und jedes Wort auf der ersten Silbe betont, so daß fast jeder Satz und jedes Wort mit einem Akzent beginnt.

Wenn insofern Dvořáks erstes Streichquartett andeutungsweise eine slawische Herkunft erkennen läßt, so ist es gleichwohl wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß es sich dabei gerade nicht um Einflüsse aus der tschechischen Volksmusik handelt. Auch nicht bei der in den Ecksätzen spürbaren Tendenz zu pentatonischer Themenbildung: böhmische Tänze und Lieder verwenden ganz überwiegend die vollständige Durtonleiter und keine Pentatonik. Eher wird man die häufigen pentatonischen Wendungen in diesem Quartett wiederum dem Einfluß von Mendelssohns *Schottischer Sinfonie* zuschreiben. Folkloristische Töne schlägt im A-Dur-Quartett nur das Scherzo an, vor allem im Trio, was ganz der klassischen Tradition entspricht. Das weitverbreitete Vorurteil, Dvořáks Musik wurzle von Anfang an in der heimischen Volksmusik, verrät nur eine völlige Unkenntnis des gesamten Frühwerks.

Der dritte Satz des A-Dur-Quartetts, *Allegro scherzando*<sup>31</sup> überschrieben, beginnt zwar nicht volltaktig, dennoch aber mit einem starken Akzent<sup>32</sup>, der verhindert, daß die ersten beiden Viertel als Auftakt gehört werden (s. *Nb.* 23). Dieser Anfangsakzent trägt zusammen mit den Synkopen von T. 2 und 3 dazu bei, daß für volle sechs Takte die Musik nichts mit dem notierten  $\frac{3}{4}$ -Takt zu tun hat. John Clapham nennt dies ein "*Schumanesque beginning*"<sup>33</sup>, was aber den Sachverhalt nicht ganz trifft. Wenn Schumann am Beginn vieler Sätze den notierten Takt verunklart, dann in der Regel durch synkopische "Verschiebung" der Musik im Takt oder durch Überlagerung des notierten Metrums mit einem anderen Metrum. Bei Dvořáks Scherzo-Beginn aber konkretisiert sich in den ersten Takten überhaupt kein Metrum im Sinne einer periodischen Gliederung der Zeit in gleiche Einheiten. Vielmehr arbeitet Dvořák mit einer "additiven" Metrik, indem er "Takteinheiten" von 2, 2, 3, 3 und 2 Vierteln Umfang aneinanderreihet. Der Hörer wird ständig gezwungen, seine metrische Orientierung zu ändern, die Taktstriche, die er für sich selber zieht, stimmen mit den notierten bis Takt 6 ohnehin nur an einer Stelle überein:

Allegro scherzando

<sup>31</sup> Der Zusatz *scherzando* stammt aus dem Jahre 1887.

<sup>32</sup> In der unzuverlässigen Ausgabe des Verlags Hudební matice fehlen hier die Akzente und sforzati aus dem Autograph.

<sup>33</sup> John Clapham, Antonín Dvořák: Musician and Craftsman, London 1966, S. 158.

10

15

20 poco ritardando

22

Nb. 23: Dvořák, Streichquartett A-Dur, Beginn des III. Satzes

Erst ab Takt 7 fügt sich die Musik in das notierte Metrum. Die Takte 11-14 wiederholen oktavversetzt die ersten vier Takte, die nun aber vor der Folie des davor etablierten "richtigen" Metrums anders gehört werden als beim erstenmal. Die Fortsetzung bringt die mühsam erstellte Taktordnung wieder durcheinander, indem - anders als bei der Parallelstelle T. 6 - die  $\frac{2}{4}$ -Struktur von T. 15 beibehalten wird, dann doch noch das 3er-Metrum sich durchsetzt, bis schließlich in den letzten Takten 2er- und 3er-Metrum gleichzeitig erklingen, quasi als vermittelnde Synthese. Trotzdem ist an diesem Schluß nicht alles "in Ordnung", hat er doch einen Takt zuviel. Die altväterliche Baßwendung in T. 10 und T. 22 ist nun einmal der Inbegriff eines "letzten" Taktes im Menuett des achtzehnten Jahrhunderts, und auch die andern Stimmen sind in T. 22 eigentlich am Ziel. Die letzten zwei Viertel hängen über, scheinen den metrischen Kompromiß wieder in Frage zu stellen, und sie spielen wohl nicht zuletzt auf die allerersten zwei Viertel an.

Der folgende Mittelteil (s. oben Nb. 21) liefert mit seiner ungestörten Metrik und viertaktigen Phrasenstruktur einen deutlichen Kontrast. Seine metrische Eindeutigkeit wirkt sich auch auf die Hauptthematik bei ihrer Wiederkehr in T. 47 aus (s. Nb. 24): Der Themenkopf wird vom Hörer in das stabile  $\frac{3}{4}$ -Metrum eingepaßt, und die ganze Stelle bringt Dvořák dadurch an den "richtigen" Ort, daß er das Thema gegenüber dem Satzanfang um 1 Viertel im notierten Takt verschiebt (ohne daß das Thema dadurch direkt auftaktig würde: An der Naht-

stelle T. 46/47 folgen drei gleich akzentuierte Akkorde aufeinander, als Auftakt, Niederschlag und Synkope).

Nb. 24: Streichquartett A-Dur, III. Satz T. 44

Wenn hier in der Melodie sich das Dreier-Metrum durchgesetzt hat, so ist doch in der Begleitung durchweg die hemiolische Unterteilung des Taktes angedeutet, und das Zweier-Metrum gewinnt auch in T. 62 nochmals die Oberhand.

Dieser dritte Scherzo-Teil - der Teil A<sub>2</sub> im Formschema A<sub>1</sub> B A<sub>2</sub> B A<sub>2</sub> - gliedert sich in Gruppen von 4+4+4 und 4+8+1 Takten, der Teil A<sub>1</sub> (Nb. 23) in 4+6 und 4+8+1 Takte, als handele es sich um ein Haydn-Menuett. Die quasi-periodische Quadratur ergibt sich jedoch nur beim Abzählen der notierten Takte, sie wirkt wie ein äußerliches Zugeständnis an die Tradition ohne eigentlichen Rückhalt in der Musik (was nicht ausschließt, daß solcherart ausgewogene Proportionen unerschwerlich doch Geschlossenheit erzeugen): Der erste Viertakter etwa besteht, wie gezeigt, aus fünf "gehörten" Takten, der jeweils letzte Achtakter ist intern nicht weniger asymmetrisch strukturiert, und der "überschüssige" letzte Takt fällt ohnehin aus dem Rahmen. Dennoch steht eine solche artifiziale Brechung des klassischen Menuetts selbst noch in der Tradition dieses Satztyps, der ja schon bei Haydn den Rahmen für das Spiel mit Konvention und Hör-Erwartung, mit den metrischen und syntaktischen Eigenschaften des Tonsatzes abgab.

## Schwächen der Formbildung

Die eminente Begabung des jungen Dvořák zeigt sich im Streichquartett A-Dur in den Mittelsätzen mehr als in den Ecksätzen und generell eher auf der Detailebene, bei der Ableitung von Themen, der Verknüpfung von Abschnitten, der Gestaltung von Satzanfängen und -schlüssen oder (im Scherzo) der Arbeit mit metrischer Ambivalenz. Eindrucksvoll ist darüberhinaus, wie mühelos Dvořák schon in seinem ersten Streichquartett einen kammermusikalisch-stimmigen und dabei klanglich attraktiven Quartettstil findet.

Umso mehr fallen die Schwächen in der formalen und tonalen Disposition der Sätze auf, insbesondere bei den Sonatenformen der Ecksätze. Deren ausufernde Länge und Unübersichtlichkeit kommt vor allem dadurch zustande, daß Dvořák sich hier oft allzu hemmungslos dem Strom der Musik ausliefert und noch kein Gespür dafür hat, wann ein Gedanke "ausgereizt" ist. So wiederholt er im ersten Satz das Seitenthema siebenmal jeweils leicht variiert (T. 107-122 und 139-154), läßt einen Epilog von 28 Takten folgen (T. 157), kehrt dann aber überflüssigerweise nochmals zum Seitenthema zurück (T. 185). Ebenso im Finale: Hier greift der Epilog (T. 139) sogar auf das Hauptthema zurück, und doch erscheint danach wieder mehrmals der erste Teil des Seitenthemas.

Im zweiten Satz erklingt das Seitenthema zunächst nur zweimal (T. 81), bevor dann eine motivisch neue Wendung, eine Reminiszenz an die Einleitungstakte und eine kleine Violinkadenz allem Anschein nach in T. 99 die Exposition abschließen. Wohl inspiriert vom entsprechenden Satz des Beethoven-Quartetts opus 18 Nr. 1, der die Durchführung mit dem Hauptthema in neuer Textur *fortissimo* eröffnet, läßt Dvořák statt des Hauptthemas das Seitenthema in ebenso kontrastierender Gestalt folgen, jedoch untransponiert, so daß der Hörer im Zweifel ist, ob er sich nicht doch - wie nach dem Epilog im ersten Satz - trotz der auskomponierten Formzäsur noch in einer Fortsetzung des Seitensatzes befindet. Das ohnehin fragwürdige Verfahren, nach einer offensichtlichen Schlußgruppe das Seitenthema in seiner Originaltonart zu wiederholen, wirkt dadurch, daß es in zwei Sätzen auch noch formal konträr zu interpretieren ist, doppelt irritierend.

Wenn so der Durchführung des zweiten Satzes schon zu Beginn die tonale Kontrastwirkung genommen wird, dann auch noch ein zweites Mal in T. 126, wo Dvořák unnötigerweise die imitatorische Verarbeitung des Seitenthemas ausgerechnet in die Seitensatztonart A-Dur legt. Die Durchführung des vierten Satzes erfüllt ihre tonale Aufgabe ähnlich schlecht. Ihre Harmonien wechseln zu langsam, um einen wirklichen Kontrast zur Faktur der Exposition zu bilden, und die Tonart D-Dur erscheint für eine (ohnehin zu lange) tonal stabile Fläche von 35 Takten schlecht gewählt: Als Tonart der Subdominante erzeugt D-Dur einen Spannungsabfall gegenüber dem Dominantplateau der Exposition und wäre in der Reprise eher am Platz.

Wenig glücklich sind im Finalsatz auch die Tonartenverhältnisse in der Exposition. Nach T. 1 erscheint die Tonika erst wieder in T. 38. Der Abschnitt dazwischen besteht fast durchweg aus einem Dominantorgelpunkt, bei dem sich D $\sharp$  und D $\flat$  permanent abwechseln. Eine eigentliche Tonika-Fläche, von der sich der Seitensatz abheben könnte, prägt sich so kaum erst aus, zudem stehen auch noch sechs Takte der Überleitung in E-Dur. Wenn der Seitensatz in T. 69 einsetzt, ist seine Tonart E-Dur schon recht verbraucht, und die tonale Einförmigkeit wird noch gesteigert dadurch, daß im gesamten, über hundert Takte umfassenden Seitensatz Dvořák dieses E-Dur kein einziges Mal verläßt.

Insgesamt demonstriert das A-Dur-Quartett, daß der zwanzigjährige Dvořák die "Regeln" des Sonatensatzes zwar kannte, ihren eigentlichen Sinn aber nicht recht verstanden hatte<sup>34</sup>. Obwohl das Quartett nicht die eklatanten tonalen "Regelverstöße" des Quintetts opus 1 aufweist, sind seine Sätze I, II und IV im akademischen Sinne schlechte Sonatensätze, deren Abweichungen von der Norm aber auch nicht intern begründet erscheinen. Allem Anschein nach interessierten den jungen Dvořák an der Musik abstrakte Phänomene wie die tonale Disposition und die Klarheit und Plausibilität der Großform kaum, weniger jedenfalls als das "handgreifliche" musikalische Material in Gestalt von thematischen Beziehungen und harmonischen Wendungen.

In einem gewissen Grade war nun schon der Generation nach Beethoven das Verständnis für die Grundlagen der Sonatensatzform abhanden kommen, die Form wurde als Gußform mißverstanden bzw. neuinterpretiert, da sich ihre Idee als nur begrenzt mit der reichen romantischen Harmonik kompatibel erwies. Dvořáks Probleme mit der Form, wie sie sich im A-Dur-Quartett manifestieren, hängen sicherlich auch mit diesem anachronistischen Wesen der romantischen Sonatenform zusammen, sind aber doch spezifisch genug, um - ebenso wie die Tendenz zur Weitschweifigkeit - in den folgenden Werken noch weiterzuwirken.

Eine Rezeption, die Dvořáks weiteres Schaffen hätte beeinflussen können, hat das A-Dur-Quartett nicht erfahren. Erst im Jahr 1888, ein Vierteljahrhundert später, wurde es - in der stark gekürzten revidierten Fassung - uraufgeführt. Drei Jahre nach der Komposition dieses Quartetts schien Dvořák selbst aber nicht mehr an eine Veröffentlichung gedacht zu haben, denn er verwandte eines seiner Themen in einem anderen Werk wieder, wie er es sonst nur bei Kompositionen tat, die er verworfen hatte. Das Hauptthema des ersten Quartettsatzes wurde ihm, rhythmisch variiert und in den  $\frac{4}{4}$ -Takt eingepaßt, zum Seitenthema des ersten Satzes seines Cellokonzerts A-Dur (B 10) von 1865<sup>35</sup> (*Nb.* 25, vgl. damit *Nb.* 4):

---

<sup>34</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 52.

<sup>35</sup> T. 271 (!) in der 1975 erschienenen Kritischen Ausgabe von Supraphon. Die Ausgabe von Günther Raphael (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1929) bringt nur eine verstümmelte und teilweise neu komponierte Bearbeitung.

a tempo, tranquillo

271 dolce 275 sempre *pp* 280

Nb. 25: Dvořák, Violoncellokonzert A-Dur B 10, Seitenthema I. Satz

Daß aber aus dem Quartett-Hauptthema sich überhaupt so problemlos ein lyrisches Seitenthema machen ließ, weist auf eine weitere konzeptionelle Schwäche des A-Dur-Quartetts hin: Seine Themen sind überwiegend kantabel, rhythmisch wenig profiliert, und sie enthalten kaum Konfliktpotential. Nun hat zwar Mendelssohn gezeigt, daß sich auch mit einer relativ kontrastarmen, durchweg liedhaft-kantablen Thematik gelungene Sonatensätze schreiben lassen, doch die Voraussetzung hierfür ist wohl jene klare, ausgewogene Form, die in Dvořáks erstem Streichquartett noch nicht gefunden ist.

# Bruch mit der Tradition: Die Streichquartette B-Dur und D-Dur

Die zehn Jahre nach der Komposition des Streichquartetts A-Dur könnte man etwas pauschalisierend als Dvořáks "Sturm und Drang"-Periode bezeichnen. Sämtliche größeren Werke, die Dvořák in der Dekade bis Anfang 1872 schrieb, sind in ihren Ausmaßen und Tonfällen extreme, ausschweifende bis kühne Kompositionen von ganz unklassischer Grundhaltung. Die überbordende, intellektuell oft wenig kontrollierte Kreativität, die sich in ihnen äußert, wurde allem Anschein nach stimuliert einerseits durch die heftige, aber unerwiderte Liebe des Komponisten zu der Schauspielerin Josefina Čermáková (seiner späteren Schwägerin), andererseits durch das in jenen Jahren wachsende Interesse Dvořáks an der Musik von Berlioz, Liszt und Wagner.

Die Begegnung mit Richard Wagner muß auf den jungen Dvořák, der inzwischen als Bratschist im Orchester des neuen Interimstheaters angestellt war, einen tiefen Eindruck gemacht haben. Am 8. Februar 1863 hatte Dvořák die Gelegenheit, unter Wagners Leitung ein Konzertprogramm zu spielen, das neben der *Faustouvertüre* und der Ouvertüre zu *Tannhäuser* die neueste Musik des Meisters enthielt: das Vorspiel zu *Tristan und Isolde*, Siegmunds Liebesgesang sowie Ouvertüre, Versammlung der Meistersingerzunft und Pogners Anrede aus den *Meistersingern von Nürnberg*<sup>1</sup>.

Anscheinend aber hat das Wagner-Erlebnis bei Dvořák zunächst eher eine Schaffenshemmung ausgelöst. Wir wissen nicht, ob Dvořák in den zwei Jahren bis Anfang 1865 überhaupt irgendetwas komponiert hat. Umso auffälliger ist dann die Produktivität des Jahres 1865. In acht Monaten schrieb der Drei- und zwanzigjährige seine ersten beiden Symphonien (c-Moll B 9 und B-Dur opus 4), das A-Dur-Cellokonzert und den Liederzyklus *Zypressen* B 11. Ein Einfluß Wagners ist bei diesen Werken streckenweise in der Harmonik und wohl auch in den enormen äußeren Dimensionen zu spüren, doch dominiert noch die Orientierung an Beethoven und Schumann. Erst 1870, nach einer weiteren Phase geringerer Produktivität - die vielleicht auf eine Krise schließen läßt<sup>2</sup> -, kommt der Einfluß von Wagners und Liszts Musik bei Dvořák voll zum Tragen, insbesondere in der "Heroischen Oper" *Alfred* (komponiert auf einen deutschen Text von Körner).

Einige Jahre später hat Dvořák einen großen Teil der von 1865 bis 1873 geschriebenen Werke vernichtet, darunter drei Ouvertüren, ein Klarinettenquintett in b-Moll, zwei Klaviertrios, eine Cello- und eine Violinsonate, ein

---

<sup>1</sup> S. den bei Clapham, A. D. Musician, S. 31 abgebildeten Programmzettel.

<sup>2</sup> Wir besitzen aus dieser Zeit leider keinerlei verbale Äußerungen von oder über Dvořák.

Oktett sowie drei - möglicherweise sogar vier - Streichquartette<sup>3</sup>. Nur durch Zufall sind von den Streichquartetten B-Dur (B 17), D-Dur (B 18) und e-Moll (B 19) die (teilweise autographen) Stimmen erhalten geblieben, die Dvořák aus der Hand gegeben hatte, offenbar um die Werke von Bennewitz aufführen zu lassen. Es kam aber wohl bei keinem der Werke je zu einer Aufführung<sup>4</sup>, die Stimmen des e-Moll-Quartetts sind sogar völlig unbenutzt und nicht korrigiert. Von einem h-Moll-Quartett, an das sich Dvořák 1887 erinnerte, fehlt jede Spur. Burghauser hält hier eine Verwechslung mit dem e-Moll-Quartett für möglich<sup>5</sup>, was plausibel wirkt angesichts der Tatsache, daß das e-Moll-Quartett in H-Dur schließt.

Genau datieren läßt sich keines der drei Streichquartette, nicht einmal die chronologische Reihenfolge der Werke steht a priori fest. Sicher ist nur, daß das in der Stimme der 1. Violine als *Quartetto III* bezeichnete e-Moll-Quartett vor Ende Dezember 1870, als die Stimmen ausgeschrieben wurden, entstanden sein muß, und daß das mit *Quartetto čís. II* (Nr. II) überschriebene D-Dur-Quartett davor einzuordnen ist. Wenn Dvořák vom A-Dur-Quartett als Nr. 1 ausging, müßte demnach das (nicht numerierte) B-Dur-Quartett als viertes Werk nach dem e-Moll-Quartett geschrieben worden sein. Nach allem, was eine Stilkritik zur Datierung beitragen kann, erscheint dies aber kaum vorstellbar, weshalb heute allgemein das B-Dur-Quartett vor dem D-Dur-Quartett eingeordnet wird<sup>6</sup>.

Ein weiteres Argument hierfür sei noch genannt. 1887 widmete Dvořák einem Jugendfreund, von dem er eben das Manuskript des A-Dur-Quartetts zurück-erhalten hatte, die Skizze zum *Stabat Mater* als Dank dafür, daß dieser das schon verlorengelaubte Manuskript so pietätvoll aufbewahrt habe<sup>7</sup>. Wenn Dvořák bis 1887 die Partitur des ersten Streichquartetts für verloren hielt, dann kann ihn dies gut um 1870 - zudem in einer Zeit stilistischer Neuorientierung - , bewegen haben, das B-Dur-Quartett als neue Nummer 1 zu zählen, so wie er seine erste Symphonie, die er früh bei einem Wettbewerb eingereicht und nie wiederbekommen hatte, später bei der Auflistung seiner Symphonien nicht berücksichtigt (und sogar meinte, sie vernichtet zu haben)<sup>8</sup>.

Grundsätzlich ist nicht auszuschließen, daß die Quartette in B und D schon einige Jahre vor 1870 entstanden sind. Da aber das einzige andere musikalische Zeugnis der Jahre zwischen 1865 und 1870, das wir noch besitzen, die Gruppe von sieben Orchesterstücken (B 15) aus dem Jahre 1867, im Stil deutlich tradi-

<sup>3</sup> S. die recht flüchtig geschriebenen Verzeichnisse früher Kompositionen, auch der "zerrissenen und verbrannten", die Dvořák 1888/89 aus dem Gedächtnis erstellt hat, abgedruckt im Burghauser-Katalog S. 617ff.

<sup>4</sup> S. die Vorworte und Revisionsberichte der Kritischen Ausgaben von J. Berkovec (B-Dur, 1962; e-Moll, 1968) und M. K. Černý (D-Dur, 1964).

<sup>5</sup> Themat. Verzeichnis, S. 388.

<sup>6</sup> Zur Datierung s. Jarmil Burghauser, Textbeilage zur Gesamtaufnahme der Dvořák-Quartette durch das Prager Streichquartett (Deutsche Grammophon, 1977); Clapham, A. D. Musician, S. 159f.; Hugh Macdonald, Dvořák's Early Chamber Music, in: Colloquium Brno 1984, S. 183ff.

<sup>7</sup> S. Antonín Dvořák, Korrespondence a dokumenty - Korrespondenz und Dokumente, hrsg. von Milan Kuna u. a., Band II: Abgesandte Korrespondenz 1885-1889, Prag 1988, S. 259.

<sup>8</sup> Vgl. die im Burghauser-Katalog S. 613 ff. abgedruckten Verzeichnisse. Dvořáks Numerierung ist übrigens selbst beim e-Moll-Quartett widersprüchlich: Die Stimme der 1. Violine zählt das Quartett als Nr. 3, die der 2. Violine als *Quartetto 2do* (beides autograph).

tioneller ist, wird man die beiden Streichquartette eher in die Zeit von 1868 bis Anfang 1870 einordnen müssen, wie es zumeist getan wird.

Eine solche Datierung deckt sich auch mit Umstand, daß sich im D-Dur-Quartett gleichsam ein Stück Zeitgeschichte niedergeschlagen hat. Thematische Grundlage von dessen Scherzo ist das slawische Freiheitslied *Hej, Slované!*, ein dem Ursprung nach polnisches Lied, das melodisch fast identisch ist mit *Noch ist Polen nicht verloren*. Dieses Lied wurde, obwohl es polizeilich verboten war, besonders in den Jahren 1868/69 häufig in Prag bei Volksversammlungen mit anti-habsburgischer Tendenz gesungen<sup>9</sup>. Auflehnung gegen das Regime und Solidarisierung mit dem unterdrückten Polen gingen bei den Tschechen damals Hand in Hand, und daß Dvořák mit diesen Bestrebungen sympathisierte, kann man voraussetzen, ohne daß man nun unbedingt mit Černý das D-Dur-Quartett als *"revolutionäres Manifest sui generis"*<sup>10</sup> auffassen muß.

Eine Aufführung des Quartetts dürfte dieses Zitat einer verbotenen Melodie jedenfalls nicht gerade begünstigt haben. Doch war bei den äußeren Dimensionen des Werks überhaupt je an eine Aufführung zu denken? Immerhin beträgt die Spieldauer des Quartetts volle siebenzig Minuten, womit das Werk nicht nur das mit Abstand längste Exemplar seiner Gattung, sondern wohl auch das längste bis dato überhaupt komponierte Stück reiner Instrumentalmusik gewesen sein wird.

## Abkehr von der Sonatenform

In Dvořáks ersten fünf zyklischen Instrumentalkompositionen ist die Formbildung, insbesondere die Auseinandersetzung mit der Sonatenform, durchweg ein neuralgischer Punkt. Auf die Schwächen in Form und Tonartenplan bei den Kammermusikwerken opus 1 und opus 2 wurde schon hingewiesen; bei den 1865 komponierten Werken - den ersten beiden Symphonien und dem Cellokonzert A-Dur - sind die Probleme nicht geringer. Zumal die Ecksätze dieser Werke weisen eine abenteuerliche Länge und eine Überfülle an thematischen Gedanken auf, die häufig mehr aneinandergereiht als auseinander entwickelt werden, teilweise ist auch die tonale Kohärenz wegen tonal irregulärer Seitensatzreprise nicht garantiert<sup>11</sup>. Anders als im A-Dur-Quartett mangelt es den Themen nicht an dramatischem Potential, doch gelang es Dvořák hier noch weniger als in opus 2, seinen Einfallsreichtum zu zügeln und die Form überschaubar zu halten.

---

<sup>9</sup> S. Burghäuser, Text zur Gesamtaufnahme.

<sup>10</sup> M. K. Černý im Vorwort zur Krit. Ausgabe. Vgl. hierzu auch Ders., *Smyčcový kvartet D dur Antonína Dvořáka*, in: *Živá hudba* 1 (1959), S. 109-158.

<sup>11</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 59ff.

Im Streichquartett B-Dur (B 17) zog Dvořák die Konsequenzen aus den Erfahrungen von 1865, und dies mit bemerkenswerter Radikalität. Er reduzierte die Gesamtzahl der eigentlichen Themen drastisch und schrieb keinen einzigen Satz mehr in der Sonatenform. Und damit nicht genug: Keiner der vier Sätze prägt überhaupt ein traditionelles Formschema aus. Nicht einmal das Scherzo ist - wie sonst immer bei Dvořák - in Hauptteil und Trio untergliedert. Zwar will Beveridge im langsamen Satz ein monothematisches Sonatenschema erkennen<sup>12</sup>, doch die Anhaltspunkte dafür sind allzu dürftig: Das Hauptthema erscheint irgendwann auch in der Dominanttonart und 100 Takte vor Schluß wieder auf der Tonika, was aber sicher nicht ausreicht, um von einem Seitensatz und einer Sonatensatz-Reprise zu reden<sup>13</sup>. Es ist ohnehin fraglich, ob in einer Zeit, in der der Themendualismus längst zum primären, die tonale Anlage in dieser Funktion ersetzenden Konstituenten der Sonatenform geworden war, eine "monothematische Sonatenform" noch als Beschreibungsmodell taugt.

Am gravierendsten zeigt sich der Bruch mit der Tradition im ersten Satz, jenem Satz, der nach den ungeschriebenen Regeln der Kammermusik - und die werden ja im Streichquartett seit jeher besonders rigide gehandhabt - unbedingt ein Sonatensatz zu sein hat. Einzig denkbare (im 19. Jahrhundert aber so gut wie nie angewandte) Alternative wäre, nach dem Vorbild Haydns, noch ein festgefügtter Variationensatz. Die formale Freiheit aber, die sich Dvořák im ersten Satz seines B-Dur-Quartetts herausnimmt, hat in der Gattungsgeschichte bis zum zwanzigsten Jahrhundert keine Parallele, von Dvořáks eigenem e-Moll-Quartett einmal abgesehen.

Das Hauptthema des ersten Satzes (*Nb. 26*) weist keine klaren Grenzen auf. Eine Kadenz nach D-Dur sorgt in T. 14 für eine gewisse Zäsur, doch erst in T. 21, bei der Rückkehr nach B-Dur, ist der Spannungsbogen zu Ende, durch den dieser komplexe, aus 8 + 5½ + 7½ Takten zusammengesetzte, für ein Thema aber zu umfangreiche und vielgliedrige Abschnitt zusammengehalten wird.

*Nb. 26: Dvořák, Streichquartett B-Dur (B 17), Beginn des 1. Satzes*

Die eigentliche thematische Substanz wird schon im ersten Takt mit dem Aufstieg zur Quinte *f* exponiert (*a*<sub>1</sub>) und sofort in der 2. Violine kontrapunktierend wiederholt. Im zweiten Takt füllt Dvořák den Terzsprung dieser Viertonfigur chromatisch aus und verdoppelt die Notenwerte zu Achtern (*a*<sub>2</sub>).

<sup>12</sup> Ebd. S. 127f., Formdiagramm S. 138.

<sup>13</sup> Clapham, A. D. *Musician*, S. 160, beurteilt den Satz vorsichtig (und zutreffender) als andeutungsweise dreiteilig mit einer extrem freien Art Reprise, "if it can be called that".

Der dritte Takt läßt sich interpretieren als Umspielung des ausgehaltenen Tons *f* aus T. 1, wird aber sofort motivisch "ausgebeutet" zu einer rhythmisch diminierten und transponierten Wiederholung ( $b_2$ ). Die Einheit  $a_3$  kombiniert die Merkmale von  $a_1$  und  $a_2$  zu einer neuen Gestalt und mündet in eine gedehnte Fassung des Quintfalls *f-b* aus T. 2, die kontrapunktiert wird von weiteren Varianten des Themenkopfs  $a_1$ . In  $a_4$  schließlich erscheint  $a_3$  chromatisiert und gefolgt von einer Variation der Umspielungsfigur  $b_1$ .

Diese ersten acht Takte stellen die bis dahin konzentrierteste, ökonomischste Themenbildung in Dvořáks Schaffen dar, geradezu ein Musterbeispiel für die Technik der "entwickelnden Variation", geschrieben in einer Zeit, in der Dvořák mit ziemlicher Sicherheit noch kein einziges Werk von Brahms kannte<sup>14</sup>. Doch die enorme Dichte der thematischen Arbeit schon in den Anfangstakten hat ihre problematische Kehrseite. Der viertönige Themenkopf erklingt in den ersten acht Takten nicht weniger als achtmal - wenn für kurze Zeit nicht in der ersten Violine, dann sofort in einer anderen Stimme - und dies in allein sechs verschiedenen Versionen. Nach T. 1 erscheint die Originalversion erst wieder in T. 22, mit dem Effekt, daß der Hörer kaum unterscheiden kann, was thematische Setzung ist und was Ableitung - all die verschiedenen Varianten wirken wie gleichberechtigte Konkretisierungen einer primär rhythmischen Grundidee.

Diese rhythmische Zelle als das einzige einigermaßen konstante Element umspannt aber gerade den Wert eines Viertels - drei auftaktige Sechszentel vor einer beliebig kurzen Zielnote -, und es ist abzusehen, wann sie sich totgelaufen hat. Zwar etablieren der zweite und dritte Takt neue Rhythmen, doch bevor sich diese motivisch festigen können, werden sie schon variiert: Die Takte 5-8 sind eine Variation der Takte 1-3, indem sie aber diese drei Takte auf einen Umfang von vier Takten auseinanderziehen, lassen sie die ursprüngliche rhythmische Gestalt in Vergessenheit geraten.

Wenn Dvořák im A-Dur-Quartett noch dazu neigte, Themen allzu oft zu wiederholen, so tendiert er hier zum genau entgegengesetzten Extrem. Er nimmt sich in jugendlicher Ungeduld gar nicht erst die Zeit, ein Thema wirklich zu exponieren, es gar durch Wiederholung zu bestätigen, sondern beginnt schon im ersten Takt, nach nur vier Tönen, mit der Verarbeitung durch Imitation, diastematische und rhythmische Variation, Augmentation und Phrasenerweiterung. Erst die Takte 9 und 10, in denen man wohl eine krebsgängige freie Variante von  $a_2$  sehen kann, werden unverändert wiederholt und gewinnen eine gewisse Prägnanz, bleiben jedoch Episode. In T. 14 fährt Dvořák fort, das Ausgangsmaterial immer neu abzuwandeln:

---

<sup>14</sup> Burghauser nimmt an, daß Dvořák nicht vor 1877 mit einem Brahms'schen Werk in Kontakt kam, in einer Zeit, als Brahms' Musik in Prag immer noch wenig bekannt war und noch weniger geschätzt wurde (Smetana's Influence, 1984). Allerdings kann Dvořák durchaus im November 1874 und im Dezember 1875 schon Brahms' Streichquartette op. 51 beim Gastspiel des *Florentiner Streichquartetts* in Prag kennengelernt haben, vgl. Z. Nouza, Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben seiner Zeit, in: Bericht über den Brahms-Kongreß Wien 1983, Tutzing 1988, S. 408.

Nb. 27: Dvořák, Streichquartett B-Dur, I. Satz T. 13

Beide Violinen paraphrasieren hier zunächst mit neuen Varianten die Takte 1 und 2. Nach vier Takten wird die Melodik der Oberstimme in der 2. Violine wiederholt, während die führende Stimme darüber variativ auf die Umspielungsfigur b zurückgreift und in der Bratsche noch zusätzlich Material aus den Takten 1, 2 und 4 erklingt. So kunstvoll und quartettmäßig stimmig der Satz geschichtet ist: Die Überfülle an sukzessive und simultan erscheinenden Varianten eines nur vage definierten Grundmaterials überfrachtet die Musik und überfordert den Hörer. Nicht zufällig ist bei Brahms fast immer nur *ein* Element des Tonsatzes - meist die Diastematik - Gegenstand der entwickelnden Variation, während ein anderes - meist der Rhythmus - für Kontinuität sorgt, der Variante Halt gebend. Hier bei Dvořák aber ist alles im Fluß, verändern sich gleichzeitig Rhythmus und Diastematik in einer Musik, die ohnehin nicht von einem Gerüst überschaubarer Perioden getragen wird, und der Hörer wähnt sich von Anfang an in einer Durchführung, deren Objekt ihm noch gar nicht vertraut ist. (Im Grunde nimmt hier Dvořák schon Momente der Brahms-Nachfolge und -Übersteigerung vom Ende des Jahrhunderts, wie sie sich etwa bei Max Reger finden, vorweg, auch in der Tendenz, fast jeden Melodieton auszuharmonisieren.)

Die Intensität der Verarbeitung läßt sich nach einem solchen Anfang natürlich kaum mehr steigern. Zwangsläufig leidet deshalb der Satz daran, daß auf der Detailsbene fast immer gleich viel "passiert", ob nun dieses Material weiter variiert, kombiniert und fortgesponnen wird, oder ob neue - meist kurze und wenig charakteristische - Motive eingeführt und sofort verarbeitet werden. Ist so der Tonfall immer gleich angespannt - auch dies überfordert den Hörer über

solch lange Distanzen - so sorgen immerhin periodisch wiederkehrende Wiederholungen des Hauptthemen-Komplexes für Struktur, ebenso wie die in die zweite Satzhälfte eingestreuten Fragmente einer Art Reprise, die sehr emphatisch in Takt 242 mit dem doppelt augmentierten Themenkopf beginnt.

Nicht weniger unorthodox ist die Tonalität und Harmonik des Satzes. Dvořák verzichtet hier ganz darauf, eine Sekundärtonart zu etablieren. Keine Nebentonart beherrscht mehr als acht Takte am Stück (bei einem Satz von 495 Takten!), keine insgesamt mehr als die 16 Takte, die von der Tonart der Septime (!), A-Dur, bestritten werden. Die Dominanttonart F-Dur erscheint kein einziges Mal. Radikaler könnte der Bruch mit der Sonatenform kaum vollzogen werden.

Mindestens vier Fünftel des Satzes stehen so in der Grundtonart. Doch in paradoxem Gegensatz hierzu erklingt nur höchst selten die B-Dur-Tonika: nach T. 1 wieder in T. 22, das nächste Mal auf schwerer Zeit erst wieder in T. 128, im folgenden Satzteil dann etwas häufiger. Zweifellos soll dadurch, daß die Tonika der Grundtonart vermieden wird - in T. 90 sogar am Beginn des Hauptthemas -, mit harmonischen Mitteln die tonartliche Einförmigkeit aufgewogen werden.

Die Distanzen zwischen den Tonika-Stationen überbrückt Dvořák mit einer Harmonik voller Trugschlüsse und abrupten Rückungen, in der die übliche harmonische "Logik" oft auf den Kopf gestellt scheint. Leitttöne werden häufig beliebig weitergeführt, und recht oft folgt auf eine Dominante die Subdominante, so daß die elementarsten Fortschreitungsregeln außer Kraft gesetzt sind. Kadenzten sind selten, aber wenn sie erscheinen, dann bleiben sie oft eigentümlich folgenlos: Die neue Tonart wird, kaum recht stabilisiert, umgehend wieder verlassen (wie etwa in T. 344). Ansätze zu Modulationen werden häufig nur als Farbwechsel eingesetzt und nicht zu Ende geführt, umgekehrt werden neue Tonarten - wie etwa in T. 102 A-Dur - gerade nicht modulatorisch, sondern über nicht vorhersehbare Rückungen erreicht.

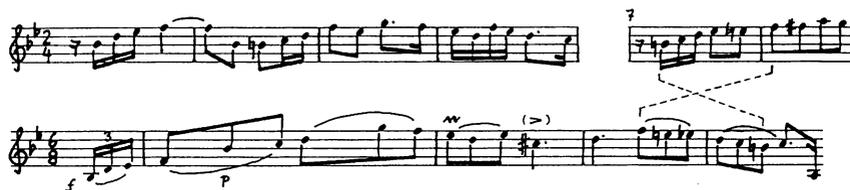
Insgesamt verrät der Satz mehr den Willen zur Negation von traditioneller Form als die Fähigkeit zu alternativer Formbildung. Der Überschuß an Ereignissen auf der Detailebene - in Gestalt von thematischer Arbeit und abenteuerlichen harmonischen Wendungen - steht in einer schiefen Relation zur Ereignisarmut im größeren Maßstab, und der Mangel an großflächigeren Kontrasten führt dazu, daß der Satz amorph, langatmig und ziellos wirkt, beinahe wie eine riesenhafte Improvisation. Von allen vier Sätzen des Quartetts ist er sicherlich der formschwächste.

## Monothematik und Satzverknüpfung

Der erste Satz des B-Dur-Quartetts ist im wesentlichen aus einem einzigen Thema entwickelt, auch wenn immer wieder Nebengedanken eingeflochten werden, die für eine gewisse Abwechslung sorgen. Man sollte nun meinen, daß nach einem solchen Satz von nahezu fünfhundert Takten die Ressourcen dieses - ohnehin nur aus einer sehr knappen Grundsubstanz entfalteten - Themas erschöpft wären. Doch dem ist keineswegs so: In allen drei folgenden Sätzen rekurriert Dvořák in je verschiedener Weise und mit unterschiedlicher Intensität auf dieses Ausgangsmaterial, so daß virtuell das ganze Werk - und nicht nur der gesamte Kopfsatz - zu einer riesigen "Durchführung" primär dieses einen Themas wird.

Weder im Tonfall noch formal verweist der dritte Satz, ein *Allegro con brio* im  $\frac{6}{8}$ -Takt, noch auf das traditionelle Scherzo. Wie der erste Satz ist er im wesentlichen monothematisch und kommt auch ohne eine Sekundärtonart aus. Allerdings heben sich hier die über den Satz verstreuten Wiederholungen des Hauptthemas - immer in B-Dur - wirkungsvoll von einem farbigeren tonalen Umfeld ab, und eine ausgeprägtere Reprise (mit Beginn in T. 190) sorgt für Struktur und formale Geschlossenheit. Das gleiche Prinzip, den Satzfluß durch thematisch stabile und in der Grundtonart verankerte "Inseln" zu strukturieren,<sup>15</sup> wird dann grundlegend für das Finale des B-Dur-Quartetts.

Das Hauptthema des III. Satzes ist unverkennbar abgeleitet aus den ersten Takten des Kopfsatzes:



Nb. 28: Streichquartett B-Dur, Beginn I. Satz (oben) und III. Satz

Dvořák schafft aber schon mit dem ersten Ton, der neu ist, nämlich dem *cis* in Takt 2, ein Spannungsmoment, das neue Möglichkeiten eröffnet. Dieser Ton, hier nur als chromatischer Vorhalt zur Terz von B-Dur ein Farbtupfer - auch harmonisch: als Bestandteil des sehr entfernten A-Dur-Dreiklangs, der seinerseits als Vorhaltsakkord zum doppeldominantischen  $D^V$  gedeutet wird (s. Nb. 29a) -, wird im viertaktigen Nachsatz des Themas zur Wurzel für eine Modulation nach D-Dur. In T. 18 erscheint diese Wendung *cis-d*, verknüpft mit der

<sup>15</sup> Beveridge hat dafür den passenden Ausdruck *tonic "island" idea* geprägt, wendet ihn aber nicht ganz zu Recht auch für den I. Satz des Quartetts an (Romantic Ideas, S. 135f.), wo gerade umgekehrt die tonalen Exkurse "Inseln" in der B-Dur-Fläche sind.

gleichen Klangfolge, dreimal nacheinander in ganz anderem Kontext (Nb. 29b), hervorgehoben durch Akzente und auf metrisch verschiedenen Positionen, gleichsam als harmonisches Substrat des Hauptthemas. Darüber aber erklingt in der ersten Violine ein neues Motiv - es wird später noch mehrmals wiederholt -, das selbst wieder aus der Themenmelodik abgeleitet ist: Die Haupttöne seiner ersten drei Takte entsprechen den Tönen 1, 2, 4, 5, und 7-9 des Hauptthemas, während seine rhythmische Gestalt nur in T. 20 kurz mit der des Hauptthemas übereinstimmt.

(a) Allegro con brio

(b)

Nb. 29: Streichquartett B-Dur, III. Satz: Beginn und T. 18

Im Finalsatz des B-Dur-Quartetts wagt Dvořák es gar, das Thema des ersten Satzes völlig unverändert zum Hauptthema eines zweiten, nicht weniger umfangreichen Satzes zu machen. Doch kann das Finale natürlich nicht einfach genauso wie der Kopfsatz beginnen. Dvořák stellt ihm deswegen zunächst eine thematisch neue langsame Einleitung voran, deren Thema zu Beginn solistisch vom Cello vorgestellt wird:

Nb. 30: Streichquartett B-Dur, Einleitungsthema IV. Satz

Nach 35 Taktten erscheint die folgende Passage, in der die Schlußwendung des Einleitungsthemas abgespalten ist und rhythmisch diminuiert durch die Stimmen wandert:

Nb. 31: B-Dur-Quartett, IV. Satz T. 35

Durch diese Diminutionsfigur ist nun das kurz darauf eintretende Hauptthema, mit dem das *Allegro giusto* beginnt, schon perfekt vorbereitet. Man kann auch umgekehrt sagen: Das Hauptthema wird, als sei es ein neuer, eben erst gefundener Gedanke, stringent aus dem Einleitungsthema "entwickelt". Das altbekannte Thema erlangt so eine gewisse Frische zurück, und neu gehört wird es auch dadurch, daß es beim erstmaligen mit dem (zunächst in der Bratsche erklingenden) Einleitungsthema kontrapunktisch zusammengespannt ist:

Nb. 32: Streichquartett B-Dur, IV. Satz T. 42 (Hauptthema)

Die aus dem Einleitungsthema abgespaltene Sechzehntelfigur in Nb. 31 nimmt im übrigen nicht nur den Rhythmus des Hauptthemenkopfs vorweg, sondern verweist auch direkt auf eine - dort natürlich aus dem Hauptthema gewonnene - ganz ähnliche Stelle im ersten Satz:

Nb. 33: Streichquartett B-Dur, I. Satz T. 360

Am Schluß des Finales wiederholt Dvořák zitathaft genau diese Takte 366-372 aus dem ersten Satz, wodurch er am Ende des Werkes nochmals den Bogen sowohl zur Finale-Einleitung als auch zum ersten Satz schlägt.

Subtiler sind die Bezüge zwischen dem langsamen zweiten Satz und dem ersten Satz des B-Dur-Quartetts. Das Thema des langsamen Satzes (*Nb. 34*) läßt mit seiner trugschlüssigen Harmonik und seiner zäsurlos sich über neun Takte vorwärtstreibenden, vorhaltsreichen Melodik eine Orientierung an Wagners "unendlicher Melodie" erkennen. Gut zehn Jahre später, im Jahr 1880, hat Dvořák dieses Thema erneut verwandt im *Adagio* seiner Sechsten Symphonie D-Dur opus 60. Dort aber weist das Thema, entsprechend der stilistischen Neuorientierung des Komponisten, keinen Hauch mehr von Wagner auf. Es ist gekürzt und in klare Phrasen gegliedert, die schweifende Harmonik ist "gebändigt" - so fällt etwa die Ausweichung zur Mediante im zweiten Takt des Quartett-Themas weg, und in jeder vierten Zählzeit erscheint die Tonika oder ihre Parallele - und anstelle der harmonischen Trugschlüsse treiben imitierende und (überlappend einsetzende) alternierende Gegenstimmen den musikalischen Fluß voran. Daß das Thema in diesem neuen Gewand beethovenisch wirkt, ist kein Zufall, scheint doch Dvořák sich für seinen Symphoniesatz das *Adagio* von Beethovens Neunter Symphonie zum Modell genommen zu haben<sup>16</sup>.

An das Hauptthema des ersten Satzes erinnert nun im Thema des langsamen Quartettsatzes nur der Rhythmus des ersten Taktes sowie die daraus gewonnene Kadenzwendung in T. 10ff., die im weiteren Satzverlauf eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

*Nb. 34: Streichquartett B-Dur, Thema des II. Satzes*

<sup>16</sup> Vgl. den viertaktigen, imitatorischen<sup>1</sup> Holzbläservorspann und die Satzstruktur im Hauptthemenbereich. Tempo und Tonart sind jeweils gleich.

Dennoch ist das Thema eng mit dem ersten Satz verknüpft. In dessen letzten zwölf Takten erscheint nochmals das Hauptthema in einer neuen, im Takt verschobenen Version, die es gleichsam zu einer Periode aus fünftaktigem Vorderatz (endend auf der Subdominante) und viertaktigem Nachsatz zurechtstutzt und die so aus einem ins Uferlose schweifenden Thema eine kompakte, schlußkräftige - weil harmonisch geschlossene - Einheit macht (*Nb.* 35). So führt Dvořák in Takt 488 erstmals den Ton *h*, der bislang immer ein "auflösendes Moment" im Hauptthema gewesen war, erstmals abwärts, zwingt ihn zum Grundton zurück, gleichzeitig so eine Ausweichung nach c-Moll abblockend.

*Nb. 35: Streichquartett B-Dur, I. Satz T. 481*

Genau diese auffallende Wendung kehrt im Thema des langsamen Satzes in T. 5/6 wieder, mit gleicher Harmonik und gleicher absoluter Tonhöhe (s. *Nb.* 34, eckige Klammer). Der motivisch neue Nachsatz von T. 490 des ersten Satzes (*Nb.* 35) aber wird zum Keim für die Takte 3 und 4 des Largo-Themas (geschweifte Klammern), so daß dieses Thema - das intern aus wenigen Einheiten variativ entwickelt ist - gleich dreifach auf den Schluß des ersten Satzes zurückgreift.

Dvořák hat in späteren Werken immer wieder zwei Sätze solcherart motivisch oder auch modulatorisch miteinander verschweißt. Und schon in der Ersten Symphonie (1865) bereitet er so das Finalthema am Schluß des dritten Satzes rhythmisch und intervallisch vor (*Nb.* 36)<sup>17</sup>, doch wirkt das Verfahren dort noch

<sup>17</sup> Darauf weist schon Beveridge hin (*Romantic Ideas*, S. 84).

recht simpel und etwas "gewollt", längst nicht so elegant und verschleiert wie im B-Dur-Quartett.



Nb. 36: Dvořák, 1. Symphonie c-Moll B 9, Schluß III. Satz und Beginn IV. Satz

Auch die beiden Mittelsätze sind im B-Dur-Quartett direkt miteinander verklammert, unabhängig davon, daß beide thematisch an den Kopfsatz anknüpfen. Im langsamen Satz erscheint in T. 207 eine Stelle, die durch ihre schlichte, homophone Faktur, die *pp*-Dynamik und die ruhige Bewegung (in recht figurativem Umfeld) besonders hervorgehoben ist (Nb. 37a). Im III. Satz läßt Dvořák eine Passage, die einen fallenden Terzgang abspaltet und sequenziert, in vier Takte in langsamerem Tempo münden, die den fallenden Terzgang zur offenen Reminiszenz an die genannte Stelle aus dem zweiten Satz machen, mit entsprechender Textur, Dynamik und Harmonik (b):



(b)



Nb. 37: Streichquartett B-Dur, II. Satz T. 205 und III. Satz T. 182

Hier wirken die Takte wie ein nachdenkliches Innehalten, das auch seine formale Begründung hat: Durch diese Reminiszenz wird die danach einsetzende,

recht freie Reprise als neuer Formteil erfahrbar, obwohl ihr zu Beginn das Hauptthema fehlt.

## Integration von Zitaten

Der Gedanke, im Finale eines zyklischen Werkes zitierend auf Themen der vorangehenden Sätze zurückzugreifen, wurde in besonderer Weise prägend für Dvořáks Komponieren bis hin zur Neunten Symphonie *Aus der neuen Welt*, in der dieser Gedanke zu einem wesentlichen Formprinzip ausgeweitet wird. Nun ist ein musikalisches Zitat in der Regel aus dem thematischen Prozeß des Satzes, in dem es erscheint, herausgehoben, es stellt ein Stück "andere Musik" dar, das - wenn es nicht bloße Reminiszenz ist - nicht selten einen Rückhalt in semantischem Gehalt oder einem werkimmanenten "Programm" hat, wie es paradigmatisch im Finale von Beethovens Neunter Symphonie der Fall ist (auf die Dvořák in seiner "Neunten" zumindest im Scherzo anspielt, weshalb man vermuten kann, daß in diesem Werk auch die Themenzitate von Beethoven angeregt sein mögen, so andersartig Dvořák sie einführt).

Nun findet sich der zitierende Rückgriff auf Themen anderer Sätze in recht vielen Werken des 19. Jahrhunderts, Dvořák wendet die Idee aber doch in eigener Weise an. In ungewöhnlichem Maße bindet er meist den zitierten Gedanken in den thematischen Prozeß des jeweiligen Satzes ein, läßt ihn als das Produkt einer stringenten Entwicklung erscheinen - was die tatsächliche Chronologie umkehrt: das Primäre ist ja das Zitat - oder rechtfertigt ihn nachträglich durch die Konsequenzen, die sich aus ihm ziehen lassen.

So ist schon im Streichquartett A-Dur opus 2 die Wiederaufnahme des Einleitungsthemas in der Coda des Finalsatzes doppelt motiviert. Zweimal mündet in der zweiten Durchführung des Finale die Musik in eine neue, choralartig getragene und sehr leise Wendung, die den Satzfluß gleichsam reflektierend abbremst (T. 310 und 346). Das später mit der gleichen Gestik einsetzende Einleitungsthema wirkt wie eine stimmungsmäßige Konsequenz dieser Wendungen, und es wird nach vier Takteten sogar mit einer sich nahtlos anfügenden Passage aus diesen choralartigen Wendungen fortgeführt. Gleichzeitig aber bekräftigt das Einleitungsthema mit seinen Anfangstönen *e-fis-a*, daß - was bislang recht verborgen war - auch die Finalthematik um diese Dreitonformel kreist, und der Satzschluß bestätigt dies nochmals.

Im Finale des B-Dur-Quartetts ist im Grunde schon das Hauptthema ein Zitat, und es wurde schon gezeigt, wie Dvořák selbst dieses Thema, das ja in den Mittelsätzen immer noch latent vorhanden war, erneut "entwickelt". Im letzten Drittel des vierten Satzes greift nun Dvořák auf das Thema des langsamen

Satzes zurück, indem er dessen Takte 2-4 untransponiert, also in Es-Dur, in der ersten Violine bringt, begleitet von einem punktierten Rhythmus, der aus dem zweiten Finalthema stammt, und sie sogleich kontrapunktisch mit dem Einleitungsthema des Finales (im Cello) kombiniert:

Nb. 38: Streichquartett B-Dur, IV. Satz T. 403

Die Kombination beider Themen wirkt hier besonders ungezwungen dadurch, daß das Einleitungsthema wie eine kanonische Imitation des darüberliegenden Themas aus dem langsamen Satz beginnt. Allerdings fehlen dem zitierten Thema die neun Töne seines ersten Taktes (vgl. oben Nb. 34), neu ist die Doppelschlag-Verzierung in T. 405, und beides trägt zusammen mit der punktierten Begleitung und der kontrapunktischen Komplexität der Stelle dazu bei, daß die Violinmelodie sich nur bei aufmerksamem Hören und erst nach einigen Takten als Zitat aus dem zweiten Satz identifizieren läßt.

Zum Vergleich: In seinem Klaviertrio Es-Dur D 929 zitiert Franz Schubert ebenfalls im Finale (T. 279) das Thema des langsamen Satzes<sup>18</sup>, doch betont er gerade den Ereignischarakter der Themenwiederkehr, indem er das Thema vollständig bringt und derart - nämlich vorbereitet durch seinen originalen Begleitsatz -, daß schon mit dem ersten Ton kein Zweifel an der Identität des Themas besteht. Der emotionale Effekt, den die unerwartete Wiederkehr der schönen, 25-taktigen Kantilene bei Schubert hat, geht dem Dvořákschen Zitat

<sup>18</sup> Weitergehende Parallelen als die, daß Dvořáks Thema in der Grundtonart des Schubert-Trios - nicht aber der Tonart des Themenzitats (h-Moll, in der Reprise es-Moll) - steht, existieren jedoch nicht, so daß ein Einfluß hier nicht vorliegen muß. In seinem Klaviertrio B-Dur von 1875 zitiert Dvořák ebenfalls das Thema des langsamen Satzes mitten im Finale - in b-Moll (T. 153) -, und hier kann man nun allerdings davon ausgehen, daß er sich bewußt auf Schubert bezieht.

- sofern es überhaupt erkannt wird - vollkommen ab, so sehr ist es in den Satzfluß integriert (und hier auch seiner originären Harmonik beraubt).

Daß Dvořák den Quartsprung in T. 405 mit einer Verzierung versieht, hat seinen besonderen Grund. Wenige Takte später erscheint nämlich in As-Dur ein Motiv, das ab T. 153 eine gewisse thematische Rolle im Finale spielt und das wesentlich definiert ist durch eine solche Doppelschlag-Figur zwischen einem Quartsprung:

Nb. 39: Streichquartett B-Dur, IV. Satz T. 413

Zweifellos bringt Dvořák dieses Doppelschlagmotiv gerade hier (und mit dieser Begleitung), um auf die enge Verwandtschaft mit dem soeben zitierten Thema des zweiten Satzes hinzuweisen (vgl. Nb. 38, T. 405f.). Das Zitat wird so im nachhinein noch weiter in den Satz integriert, und das Doppelschlagmotiv erweist sich ebenfalls im nachhinein - denn vorher ließ sich dies wahrhaftig nicht erkennen - als abgeleitet von (oder zumindest substanzverwandt mit) einem Teil des Themas des langsamen Satzes, zudem genau dem Thementeil, der, wie gezeigt, schon zur Verknüpfung des ersten mit dem zweiten Satz beigetragen hat.

Dieses Doppelschlagmotiv ist, nebenbei bemerkt, ausgesprochen typisch für Dvořáks Melodiebildung in den Jahren um 1870. Nun ist eine solche Drehfigur vor einem emphatischen Sprung (vgl. im B-Dur-Quartett etwa noch Nb. 29b und Nb. 34, T. 5, im D-Dur-Quartett Nb. 42) nichts Besonderes, aber doch gehäuft und sehr prominent vertreten in Themen Richard Wagners, von *Rienzi* bis *Tristan und Isolde* (s. Nb. 40), und man geht sicherlich nicht fehl, wenn man solche melodische Details in Dvořáks Musik dieser Zeit der Wagner-Begeisterung des Komponisten zuschreibt<sup>19</sup>.

Nb. 40: Wagner, Motive aus "Rienzi" und "Tristan" (Isoldens Liebestod)

Gegen Ende des Finalsatzes von Dvořáks B-Dur-Quartett erscheint ein weiteres Zitat aus dem langsamen Satz: die aus dem Themenkopf abgespaltene viertönige

<sup>19</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 104.

Kadenzfloskel vom Themenschluß (s. *Nb. 41*, vgl. *Nb. 34* T. 10). Dvořák läßt sie im Finale unmittelbar auf das letzte Erscheinen des Doppelschlagmotivs folgen, und da dieses Motiv inzwischen - wie beschrieben - gleichsam zum Stellvertreter des Themas des langsamen Satzes avanciert ist, wirkt die Einführung der Kadenzfloskel aus dem langsamen Satz hier nach dem Doppelschlagmotiv beinahe nur wie eine Komplettierung dieses Motivs.

Auch dieses Zitat wird also nicht im eigentlichen Sinne als Zitat eingesetzt, als Musik von "außen", sondern organisch aus dem thematischen Prozeß gewonnen - ohne daß es deswegen seine Funktion einbüßt, am Ende des Werkes noch einmal Erinnerungen an Früheres hervorzurufen (wie dies noch in den letzten Takten eine Passage tut, die - es wurde schon darauf hingewiesen - die Takte 366-372 aus dem ersten Satz wiederholt).

*Nb. 41: Dvořák, Streichquartett B-Dur, IV. Satz T. 547*

Dvořák beläßt es aber auch hier nicht beim Zitat. In T. 551 entwickelt er die Kadenzfloskel weiter, und unversehens wird daraus eine Reminiszenz an die zweite Phrase des Einleitungsthemas (vgl. *Nb. 30*, T. 2-4), dessen harmonisch zentrifugale Wirkung hier zu einer letzten Ausweichung vor dem B-Dur-Schluß ausgenützt wird.

So vollständig bei all den genannten Stellen die Einbindung der Themenzitate in die eigentliche Thematik gelungen ist, so problematische Folgen hat ein solches Verfahren, zwei thematische Gestalten ineinander übergehen zu lassen, wenn es - wie es in Dvořáks Werken um 1870 der Fall ist - gehäuft angewandt wird. In Dvořáks B-Dur-Quartett sind die Themen ohnehin recht weitschweifig angelegt und rhythmisch nicht sonderlich konturiert, zudem trägt, wie am Hauptthema des Kopfsatzes demonstriert wurde, die sofortige variierte Entwicklung der Themenbestandteile dazu bei, die Grundsubstanz zu verunklaren.

Dies ist wohl teilweise beabsichtigt, denn so kann Dvořák durch entwickelnde Variation - ergänzt durch die Technik der Simultankombination von Themen - bruchlos von einem Gedanken zum nächsten gelangen und die durch die gewagte, zerklüftete Harmonik gefährdete Einheit des Einzelsatzes wie des Werkes zumindest durch einen - im "Idealfall" - nie abreißen den motivischen Entwicklungsprozeß retten. Doch die Musik wird durch solches Vermeiden von Kontrasten und Brüchen zu einem amorphen Strom, die Themen verlieren mit ihrer Kontur auch ihr Konfliktpotential, und selbst für den aufmerksamsten Hörer

- der ohnehin eine tonale oder formale Logik im traditionellen Sinne vermißt - schlägt die Homogenität der Musik um in Einförmigkeit.

"*Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen*" schrieb Richard Wagner am 29. Oktober 1859 im Hinblick auf den *Tristan*, vor allem die Zentralszene des II. Aufzugs, an Mathilde Wesendonck. Es scheint so, als sei der junge Dvořák unter dem Eindruck der Wagnerschen Musik zu einer ähnlichen Komponierhaltung gelangt (und zu einer beträchtlichen Meisterschaft in dieser *Kunst des Überganges*). Wenn sich die Sätze seiner drei Quartette der Zeit um 1870 mit "architektonischen" Kriterien kaum sinnvoll beschreiben lassen, dann wohl deswegen, weil für Dvořák in diesem Stadium seines Komponierens sich Form ausschließlich in der Prozessualität konstituierte, wobei solche Prozessualität sich etwa auch im Knüpfen eines Netzes von Beziehungen über weitere Distanzen äußern kann. Dem Finale von Dvořáks B-Dur-Quartett kann man insofern nicht jegliche Form absprechen, doch das recht versteckte Beziehungsnetz ist wiederum auch nicht kräftig genug, um ohne den Rückhalt ergänzender Formprinzipien - wie stringenter tonaler Anlage oder des Kontrastes zwischen exponierenden und verarbeitenden Abschnitten - die Musik zu tragen.

## Neuansatz mit schärferen Konturen

In vieler Hinsicht reagiert Dvořák in seinem Streichquartett D-Dur (B 18) auf stilistische und formale Schwächen des B-Dur-Quartetts, ohne daß deswegen die Tonsprache im D-Dur-Quartett insgesamt konventioneller und weniger extrem erschiene. Die wagnerischen Züge verstärken sich hier sogar noch, und die ins Uferlose tendierenden Dimensionen des Werks - dessen erster Satz länger ist als ein ganzes Quartett von Haydn oder Mozart - ließen eher vermuten, daß hier Dvořák vollends die Kontrolle über die Form verloren hat. Doch das D-Dur-Quartett weist deutlich mehr Struktur auf als sein Vorgänger. Dvořák gelingt es hier, in seinen in den Grundprinzipien unveränderten Stil stärkere Kontraste und Gegensätze zu integrieren, ohne auf die *Kunst des Übergangs*, die bruchlose Kontinuität im Detail zu verzichten.

Solche neuen Kontraste erscheinen im D-Dur-Quartett auf fast allen Ebenen der Musik, und sie korrigieren jeweils bestimmte Defizite oder Extremlösungen des B-Dur-Quartetts. So arbeitet Dvořák hier wieder in jedem Satz mit mindestens zwei gegensätzlichen Themen und verzichtet ganz darauf, ein Thema in einem anderen Satz wiederaufzugreifen. Die den Einzelsatz und tendenziell das ganze Werk umspannende Monothematik des B-Dur-Quartetts ist hier somit

gleich doppelt verlassen, nicht aber - wie zu zeigen ist - das Prinzip, die Sätze über die thematische Substanz zusammenzuschweißen.

Gegenüber der weichen und engräumigen Melodik des B-Dur-Quartetts greifen im D-Dur-Quartett die Themen intervallisch weiter aus, vor allem aber sind sie profiliert durch eine auffallend geschärfte Rhythmik. Die tonale Anlage ist abwechslungsreicher, kalkulierter, und in einigen Sätzen kristallisieren sich Sekundärtonarten heraus. Innerhalb der Sätze wie von Satz zu Satz setzt Dvořák den Kontrast zwischen Diatonik und Chromatik als struktur- und formbildendes Moment ein.

In auffälliger Weise wechselt Dvořák im D-Dur-Quartett nach jedem Satz den Tonfall: Ist der Kopfsatz geprägt von einer chromatisch leicht angereicherten Diatonik, so der langsame zweite Satz von Trugschlußharmonik und sehr chromatischer Stimmführung. Der fast rustikale, diatonische Tonfall des Scherzo-Hauptteils bringt hierauf eine ganz neue Farbe, und das Finale wechselt mit gesteigert chromatischer Melodik und Alterationsharmonik in schnellem Zeitmaß wiederum zu einem andern Tonfall, wobei hier Enklaven mit Dreiklangsmelodik ebenso für Gegensätze sorgen wie im Scherzo das sehr kantable Trio. (Auch die Differenzierung zwischen Scherzo-Hauptteil und Trio war im B-Dur-Quartett ja nicht vorhanden.)

Schon das Hauptthema des ersten Satzes (*Nb.* 42) zeigt, daß Dvořák im D-Dur-Quartett bemüht ist, seiner Musik ein schärferes Profil zu geben. Die einzelnen Phrasen des Themas sind wie im Hauptthema des B-Dur-Quartetts (vgl. *Nb.* 26) aus einer Grundsubstanz entwickelt und kettenförmig aneinandergereiht, nicht in einer Vordersatz-Nachsatz-Beziehung einander gegenübergestellt. Doch die Grundsubstanz ist gegenüber dem B-Dur-Thema merklich umfangreicher und wenigstens ansatzweise kontrastiv angelegt: Der primär rhythmische zweite Takt hebt sich von der Kantabilität des ersten Taktes ab.

Anders als im B-Dur-Quartett beschränkt sich Dvořák hier darauf, die in der Hauptthemenphrase  $h_1$  exponierte Substanz zunächst vor allem intervallisch abzuwandeln. In  $h_2$  wird die Intervallik von  $h_1$  kontrahiert zu Quartsprung und Skalenmelodik, in  $h_3$  ausgeweitet zu einem Oktavsprung. (Das Hauptthema des B-Dur-Quartetts kam anfangs kaum über den Quintraum hinaus.) Zwar enthalten  $h_2$  und  $h_3$  auch jeweils kleinere rhythmische Varianten, bestätigen aber dennoch insgesamt den Rhythmus des zweitaktigen Themenkopfs, der sich so dem Hörer erst einmal einprägen kann. Im Unterschied zum B-Dur-Thema bleibt der Phrasenumfang zunächst konstant, erst  $h_4$  erweitert die Phrasengröße von zwei auf dreieinhalb Takte, und auch harmonisch sind die ersten drei Phrasen parallel gebaut. Während im B-Dur-Thema die tonikalose, immer weiterdrängende Harmonik die Phrasengrenzen verwischte, beginnt hier jede der vier ersten Phrasen mit der Tonika oder ihrer Parallele (ohne daß dabei die Tonika zu sehr abgenützt würde: In Grundstellung erscheint der D-Dur-Dreiklang nach T. 1 erst wieder in T. 20).

Allegro con brio

Nb. 42: Dvorák, Streichquartett D-Dur (B 18), Beginn

Nicht nur harmonisch, auch satztechnisch ist dieser Satzanfang weniger überladen als derjenige des B-Dur-Quartetts. Dvořák verzichtet hier ganz auf kontrapunktische Gegenstimmen, die von der Hauptmelodik ablenken könnten. Zwar beginnt auch hier schon früh die Variorung und Verarbeitung der Grundsubstanz - und wie im B-Dur-Quartett greift die dritte Phrase auf die erste, die vierte auf die zweite Phrase zurück -, doch sind die neunzehn Takte des Hauptthemas<sup>20</sup> deutlich in architektonischer Weise gegliedert und dadurch von den lockerer gefügten Verarbeitungsteilen abgehoben. Es scheint sogar noch etwas von der "quadratischen" Taktgruppenstruktur und den symmetrischen Proportionen einer klassischen Themenperiode durch. Die Kadenz nach A-Dur in T. 9/10 teilt das

<sup>20</sup> Clapham rechnet unverständlichlicherweise das folgende neue Motiv noch zum Hauptthema (wohl wegen der Phrasenverschränkung in T. 20) und kommt so zu einem Hauptthemenumfang von 31 Takten (A. D. Musician, S. 161).

Thema in zwei Hälften von jeweils  $9\frac{1}{2}$  Takten, die erste Hälfte gliedert sich in Phrasen von  $2+2+2+3\frac{1}{2}$  Takten, die zweite in  $4+5\frac{1}{2}$  Takte. Selbst die Dynamik trägt zur Verdeutlichung der Struktur bei: Dynamische Umschläge markieren den Beginn von  $h_5$  und  $h_6$ , und der Schluß des Hauptthemas (T. 19) ist zwar durch Phrasenverschränkung mit dem nächsten Motiv verknüpft, doch sorgt der Wechsel von *ff* zu *pp* für eine hörbare Zäsur.

Daß die erste Themenhälfte wie der Vordersatz einer "ordentlichen" Periode zur Dominante kadenziert, wirkt wie ein Rückwendung zur Tradition und Orthodoxie, enthielt doch der ganze erste Satz des B-Dur-Quartetts keine einzige Modulation zur Dominante. Auch die Großform des Satzes ist gegenüber dem B-Dur-Quartett insofern konventioneller, als sie sich wieder am Schema des Sonatenhauptsatzes orientiert. Freilich ist die Sonatenform hier oft mehr Hülle als fundierendes Prinzip, sie scheint der Musik übergestülpt anstatt aus ihr hervorzugehen.

Zum Teil liegt dies daran, daß Dvořák die klare Phrasengliederung des Anfangs bald aufgibt. Schon in den Takten 10-20 neigt die Melodik dazu, wieder konturlos zu werden, sich "ohne Punkt und Komma" in kantabler Wellenbewegung fortzubewegen, wie es im B-Dur-Quartett die Regel war. Und so wirkungsvoll der "Nachsatz" in T. 10 dadurch angebunden wird, daß er mitten im Takt beginnt, gleichsam zwei Viertel zu früh, so sehr erschwert dieses Verschieben von Motiven im Takt, das Dvořák bei der Wiederholung des Motivs von T. 20 ebenfalls anwendet, auf Dauer ein "architektonisches" Formhören, ein Hören in größeren Taktgruppen, die aufeinander bezogen sind: ein "Rhythmus im Großen" (Hanslick) kommt so nicht zustande. Extrem ist in dieser Hinsicht die Kleingliedrigkeit der folgenden Stelle, bei der eine rhythmische Formel nacheinander und dann teilweise auch gleichzeitig auf sämtlichen vier Positionen im Takt erscheint:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 46 to 50. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in D major and 4/4 time. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as [p] and [f]. The score illustrates the rhythmic complexity mentioned in the text, where a rhythmic formula is repeated across different positions in the measure.

Nb. 43: Streichquartett D-Dur, I. Satz T. 46

Der Reiz derartiger Stellen liegt im Detail, bei einem Satz dieses Umfangs aber wirkt sich ein solches Belasten der Detailschicht hemmend auf den Fluß der Musik aus. Wo der Hörer innerhalb des Taktes und auf der Ebene von Taktgruppen sich ständig neu orientieren muß - ein Takt, der "zweiter" zu sein schien, entpuppt sich durch seine Fortsetzung als "erster" etc. -, geht der Blick für die größeren Einheiten der Form verloren. Die größeren Einheiten der Form

aber sind in diesem Satz in einem Maße ausgeweitet, das den Überblick ohnehin enorm erschwert.

Nicht nur auf der Detailebene, sondern auch insgesamt packt Dvořák, schlicht gesagt, "zuviel Musik" in seinen ersten Satz. Indem er einen Kopfsatz von fünf- und zwanzig Minuten Spieldauer (ohne Wiederholung der Exposition) als Sonatensatz schreibt, überfordert er wohl doch die Möglichkeiten dieser Form. Was mit einem symphonischen Apparat noch gelingen kann - siehe Bruckner und Mahler -, scheint bei kammermusikalischer Besetzung, deren "Puls" einfach schneller ist, nicht mehr möglich.

Im Grunde wendet Dvořák hier die Sonatenform auch nur halbherzig an. Wo die Durchführung beginnt, läßt sich kaum sagen: Beveridge setzt ihren Beginn bei Takt 233 an<sup>21</sup>, doch man kann ohne weiteres auch die 22 Takte davor noch hinzurechnen. Entscheidend ist, daß die Grenzen verwischt sind. Die Durchführung verarbeitet das Material auch nicht in merklich gesteigertem Ausmaß, sondern fährt fort, neue Varianten und Fortspinnungsgestalten zu bilden. Zudem erklingen in der Durchführung dreimal Varianten des Seitenthemas ausgerechnet in der Seitensatztonart A-Dur, und mehrmals kommt Dvořák hier auch auf die Grundtonart zurück.

Dies erinnert nun an Schwächen der tonalen Anlage in den Ecksätzen des Streichquartetts A-Dur, zumal in der Durchführung des Finales. Doch im D-Dur-Quartett ist es wohl inadäquat, die Durchführung wie überhaupt die Formteile am Lehrbuchschema des Sonatensatzes zu messen. Dvořák kombiniert hier offensichtlich ein Formprinzip aus dem B-Dur-Quartett mit der Sonatenform, um deren extrem ausgeweitete Bestandteile noch intern zu gliedern, nämlich das Prinzip, mit Themendarstellungen auf der Tonika den harmonisch unruhigen Satz zu strukturieren und in der Grundtonart zu verankern. Allerdings stehen diese thematischen "Tonika-Inseln", als Folge der Sonatensatzanlage (und anders als im B-Dur-Quartett), nur im Hauptsatz in D-Dur, im Seitensatz aber und dann auch in der Durchführung in der Sekundärtonika A-Dur (die in zwei Fällen ersetzt ist durch ihre Dominante E-Dur).

Die gewaltigen Ausmaße kommen nicht zuletzt dadurch zustande, daß Dvořák hier mehr und vor allem profiliertere Nebenmotive einsetzt als im Kopfsatz des B-Dur-Quartetts, zusätzlich zum deutlich kontrastierenden und im Tempo reduzierten Seitenthema. Dennoch ist auch in diesem D-Dur-Satz, ähnlich dem B-Dur-Werk, der Hauptthemenkopf in einer fast obsessiven Weise beinahe ständig präsent - als sei der Satz unterschwellig doch noch monothematisch fundiert. So beherrscht das Hauptthema noch die letzten Takte direkt vor dem Beginn des Seitensatzes (*Nb. 144, T. 153*).

Bevor aber das Seitenthema wieder - nach Ausweichungen in entfernte tonale Bereiche - zur Tonika zurückgefunden hat, meldet sich gleich in zwei Stimmen (T. 163) wieder das Hauptthema zu Wort, das am Anfang des Seitensatzes nach der Sonatentheorie des 19. Jahrhunderts ja eigentlich nicht erscheinen sollte.

---

<sup>21</sup> S. das Formdiagramm bei Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 139.

150

153 *Meno*

155

190

[stringendo al -

Nb. 44: Streichquartett D-Dur, I. Satz T. 150

Zwanzig Takte später, mitten im Seitensatz werden dann noch mehrere das Hauptthema verarbeitende Takte aus dem Hauptsatz transponiert wiederholt und fortgesponnen. In der Reprise vollends erscheint das Seitenthema am Seitensatzbeginn nicht mehr allein, sondern gleich kontrapunktisch verflochten mit dem Hauptthemenkopf (s. unten Nb. 60). Zudem wird in der Reprise der Seitensatz auf nur eine Themendarstellung (gegenüber dreien in der Exposition) zusammengestrichen, während vom 152 Takte langen Hauptsatz immerhin etwa 100 Takte rekapituliert werden, und auch die in die Hauptsatz-Reprise eingeschobene zweite Durchführung von 118 Takten konzentriert sich ganz auf das Hauptthema.

Alles in allem bündelt somit der Satz widersprüchliche Tendenzen. Die Tatsache, daß er gegenüber den Sätzen des B-Dur-Quartetts wesentlich strukturierter und kontrastreicher angelegt ist, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß

die Musik sich nicht so recht in die Sonatenform fügen will, sowohl quantitativ wie qualitativ. Der herkömmliche Themendualismus ist monothematisch überformt, der Unterschied zwischen Durchführung und Seitensatz in Faktur und tonaler Anlage nivelliert, die Formteile sind derart ausgedehnt und materialreich (auch im Detail), daß die üblicherweise vom Sonatenschema ausgehende formbildende Kraft weitgehend verlorengeht. Die "wagnerische" Melodik mit ihren häufigen Drehfiguren und emphatischen Sprüngen zeigt mehr noch als die Harmonik, daß hier ebenso wie im B-Dur-Quartett der ausladende musikdramatische Stil Wagners und eben nicht die konzise Tonsprache des klassischen Streichquartetts Dvořáks Leitbild war. Der Versuch aber, eine von Wagner geprägte Musik mit dem Sonatenprinzip in Einklang zu bringen, konnte von vornherein nur partiell gelingen und mußte wohl solche Widersprüche und Ungereimtheiten hervorbringen.

## Harmonik des langsamen Satzes

Der langsame zweite Satz des Streichquartetts D-Dur ist alles andere als ein orthodoxer Sonatensatz. Man mag sogar darüber streiten, ob es sinnvoll ist, hier überhaupt von einem Sonatensatz zu sprechen. Dennoch wird im Folgenden der Satz vor der Folie der Sonatenform beschrieben, nicht um "Regelverstöße" aufzudecken, sondern weil sich so am deutlichsten die harmonische und tonale Eigenart des Satzes herauskristallisiert. Immerhin scheint die Sonatenform dasjenige Formschema zu sein, von dem Dvořák bei der Komposition dieses Satzes ausgegangen war, auch wenn er es dann transformierte, und Beveridge analysiert den Satz sogar wie selbstverständlich als Sonatensatz, ohne nun allerdings die Abweichungen vom Schema als das Wesentliche herauszustellen<sup>22</sup>.

Das Hauptthema des zweiten Satzes ist bei allem harmonischen Reichtum tonal geschlossen.

<sup>22</sup> Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 133 und 140.

Nb. 45: Dvořák, Streichquartett D-Dur, Hauptthema des II. Satzes

Erst in der variierten Wiederholung und Fortspinnung moduliert das Thema für einen Takt nach fis-Moll, kehrt über mehrere trugschlüssige Wendungen kurz zur h-Moll-Tonika zurück, um dann - offensichtlich befindet man sich in der Überleitung - ausführlicher fis-Moll dominantisch vorzubereiten. In fis-Moll als der Oberquinte zu h-Moll erwartet man daraufhin den Eintritt des Seitenthemas. Doch Dvořák biegt den Modulationsansatz um zu einer Kadenz nach h-Moll (erste 3 Takte in Nb. 46), die wiederum ihre Zieltonika nicht erreicht, sondern trugschlüssig in die VI. Stufe mündet. Diese VI. Stufe entpuppt sich allerdings nachträglich (etwa bei T. 50) als Tonika von G-Dur, jener Tonart, die das in T. 48 einsetzende Seitenthema - wenn auch nicht sehr bestimmt - ausprägt:

Nb. 46

Die neue Tonart G-Dur bleibt aber in den ersten vier Takten eigentümlich verschwommen. Der G-Dur-Akkord zu Beginn wird vom Hörer noch auf h-Moll bezogen, was beim a-Moll-Akkord des folgenden Taktes nicht mehr möglich ist, doch definiert dieser als Subdominantparallele die Tonart G-Dur nur schwach, ebenso wie die Klangfolge  $D^6 - Sp_{5-1}$  in T. 50/51. (Der Dominantsextakkord gehört halb noch - als  $t_3$  - der h-Moll-Sphäre an. Sein Sextvorhalt löst sich erst nach dem Klangwechsel auf, wodurch seine Dominantfunktion geschwächt ist.)

Erst der Dominantseptakkord in T. 52 präzisiert die Tonart, die nun aber sofort verlassen wird. Über zwei Trugschlüsse wird in T. 54 cis-Moll erreicht, einen Tritonus von G-Dur entfernt, und die Rückmodulation der Takte 55ff. führt nicht nach G-Dur, sondern zur Grundtonart h-Moll, von wo aus die Wiederholung des Seitenthemas dann wieder trugschlüssig eingeführt wird (T. 59). Beim zweiten Mal greift das Seitenthema harmonisch noch weiter aus bis nach Gis-Dur (T. 65) und moduliert wieder zurück zur "falschen" Zieltonart h-Moll, um dann trugschlüssig nach E-Dur und A-Dur fortzuschreiten.

Rein äußerlich ist bis dahin die Sonatenform insoweit erfüllt, als ein durch seine Kantabilität kontrastierendes Seitenthema dem Hauptthema in einer (nicht allzu entfernten) Sekundärtonart gegenübergestellt wurde. Die Art und Weise aber, wie dies geschieht, ist den wohlbegründeten Prinzipien der Sonatensatzkomposition diametral entgegengesetzt. Die Überleitung moduliert nicht zur Sekundärtonart, sondern kommt am Ende wieder zur Grundtonart zurück, erfüllt also ihre eigentliche Funktion gar nicht. Der somit tonal nicht vorbereitete Seitensatz wächst trugschlüssig aus h-Moll heraus, anstatt seine Tonart G-Dur schon mit dem ersten Takt diesem h-Moll kontrastiv entgegenzustellen. Die tonale Identität des Seitenthemas ist durch seine "uneigentliche" Harmonisierung verschleiert und seine tonale Stabilität durch das Abschweifen zu entferntesten Tonarten binnen weniger Takte weiter gefährdet. Besonders prekär ist die Rückkehr nach h-Moll am Ende des Seitenthemas, obwohl doch die Grundtonart im Seitensatz eigentlich überwunden sein sollte.

Nicht mehr das Prinzip, zwei tonale Bereiche einander entgegenzustellen, fundiert hier die Exposition, sondern der Gedanke, eine exponierte Grundtonart allmählich - in einer Art Überblendungstechnik - zu verlassen, wobei an der Gelenkstelle, in den ersten 25 Takten des Seitensatzes, die beiden Tonarten h-Moll und G-Dur sich gegenseitig durchdringen.

Bezeichnenderweise wird dann danach nicht ein stabiler G-Dur-Bereich etabliert, sondern es folgen zwischen locker gefügten verarbeitenden Passagen ohne klare tonale Ausrichtung Darstellungen des Seitenthemas in A-Dur, E-Dur, D-Dur und - siebzig Takte nachdem G-Dur verlassen wurde - auch wieder G-Dur. Beveridge setzt hier das Ende des Seitensatzes an<sup>23</sup>, doch damit wird er der Musik kaum gerecht. G-Dur läßt sich hier ohne absolutes Gehör nicht mehr als die wiederaufgegriffene Seitensatztonart hören, sondern die Stelle wirkt wie eine Themendarstellung oder -variante unter anderen, und es folgen - ohne daß eine Formzäsur oder eine geänderte Faktur auf einen Durchführungsbeginn schließen ließen - noch weitere variierende Darstellungen des Seitenthemas in F-Dur (T. 177) und D-Dur (T. 202). Sowohl der Seitensatz wie die Durchführung ist als Idee oder Prinzip noch vorhanden, doch nicht mehr in zwei Sektoren geschehen. Die Musik wird allmählich und in mehreren Etappen "durchführungsartiger", was sich in tonaler Hinsicht in einer zunehmenden Entfernung von der Grundtonart äußert (bis hin zu B-Dur in T. 136) und schließlich dazu führt, daß jede tonale Orientierung aufgegeben wird.

---

<sup>23</sup> Romantic Ideas, S. 140.

Der Beginn der Reprise könnte nun hierauf zu einem markanten Ereignis werden, durch das mit einem Schlag das tonale Chaos über eine Kadenz beseitigt und die thematische und tonale Stabilität wiederhergestellt würde. Doch auch hier verschleiert Dvořák die Formgrenzen, schreibt einen weichen Übergang ohne eigentliche Kadenz und ohne Nahtstelle in der Textur:

Nb. 47: Streichquartett D-Dur, II. Satz T. 220 (Übergang zur Reprise)

Das Fundament einer Tonart gewinnt die Musik nicht erst mit dem Eintritt des Hauptthemas in T. 224, sondern schon einige Takte davor, wo nach G-Dur kadenziert wird. In T. 220 erscheint der Beginn des Seitenthemas, mit einer kleinen Variante, die ihn dem ersten Hauptthementakt annähert. Aus diesem Seitenthema wächst nun ganz organisch die Melodik des Hauptthemas heraus, die ja auch schon im originalen Seitenthema sich angedeutet hatte (vgl. T. 54 in Nb. 46 und mehr noch T. 65ff.). Auch die Grundtonart h-Moll wird bei ihrer Wiederkehr nicht zum "Ereignis", sondern sie geht unmerklich aus dem sehr mollhaltigen G-Dur des Seitenthemas hervor: Die Akkorde e-Moll und h-Moll des Hauptthemenbeginns lassen sich noch als Tp und Dp in G-Dur hören. Umgekehrt, von h-Moll aus gesehen, wird die Tonika über eine doppelt plagale Wendung (a-Moll - e-Moll - h-Moll) erreicht, ohne jeden Leitton (der erst am Ende von T. 225 erscheint und dort auch noch abwärts geführt wird).

Die Stelle erschöpft sich nicht im Verwischen der Zäsur, sondern sie verweist zugleich am Ende des Komplexes aus Seitensatz und Durchführung auf seinen Beginn. So wie dort G-Dur allmählich aus h-Moll herauswuchs, wächst hier umgekehrt (und ein weitgespanntes Symmetrieverhältnis erzeugend) h-Moll aus G-Dur heraus.

Wie fern der Satz innerlich dem Sonatenprinzip steht, an dem er sich gleichwohl orientiert, zeigt vollends die Reprise. Nach dem gekürzten Hauptsatz und einer zweiten Durchführung (mit Anklängen an die Harmonik des *Tristan* in T. 268ff.) folgt in T. 287-319 eine komprimierte Fassung des Seitensatzes, in der das Seitenthema dreimal erscheint, aber gegenüber der Exposition untransponiert: in G-Dur, A-Dur und D-Dur. Der G-Dur-Beginn wird hier, anders als in der Exposition, über eine Kadenz erreicht, und die Rückkehr nach h-Moll fällt weg. Wieder sind die Gesetze des Sonatensatzes auf den Kopf gestellt: Blieb der Seitensatz in der Exposition anfangs ganz irregulär der Grundtonart verhaftet, so wird er hier in der Reprise gerade nicht in die (verdurte) Grundtonart versetzt,

sondern ganz der Grundtonart enthoben. Die harmonische und tonale Ambivalenz des Seitensatzbeginns in der Exposition ist in der Reprise ersetzt durch eine klar kadenzierende Harmonik.

Die tonale Funktion einer Seitensatz-Reprise übernimmt in diesem Satz die Coda, wo in T. 320 erstmals H-Dur exponiert wird und in T. 342 das Seitenthema in einer ins Triumphale gewendeten Fassung ebenfalls in H-Dur erklingt<sup>24</sup>. Obwohl H-Dur sich hier so stark wie zuvor keine andere Tonart durchsetzt (und in T. 349ff. fast einen Schluß einleitet), schlägt der Satz wieder um nach h-Moll und scheint dann nach der Kadenz von T. 376ff. in dieser Tonart schließen zu wollen. Doch noch in den letzten drei Takten stülpt Dvořák mit einem letzten Zitat des Seitenthemen-Beginns die tonalen Verhältnisse um:

Nb. 48: Streichquartett D-Dur, Schluß des II. Satzes

Drei Tonarten durchdringen sich in diesen letzten Takten. Das genügend stabilisierte h-Moll ist noch im Ohr, wenn das Seitenthema mit der schon bekannten Klangfolge D<sup>6</sup>-T-Sp in T. 383 die Tonart G-Dur etabliert. Der dritte und vierte Takt des Seitenthemas war bislang meist mit D<sup>6</sup>-T harmonisiert worden, doch hier ist schon mit dem dritten Takt der Satzschluß erreicht und das ganz überraschend mit einem H-Dur-Akkord, durch den die Musik in eine neue Klangregion entrückt wird.

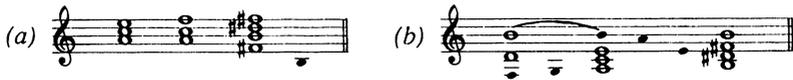
So unerwartet dieser H-Dur-Schlußakkord erscheint, so ist er doch nicht unvorbereitet. Die Coda hatte ja zunächst H-Dur genügend herausgestellt, und der Schlußakkord wirkt wie eine Reminiszenz an diese Klanglichkeit. Zugleich erinnert sich hier der Hörer an den Übergang zur Reprise, wo die h-Moll-Tonika ebenfalls über das Seitenthema und mit fast derselben leittonlos-modalen Wendung - mit der erniedrigten VII. Stufe a-Moll als Gelenkkakkord - herbeigeführt wurde (s. Nb. 47). Hier am Schluß ist nur h-Moll durch H-Dur ersetzt.

Die Harmonik dieses Schlusses verweist unmittelbar auf Prinzipien der Musik von Franz Liszt. In den letzten Takten von Liszts Klaviersonate h-Moll findet sich fast dieselbe "verfremdete Kadenz"<sup>25</sup> (s. Nb. 49a): Die Schlußtonika H-Dur wird über den a-Moll-Klang (funktionsharmonisch die vermollte Doppelsub-

<sup>24</sup> Beveridge läßt in seinem Formdiagramm (Romantic Ideas, S. 140) die Seitensatz-Reprise bis hierhin gehen, doch die Musik signalisiert zwanzig Takte davor mit einer Zäsur und neuer Motivik recht deutlich, daß schon in T. 320 die Coda beginnt.

<sup>25</sup> Vgl. Peter Rummenhölter, Die verfremdete Kadenz. Zur Harmonik Franz Liszts, in: ZfMth 9 (1978), S. 4-16.

dominante) in afunktionaler Weise erreicht, eingeführt wie ein dominantischer Halbschluß, ist aber dennoch in ganz eigener Weise (auch über die Rück-erinnerung an das H-Dur davor) schlußkräftig:



Nb. 49: Schlußkadenzen von (a) Liszt, *h-Moll-Sonate*, (b) Dvořák, *D-Dur-Quartett*, II. Satz

Beide Schlüsse hinterlassen den Eindruck eines "unbestimmten entgrenzten »Entschwebens«"<sup>26</sup>, ähnlich den dominantlosen Schlüssen schon in Dvořáks A-Dur-Quartett. Die Identität der Tonart (und auch der Dynamik: jeweils *ppp*) läßt einen Einfluß Liszts vermuten, doch kopiert hier Dvořák nicht einfach die Liszt-Kadenz, sondern entwickelt seine Kadenz unmittelbar aus der Harmonik des Seitenthemas und des Übergangs zur Reprise.

Nun läßt die letzte Ausweichung nach G-Dur - die wiederum thematisch wie tonal eine Reminiszenz an den Seitensatz darstellt - vor allem in effektvoller Weise den H-Dur-Schluß klanglich unverbraucht erscheinen. Doch ihre Wirkung geht noch weiter: Sie verknüpft den zweiten Satz mit dem dritten. Dessen G-Dur-Beginn wirkt wie die Zieltonika einer die Satzgrenzen übergreifenden G-Dur-Kadenz T-Sp-DP-T, in die der H-Dur-Akkord als verdurte Dominantparallele integriert ist.

Der Schluß ist zugleich tonal geschlossen und tonal offen, der Seitensatz exponiert einerseits eine Sekundärtonart, aber so schwach wie nur irgend möglich, der ganze Satz gibt sich wie ein Sonatensatz und negiert doch fast sämtliche harmonische und tonale Prinzipien der Sonatenform: Auf allen Ebenen vermeidet die Musik eine - tendenziell immer "prosaische" - Eindeutigkeit, von der Großform bis zur Harmonik, die durch die Vorliebe für trugschlüssige Wendungen und funktional ungreifbare modale Fortschreitungen sich permanent einer zielgerichteten Logik entzieht. Wenn im B-Dur-Quartett die ungebändigte Harmonik noch eher chaotisch wirkt, so ist die Harmonik und Tonalität hier nicht immer, aber doch an zentralen Stellen intellektuell gefaßt, gefiltert zu einer *kalkulierten* Ambiguität.

<sup>26</sup> Ebda, S. 13.

## Mazurka als Programm

Thematische Grundlage des dritten Satzes von Dvořáks Streichquartett D-Dur, eines *Allegro energico* in G-Dur mit einem Trio in B-Dur, ist das tschechisch-slawische Freiheitslied *Hej, Slované!*, dessen erste zwei Textzeilen übersetzt lauten: "Hei, ihr Slawen, noch lebt unsere slawische Sprache, solange unser treues Herz für unsere Nation schlägt." Auf die politischen Implikationen dieses Liedzitats wurde schon hingewiesen. Das Verfahren als solches erinnert an das Zitat des *Thème russe* im Trio von Beethovens Streichquartett opus 59 Nr. 2. Während aber Beethoven nur ein sechstaktiges Thema zitiert und durch die Stimmen wandern läßt, zitiert Dvořák das gesamte Lied, erweitert es sogar noch auf gut die doppelte Länge, fügt eine variierte Reprise des Anfangs hinzu und macht so aus einer Substanz von (ohne Wiederholungen) nur zwölf Takten einen ersten Scherzoteil von 62 Takten Umfang. Der Mittelkomplex der Scherzform  $A B_1 B_1 B_2 A'$  ist eine Art Durchführung hierzu und verarbeitet vor allem ein eintaktiges Motiv aus dem Liedthema (T. 30, s. *Nb. 51*), und das Trio hat zwar ein neues Thema, setzt aber partiell die Verarbeitung des Scherzomaterials noch fort.

Seinen Ursprung hat *Hej, Slované!* in dem um 1800 entstandenen polnischen Lied *Jeszcze Polska nie zginęła*, der heutigen polnischen Nationalhymne (*Nb. 50a*). Melodisch unterscheidet sich *Hej, Slované!* (*Nb. 50b*) davon vor allem am Anfang. Die hier abgebildete Fassung des Liedes<sup>27</sup> dürfte Dvořáks Vorlage gewesen sein, sie kommt in Details (T. 7 und T. 11f.) der Dvořákschen Quartettversion noch näher als die von M. K. Černý nach einer Quelle von 1872 zitierte Fassung<sup>28</sup>.

(a)



(b)



*Nb. 50: (a) "Jeszcze Polska nie zginęła", (b) "Hej, Slované!"*

Dvořák erweiterte für seinen Quartettsatz diese Liedmelodie mit einer Reihe von Phrasen (in *Nb. 51* mit Klammern markiert), die allesamt aus der Liedsubstanz variativ entwickelt sind. Das Prinzip der Themenbildung ist hier im Grunde dasselbe wie beim Hauptthema des ersten Satzes (s. *Nb. 42*), und die erste neue

<sup>27</sup> Nach F. Cibula, Album melodii 100 národních písní, Praha: Urbánek, o. J.

<sup>28</sup> S. Černý, Smyčcový kvartet D dur, S. 130/S. 148.

Phrase enthält sogar - obwohl aus dem zweiten Takt des Liedes abgeleitet - mit T. 6 eine deutliche Reminiszenz an den dritten Takt dieses Kopfsatz-Themas. Man beachte auch, wie die Takte 19-21 die fallende Chromatik aus T. 8 aufgreifen und mit dem Rhythmus von T. 3 kombinieren. Indem sie aus den staccato-Achteln von T. 3 eine Seufzer-Figur machen, weisen sie zugleich voraus auf die Takte 26f., die wieder aus dem originalen Lied (dort T. 5f.) stammen, erst von Dvořák aber durch die Punktierung des ersten Viertels auf T. 3 bezogen werden.

**Allegro energico**

7

10

14

19 ritard. 1. a tempo 2. pp p

24 a tempo meno ritard. pp p

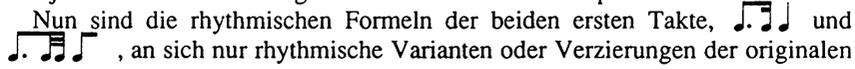
30 a tempo pp p

Nb. 51: Dvořák, Streichquartett D-Dur, Beginn III. Satz (Liedthematik)

In seiner Originalgestalt fiele das harmonisch sehr schlichte, jede Phrase mit der Tonika beginnende und beschließende Lied in krasser Weise aus dem Stil dieses Quartetts heraus. Dvořák macht es melodisch und harmonisch farbiger einmal

über die zusätzlichen Phrasen, die die Melodik chromatisch anreichern und mehrmals (in T. 8, 19 und 47) zur Medianten H-Dur modulieren. Zum andern unterlegt er die originale Liedmelodik mit einer recht gesuchten, artifiziellen Harmonik, die fast mit jedem Viertel den Klang wechselt und chromatische Durchgänge und trugschlüssige Wendungen enthält. So ist etwa der Takt 29 in den Volksliedausgaben erwartungsgemäß mit der Tonika harmonisiert, von Dvořák dagegen mit dem Dominantseptakkord in erster Umkehrung, der mit dem Tritonus *fis-c* im Baß und dem Nonvorhalt *e* kurz den "Tristan-Akkord" anklingen läßt (und von Dvořák trugschlüssig in die Subdominante weitergeführt wird).

Gegenüber der tschechischen Liedvorlage ist Dvořáks Melodik aber vor allem rhythmisch profilierter, schon in den ersten beiden Takten. Dvořák führt *Hej, Slované!* gleichsam wieder zu seinen polnischen Wurzeln zurück (vgl. *Nb. 50a*), indem er den Mazurka-Charakter des Liedes extrem zuspitzt. Jeder der drei ersten Takte des Quartett-Themas exponiert eine Spielart des Mazurka-Rhythmus, der ja gekennzeichnet ist durch unterteilte erste Zählzeit und synkopisch ebenfalls betonte zweite Zählzeit, und eine dieser drei rhythmischen Formeln ist in fast jedem der ersten sechzig Takte dieses dritten Satzes präsent.

Nun sind die rhythmischen Formeln der beiden ersten Takte, , an sich nur rhythmische Varianten oder Verzerrungen der originalen Liedversion, doch erst durch sie wird das Liedzitat in die Gesamthematik des D-Dur-Quartetts eingebunden - ähnlich wie über die Doppelschlag-Auszierung im B-Dur-Quartett das Thema des zweiten Satzes in das Finale integriert wurde. Die beiden rhythmischen Formeln sind nämlich dieselben, die (auch in dieser Reihenfolge) das Hauptthema des langsamen Satzes eröffnen (*Nb. 52a*), in die Fortsetzung des Seitenthemas dieses Satzes eindringen (*b*), ganz wesentlich im ersten Satz das Hauptthema (*c*), die Motive von T. 20 (*d*), T. 46 (*e*) und T. 140 (*f*) und auch die Fortsetzung des Seitensatzes prägen, und im Finale erscheinen sie vor allem im zweiten Thema (*g*) und im dritten Thema, auch in seiner diminierten Version (*h*). Das Hauptthema des Finale (*i*) ist zwar rhythmisch anders, aber ebenfalls gekennzeichnet durch eine unterteilte erste und eine akzentuierte zweite Zählzeit.



(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

Nb. 52: Streichquartett D-Dur: Themen und Motive aus den Sätzen II, I und IV

Völlig unbeeinflusst von diesen Formeln ist nur das Trio-Thema des dritten Satzes, doch beherrscht das Motiv aus T. 30 des Scherzo mit seinem Rhythmus  weite Strecken auch des Trios. Von einer (so Macdonald) "deliberate exclusion of cyclic connections between the four movements"<sup>29</sup> kann in Dvořák's D-Dur-Quartett also überhaupt keine Rede sein. Die Idee des Mazurka-Rhythmus schlechthin, konkretisiert vor allem in zwei charakteristischen rhythmischen Formeln, durchzieht das Werk vom Anfang bis zum Schluß. Projiziert man etwa die Themen (c) und (g) von Nb. 52 auf einen Dreiertakt, so werden daraus "echte" Mazurka-Themen. Das Motiv (e) spielt sogar mit dem Dreiertakt im Vierertakt, und Thema (a) müßte nur schneller und anders artikuliert erklingen, um eine Mazurka zu suggerieren.

Erst mit dem Scherzo kommt die thematische Grundidee des Werkes sozusagen zu sich selbst: die Musik konvergiert im Zitat des polnisch-tschechischen Freiheitsliedes. Das klassische Verfahren, ein solches Lied zu bearbeiten, wäre gewesen, einen Variationensatz über diese Liedmelodie zu schreiben. Doch so wie Dvořák generell auch einzelne Thematikzitate aus anderen Sätzen eines Werkes nicht pointiert als Zitate vorführt, sondern aus dem Kontext heraus "entwickelt" (s. oben das Kapitel *Integration von Zitaten*), zitiert und verwertet er hier nicht einfach eine bekannte Liedmelodie um der Melodie willen, sondern handelt ihr abstraktes rhythmisches Prinzip gleich in einem ganzen Quartett ab (so daß sich gar nicht erst die Aufgabe stellt, das Zitat in den Kontext zu integrieren<sup>30</sup>).

Der Gedanke ist zunächst ein absolut musikalischer in bester Beethoven'scher Tradition, und er entfaltet seine die Sätze verklammernde Wirkung auch dann, wenn dem Hörer weder das Lied bekannt noch der Mazurka-Bezug der Thematik bewußt ist. Dennoch kann man vielleicht in der Mazurka-Idee nicht nur ein innermusikalisches Programm, sondern auch eine politische Äußerung insofern erblicken, als hier die in rhythmischer Hinsicht konsequent "slawische" Musik in

<sup>29</sup> Macdonald, Dvořák's Early Chamber Music, S. 184.

<sup>30</sup> Völlig ausschließen läßt sich nicht, daß Dvořák erst nach der Komposition der ersten zwei Sätze auf die Idee verfiel, *Hej, Slované!* für das Scherzo zu verwenden. Am ästhetischen Sachverhalt würde dies nichts ändern.

ihrer Sprache das auszudrücken scheint, was der Text von *Hej, Slované!* in die Worte faßt: "Noch lebt unsere slawische Sprache (...). Es lebt der slawische Geist, er wird ewig leben."

## Themenentwicklung und *Meistersinger*-Kontrapunkt

Das Trio-Thema im dritten Satz von Dvořáks D-Dur-Quartett (s. *Nb. 53a*) kontrastiert mit seiner sehr kantablen, fast nur stufenweisen Melodik deutlich mit dem Mazurka-Thema des Scherzo-Hauptteils, auch in tonaler Hinsicht: Seine Tonart B-Dur hebt sich wirkungsvoll von den Kreuz-Tonarten G-Dur, H-Dur und A-Dur des Scherzos ab. Gleichzeitig ist das Trio wiederum eng mit dem Scherzo Hauptteil dadurch verknüpft, daß Motive aus dem Scherzo-Thema im Trio weiter verarbeitet werden und in verschiedenster Weise das Trio-Thema kontrapunktieren. Vor allem das Motiv aus T. 30 des Scherzo (*Nb. 53b*) ist in verschiedenen Varianten fast allgegenwärtig und weist so darauf hin, daß das fallende Tetrachord im ersten und vierten Takt des Trio-Themas hieraus abgeleitet ist:

(a) 

(b) 

*Nb. 53: D-Dur-Quartett, III. Satz, (a) Trio-Thema, (b) Scherzo-Motiv aus T. 30*

Noch durch eine andere Technik sind Scherzo und Trio aufeinander bezogen. Zwanzig Takte vor der Reprise des A-Teils nimmt Dvořák schon im Scherzo das Trio-Thema vorweg: In T. 112 erscheint der ganze Gedanke, der dann zum Trio-Thema wird, in A-Dur in der zweiten Violine:

*Nb. 54: Streichquartett D-Dur, III. Satz T. 112*

Klanglich ist die Stelle herausgehoben durch die enharmonische Modulation von B-Dur nach A-Dur in T. 111 auf 112<sup>31</sup>, das künftige Trio-Thema kommt damit auf dem Leitton der vorigen Tonart zu stehen und verkörpert so eine ganz andere tonale Sphäre. Dvořák integriert das Thema aber sofort in den Satz, indem er einen Takt später die Bratsche gleichzeitig das Scherzo-Thema spielen läßt. Diese Simultankombination mit dem Scherzo-Thema führt nun dazu, daß das Trio-Thema hier zugleich eingeführt und doch nicht eigentlich exponiert ist. Es wird vom Hörer zwar als führende Stimme wahrgenommen, aber doch hier interpretiert als bloße Gegenmelodie zum schon bekannten Scherzo-Thema und nicht als neues Thema. So kann Dvořák denselben Gedanken am Beginn des Trios nochmals - und nun erst als Thema - einführen, in der ganz anders gefärbten Tonart B-Dur, und gerade so, daß das Thema durch das "Vorauszitat" zwar vorbereitet, aber nicht im geringsten abgenützt ist.

Die Technik, einen thematischen Gedanken in kontrapunktischer Verzahnung mit einem schon bekannten Thema oder Motiv zu entwickeln, wird konstitutiv für den Finalsatz des D-Dur-Quartetts. Formal läßt sich das Finale kaum mehr mit Kriterien des Sonatensatzes fassen, obwohl eine vage Reprisesanlage zu erkennen ist. Nichts deutet auf eine Nähe zur Rondo-Form hin, wie sie Clapham erkennen will<sup>32</sup>, und Beveridge, der den Satz mit viel Aufwand als Sonatenform analysiert<sup>33</sup>, projiziert dieses Formschema in eine Musik, die sich dem Sonatendenken gerade verweigert. Einmal mehr scheint sich Dvořáks Formbildung allein in thematischen Prozessen zu äußern.

Von den drei Themen dieses Finalsatzes stehen sich das Hauptthema (*Nb. 55a*) und das zweite Thema (*b*) in dezidiertem Kontrast gegenüber (das dritte bildet dazu gleichsam die Mitte). Das Hauptthema ist wesentlich chromatisch, selbst sein zweiter und vierter Takt lassen ein Gerüst von zwei fallenden Halbtönen (*gis-g-fis* und *dis-d-cis*) erkennen. Das zweite Thema verhält sich zum Hauptthema rhythmisch komplementär, es basiert auf Dreiklangsbrechungen und ist sehr vom Rhythmus geprägt (staccato gegenüber legato im Hauptthema).

(a) **Allegretto**

<sup>31</sup> Über den Dominantseptakkord, der zur Doppeldominante mit tieferalterter Quint im Baß umgedeutet und in den Dominantquartsextakkord aufgelöst wird. Diese Modulation hatte Dvořák schon im A-Dur-Quartett besonders gerne verwandt.

<sup>32</sup> A. D. Musician, S. 161.

<sup>33</sup> Romantic Ideas, S. 141.

(b)

Nb. 55: Streichquartett D-Dur, Finale: Hauptthema und 2. Thema (T. 137)

Der Rhythmus, mit dem das zweite Thema beginnt, wird schon in T. 9 von einem eintaktigen Motiv eingeführt (Motiv  $\alpha$ , s. Nb. 56a). Dieses Motiv  $\alpha$  mündet in T. 10 in eine Umkehrung des chromatischen Hauptthemenkopfs (der so hier vom ersten zum zweiten Takt eines Zweitakters wird), gleichzeitig wird die Intervallik von Motiv  $\alpha$  in der zweiten Violine zur Chromatik verengt und damit ebenfalls in die Sphäre des Hauptthemas zurückgeholt. (In tonaler Hinsicht ist bemerkenswert, daß hier schon nach acht Takten der D-Dur-Tonika die entferntesten Tonarten überhaupt, Des-Dur und As-Dur, entgegengesetzt werden. Das tonale Prinzip der Sonatenform kann in einer solchen Tonsprache gar nicht mehr funktionieren.)

(a)

(b)

Nb. 56: Streichquartett D-Dur, Finale T. 9 und T. 68

In T. 68 (Nb. 56b) erscheint, abgeleitet aus Varianten des Hauptthemas, in der ersten Violine ein Gedanke, der erstmals den punktierten Rhythmus auf schwerer Zeit bringt und dadurch wie durch die chromatisch fallenden Achtelnoten zu

einer Vorform des dritten Themas wird (vgl. unten *Nb. 58b*). Gleichzeitig erklingt im Cello zweimal Motiv  $\alpha$ , und auch diese Stelle mündet wieder ins Hauptthema.

Zwanzig Takte später (*Nb. 57*) wird das Motiv  $\alpha$  durch die Stimmen geführt und dabei kontrapunktiert vom Beginn des Hauptthemas (in der zweiten Violine). In T. 97 erscheint dann über dem Hauptthema Motiv  $\alpha$  fortgesetzt mit einem punktierten Rhythmus, und diese zwei Takte prägen nun schon den Rhythmus des zweiten Themas aus (dessen Takte 3 und 4 ebenfalls durch Augmentation aus diesem rhythmischen Modell gebildet sind, vgl. *Nb. 55b*).

*Nb. 57: Streichquartett D-Dur, Finale T. 94*

Die Stelle wird in T. 123 wiederaufgegriffen und führt schließlich ganz bruchlos zum zweiten Thema. Dessen weitgespannte Dreiklangsintervallik schiebt Dvořák anschließend bei gleichbleibendem Rhythmus auf einen Terzraum zusammen (*Nb. 58a*) und verschiebt dabei den punktierten Rhythmus aus dem zweiten Thema vom dritten Viertel einer Zweitakteinheit auf das erste Viertel, was durch sequenzierende Wiederholung bekräftigt wird. Mit diesem punktierten Rhythmus am Anfang setzt daraufhin in T. 161 das dritte Thema ein (*Nb. 58b*), das in sich einen Rhythmus aus dem zweiten Thema mit der Chromatik des Hauptthemas vereinigt. (Sein dritter und vierter Takt wirken zudem wie eine Augmentation des Sechzehntellaufs aus dem Hauptthema.)

*Nb. 58: Streichquartett D-Dur, Finale T. 147 und 3. Thema (T. 161)*

Entsprechend der besonderen Bedeutung, die der Rhythmus für das ganze Werk hat, geschieht hier im Finale die Entwicklung der Thematik vor allem über rhythmische Prozesse, wenn auch längst nicht so stringent, wie es nach dieser verkürzenden Beschreibung scheinen mag. Auch dieser Satz leidet an einer Überfülle von Motivvarianten, immer neuen Fortspinnungsgestalten und Motiv-

kombinationen. Kompliziert wird der Satz durch die generell forcierte Kontrapunktik. Bei der Themenentwicklung tendiert Dvořák - wie gezeigt wurde - dazu, neues Material in kontrapunktischer Verflechtung mit bekannter Motivik herauszubilden. Indem er gleichzeitig mit dem neuen Gedanken ein bekanntes Motiv in einer anderen Stimme erklingen läßt, schafft er auf der Detail-Ebene die thematisch-motivische Kontinuität, die der Satz wegen seiner harmonisch-tonalen Brüche und recht planlosen Tonartenfolge wohl braucht.

Auch nachdem die Themen etabliert sind, spielt die kontrapunktische Kombination von Themen und Motiven eine zentrale Rolle; so gleich im Anschluß an das dritte Thema in Takt 169 (*Nb. 59a*): Hier erscheint das dritte Thema variiert im Kanon von erster Violine und Viola, dazu im Cello das erweiterte Motiv  $\infty$  (in der Gestalt von T. 97). In Takt 201ff. (*Nb. 59b*) spielen die beiden Außenstimmen den Beginn des dritten Themas, dazu erklingt in der Viola das zweite Thema (so daß - wie in der vorigen Stelle - in jedem Takt der punktierte Rhythmus, die "Mazurka-Formel", erscheint):

(a)

(b)

*Nb. 59: Streichquartett D-Dur, Finale T. 169 und T. 199*

Neben diesem eher verarbeitenden und nicht sonderlich "kunstvollen" Kontrapunkt gibt es im D-Dur-Quartett auch Themenkombinationen, bei denen die kontrapunktische Schichtung als solche zum Ereignis gemacht wird. Die Kombination des Trio-Themas mit dem Scherzo-Thema in *Nb. 54* gehört dazu und vor allem der Beginn der Seitensatz-Reprise im ersten Satz, wo zum Seitenthema das Hauptthema im Baß erklingt:

Nb. 60: Streichquartett D-Dur, I. Satz T. 603

Solche herausgehobenen Themenkombinationen prägen wesentlich das Finale auch des B-Dur-Quartetts (s. oben *Nb. 32* und *Nb. 38*) und erscheinen auch schon - nicht ganz so pointiert und weniger häufig - in den beiden Symphonien des Jahres 1865. Ab 1874 tritt diese Art von Kontrapunktik in Dvořáks Werk dann stark in den Hintergrund, in etwa synchron mit der stilistischen Neuorientierung, die zur Abwendung von den "Neudeutschen" führte.

Beveridge vergleicht diese Themenkombinatorik mit der Art und Weise, wie Wagner seine Leitmotive kombiniert. Um 1869 konnte allerdings Dvořák die entwickelte Wagnersche Leitmotivtechnik, wie sie *Rheingold* und *Walküre* ausprägen, noch gar nicht kennen. Wohl aber kannte er die Themenkombinatorik von Liszt und vor allem den Kontrapunkt der *Meistersinger*-Ouvertüre, die er 1863 unter Wagners Leitung gespielt hatte und die er erneut am 12. Dezember 1869 unter Smetanas Leitung mit dem Orchester des Interimstheaters spielte<sup>34</sup> - in einer Zeit, in der vielleicht sogar gerade am D-Dur-Quartett arbeitete. Stellen wie die in *Nb. 60* erinnern deutlich an die spezifische, dreiklangsbetonte Technik der Themenschichtung in der *Meistersinger*-Ouvertüre, und die so auffallend kontrapunktische, auch für einen Quartettstil ungewöhnlich stimmig durchgearbeitete Textur der Ecksätze von Dvořáks Quartetten D-Dur und B-Dur läßt überhaupt vermuten, daß die Satztechnik dieser Ouvertüre hier einen Einfluß ausgeübt hat.

Auch der Tonfall vor allem der ersten und dritten Sätze beider Quartette läßt einen unwillkürlich an Wagners *Meistersinger*-Stil denken. Die Diatonik dieser Sätze hat einen restaurativen Charakter, es ist wie in den *Meistersingern* eine "zweite Diatonik" (Dahlhaus<sup>35</sup>), eine Diatonik, die gleichsam durch die *Tristan*-Chromatik und -Harmonik hindurchgegangen ist. Ähnlich wie in den *Meistersingern* wirkt die Harmonisierung der diatonischen Melodien (besonders deutlich im Liedzitat des dritten Satzes des D-Dur-Quartetts) "uneigentlich", überladen durch Ausharmonisierung jeder Stufe, archaisierend durch modale Wendungen und Bevorzugung von (Moll-)Nebendreiklängen, gleichzeitig verkappt modern durch unaufgelöste Vorhalte, chromatische Durchgänge und "falsche" Kadenzten.

<sup>34</sup> Vgl. Lébl/Ludvová, *Pražské orchestrální koncerty*, S. 128.

<sup>35</sup> Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich/Schwäbisch Hall <sup>2</sup>1985, S. 76.

Setzt Wagner in der *Meistersinger*-Ouvertüre mit den Motiven der Liebessehnsucht und Leidenschaft der "bürgerlichen" kontrapunktischen Diatonik eine tristaneske, durch ihre Chromatik und Alterationsharmonik avancierte Musik entgegen, so tut Dvořák Entsprechendes in den langsamen Sätzen der beiden Quartette und in den chromatischen Teilen der anderen Sätze mit einer zwar kaum auf Wagners *Tristan* anspielenden, aber mindestens ebenso tonalitätsauflösenden, harmonisch höchst modernen Musik. Das "altdeutsche" Kolorit aber, das Wagner der Musik der Meistersinger-Sphäre gibt, ist bei Dvořák - dessen Kontrapunktik natürlich keiner historisierenden Absicht entspringt - zumindest im D-Dur-Quartett ersetzt durch ein die gesamte Rhythmik durchdringendes slawisches Kolorit.

Vergegenwärtigt man sich, daß das D-Dur-Quartett wahrscheinlich wenige Monate nach der Uraufführung der *Meistersinger* in München (Juni 1868) komponiert worden ist,<sup>36</sup> und daß diese Uraufführung als ein großes nationales Ereignis gefeiert wurde, in dem sich nicht zuletzt die Überlegenheit der deutschen Kultur manifestieren sollte, so könnte man sogar spekulieren, ob Dvořák mit dem Zitat von *Hej, Slované!* und der slawischen Einfärbung seines Quartetts - die in den Werken davor und danach ja nicht zu finden ist - womöglich mit musikalischen Mitteln auf die nationale Komponente der *Meistersinger* reagiert hat. Immerhin vorstellbar erscheint, daß Dvořák als Vertreter einer Nation, die in kultureller Hinsicht von den Deutschen nicht ernstgenommen wurde<sup>37</sup>, sein Liedzitat ("...*Noch lebt unsere slawische Sprache*") mehr auf die Rezeption der *Meistersinger*, auf die Verherrlichung der "*heil'gen deutschen Kunst*" in München - von der man ihm berichtet haben wird - gemünzt hat als auf Habsburg und die politischen Versammlungen in Prag.

Daß Dvořák gleichwohl Wagners Musik bewunderte, steht außer Frage und wird nicht zuletzt belegt durch seine ersten beiden Opern, deren zweite, die komische Oper *Král a uhlír* ("König und Köhler", B 21) von 1871 streckenweise einen Einfluß der *Meistersinger* erkennen läßt, aber auch - und hier trifft sie sich ebenfalls mit dem D-Dur-Quartett - damit verknüpft einen stärker national gefärbten Ton als Dvořáks sonstige Musik jener Zeit<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> In jedem Fall vor Mai 1870, denn danach war Dvořák mit der Oper *Alfred* und dem e-Moll-Quartett voll ausgelastet.

<sup>37</sup> S. hierzu Peter Petersen, Brahms und Dvořák, in: *Hamburger Jb. f. Mw.* 7 (1984), S. 125ff.

<sup>38</sup> Vgl. Clapham, A. D. *Musician*, S. 269.

# An der Schwelle zur Neuen Musik: Das Streichquartett e-Moll

## Form und Tonalität

Dvořáks Streichquartett e-Moll (B 19) entstand höchstwahrscheinlich gegen Ende des Jahres 1870; die autographen Stimmen, durch die allein es überliefert ist, wurden jedenfalls in den letzten Tagen dieses Jahres ausgeschrieben. Sein Stil wirkt gegenüber den vorausgehenden Quartetten in B-Dur und D-Dur noch um einiges avancierter, das ganze Werk bricht in radikaler Weise vollends mit fast allen Konventionen der Gattung, ja überhaupt mit den um 1870 herrschenden Normen des Komponierens von absoluter Musik. Im Grunde ist es eine Musik, die man bei unbefangenen Hören oder Partiturlesen zwischen 1900 und 1910 einordnen und da zu den "fortschrittlichsten" Werken zählen würde.

Unkonventionell ist schon die äußere Form des e-Moll-Quartetts. Sie läßt sich in erster Näherung als Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit beschreiben und zeigt damit eine Formidee, die in der Geschichte des Streichquartetts erst um 1910 eine Rolle spielen sollte<sup>1</sup> - in Quartetten von Arnold Schönberg (opus 7, 1905), Ernst von Dohnányi (opus 15, 1907), Alexander Zemlinsky (opus 15, 1916) und anderen, im tschechischen Sprachraum in Quartetten von Vitezslav Novák (opus 35, 1905), Josef Suk (opus 31, 1910) und Josef Bohuslav Foerster (Nr. 3, 1913). (Obwohl Novák und Suk Schüler von Dvořák waren, dürften sie das e-Moll-Quartett - an das sich Dvořák später nicht mehr erinnern wollte und dessen Partitur er anscheinend in den frühen 1870er-Jahren vernichtet hatte - nicht gekannt haben.)

Dvořáks e-Moll-Quartett besteht aus fünf nach dem Schema A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub> B<sub>2</sub> A<sub>3</sub> aufeinanderfolgenden Teilen, die teils ohne Zäsur, teils durch Fermaten getrennt ineinander übergehen. A<sub>1</sub> ist ein Allegro-Teil (auf tschechisch überschrieben "Sehr bewegt und energisch") von 399 Takten, B<sub>1</sub> ein *Andante religioso* in H-Dur auf einem 62 Takte langen Orgelpunkt *fis*, A<sub>2</sub> ein *Allegro con brio* von 241 Takten, das im wesentlichen mit der Thematik des ersten Teils arbeitet, B<sub>2</sub> wiederholt 18 Takte aus dem *Andante religioso*, und A<sub>3</sub> schließlich ist eine thematisch mit A<sub>2</sub> verknüpfte Coda von 23 Takten *Allegro vivace*, mit der das Werk in H-Dur (!) schließt.

---

<sup>1</sup> Ein früher Vorläufer dieser Werke ist in formaler Hinsicht Franz Berwalds drittes Streichquartett (Es-Dur, 1849), in dem die drei Sätze *Allegro*, *Adagio* und *Scherzo* symmetrisch ineinander verschachtelt sind, wobei die Reprise des *Allegro* den Finalteil bildet. Berwalds Quartette blieben jedoch unveröffentlicht und wurden nicht rezipiert.

Der Gedanke, die drei oder vier Sätze des Zyklus in einen einzigen großen (Sonaten-)Satz zu projizieren, erinnert natürlich an Franz Liszt - der seinerseits hierzu von Schuberts Fantasien angeregt wurde -, vor allem an dessen h-Moll-Sonate und die Klavierkonzerte, und dementsprechend schreiben Clapham, Burghauer und Macdonald übereinstimmend die Form des e-Moll-Quartetts dem Einfluß von Liszt zu<sup>2</sup>. So sehr Liszt in formaler Hinsicht noch bis über das 19. Jahrhundert hinaus zum Bezugspunkt für entsprechende komplex-einsätzliche Werke (etwa von Strauss und Schönberg) wurde und so unbezweifelbar das e-Moll-Quartett stilistisch im Bann von Wagner und Liszt steht, ist allerdings doch nicht ausgemacht, ob hier wirklich eine Lisztsche Formidee von Dvořák nachgeahmt wurde.

Am ehesten könnte von Liszts h-Moll-Sonate ein Einfluß auf Dvořáks Quartett ausgegangen sein. In dieser 1853 geschriebenen Sonate bricht Liszt nach einer sehr ausgedehnten Exposition (mit zwei Seitenthemen) und einem ersten Durchführungsteil die Sonatensatzform auf, fügt einen ebenfalls als Sonatensatz gestalteten langsamen Teil in Fis-Dur ein und setzt dann den übergeordneten Sonatensatz fort mit einem Fugato als Fortsetzung der Durchführung, einer freien Reprise und einer Coda, wobei vor der Coda ein 18-taktiges Zitat aus dem langsamen Satz - sein Hauptsatz - eingefügt ist<sup>3</sup>.

Interpretiert man das e-Moll Quartett wie Clapham<sup>4</sup> als einen großen Sonaten-satz, in den nach der Hälfte der Durchführung das *Andante religioso* eingeschoben ist, dann ist die formale Anlage durchaus mit der von Liszts h-Moll-Sonate zu vergleichen, und wie bei Liszt steht der langsame Teil in der Dominanttonart und seine fragmentarische Wiederkehr vor der Coda in H-Dur (das bei Liszt die Durtonika, bei Dvořák die Dominante ist). Der ungewöhnliche H-Dur-Schluß des e-Moll-Quartetts wäre ein weiterer Bezug zur Liszt-Sonate, die ja in H-Dur schließt. Darüberhinaus entspricht Dvořáks tschechische Tempo-angabe am Anfang des Quartetts der Lisztschen Satzbezeichnung *Allegro energico*, und mit insgesamt 746 Takten ist sein Quartett nur 14 Takte kürzer als Liszts Sonate.

Das erste *Andante religioso* erweist sich auch dadurch als "Einschub", daß es problemlos weggelassen werden kann: Schneidet man seine 67 Takte heraus, dann ergibt der Übergang von A<sub>1</sub> zu A<sub>2</sub> eine schlichte C-Dur-Kadenz D<sup>7</sup>-T<sub>3</sub> (zwischen deren Akkorden sich ohne diesen Schnitt zehn Minuten eines vollkommen statischen H-Dur erstrecken).

Nun verarbeitet A<sub>2</sub> - der Teil, der nach Claphams Deutung die zweite Hälfte der Durchführung und die Reprise enthält - zwar fast sämtliche Motive des Teils

---

<sup>2</sup> John Clapham, Dvořák's First Cello Concerto, in: Music & Letters 37 (1956), S. 351; Burghauer, Plattenbeilage zur Gesamtaufnahme; Macdonald, Dvořák's Early Chamber Music, S. 185.

<sup>3</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, in: Mf 41 (1988), S. 202-213. Wolfgang Dömling (Franz Liszt und seine Zeit, Laaber 1985, S. 123ff.) erkennt die Form der h-Moll-Sonate gleich doppelt, indem er den langsamen Satz erst mit dem A-Dur-Thema (T. 349) beginnen läßt, das schon sein Seitenthema ist, und seinen Hauptsatz noch als Schlußgruppe zum Allegro rechnet, das schon lange davor (in T. 205) die Durchführung erreicht hatte.

<sup>4</sup> A. D. Musician, S. 162.

A<sub>1</sub>, doch eine eigentliche Reprise läßt sich schwerlich finden. Immer wieder erscheinen Stellen, die wenige Takte aus A<sub>1</sub> variiert wiederholen, und in T. 141 (= T. 607 vom Werkanfang gerechnet) klingt für zwei Takte so etwas wie ein Reprisesbeginn an, vierzig Takte später wird auch das Gesangsthema wiederholt, doch insgesamt ergibt dies nicht mehr als die Andeutung einer fragmentarischen und sehr freien Reprise. Mit kleinen Unterbrechungen wird im ganzen Teil A<sub>2</sub> das in A<sub>1</sub> exponierte Material weiter variiert und verarbeitet.

Wie vieldeutig und schwer greifbar die Form des Werks ist, zeigt sich daran, daß Beveridge zu einer ganz konträren Interpretation gelangt<sup>5</sup>. Seiner Meinung nach ist mit dem Ende des ersten Teils schon die Sonatensatzform komplett (da, wo nach Clapham die Mitte der Durchführung erreicht ist!). Er setzt in Takt 245 den Beginn einer 13-taktigen Hauptsatzreprise an, auf die eine zweite Durchführung von 129 Takten sowie eine achttaktige Seitensatzreprise (eine Quinte tiefer als in der Exposition) folgen.

Beide formale Deutungen müssen sich nicht unbedingt ausschließen: Denkbar wäre immerhin, daß Dvořák hier eine hybride Form mit zwei Reprises und vier (oder fünf) Durchführungen intendiert hat, in die dann auch noch zwei langsame Teile interpoliert sind (jeweils nach einer Reprise). Eine solche Form bot zum einen die Möglichkeit, den Bereich der Durchführung noch weiter auszuweiten - was schon in den Werken davor eine stetige Tendenz war -, und zum andern wurde sie vielleicht motiviert durch die ungewöhnliche tonale Anlage des Quartetts, das ja in e-Moll beginnt, aber in H-Dur endet. Während nämlich eine herkömmliche Seitensatzreprise gegenüber der Exposition quintransponiert erscheint und so, daß sie dadurch auf der Grund- und Schlußtonart zu stehen kommt, scheinen hier diese tonalen Charakteristika aufgespalten: In der ersten Reprise erklingt das Seitenthema - aus mehr besteht der Seitensatz nicht - gegenüber der Exposition eine Quinte tiefer (aber tonal offen endend), erst in der zweiten Reprise (in T.186 des dritten Teils) aber so, daß es am Ende nach H-Dur, der Schlußtonart, kadenziert.

Liszts h-Moll-Sonate mag einen gewissen Einfluß auf das Quartett gehabt haben, aber die plausibelste formale Deutung des Quartetts, diejenige als komplexe sonatensatzähnliche Form mit zwei Reprises, hat dann doch kein Gegenstück mehr bei Liszt. Und die individuelle Form des e-Moll-Quartetts wirkt auch wie eine logische Konsequenz aus den beiden Streichquartetten B-Dur und D-Dur, vereinigt sie doch in sich wesentliche Merkmale beider Werke: einmal die Idee des B-Dur-Quartetts, im Finalsatz das Hauptthema des ersten Satzes weiter abzuhandeln und auch andere Themen aus den Sätzen davor wiederkehren zu lassen, zum andern die im D-Dur-Quartett vorhandene Tendenz zur Ausweitung des Einzelsatzes - was vor allem heißt: des für die Themenverarbeitung verfügbaren Raums - zu extremen Dimensionen. Eine solche Ausweitung war gegenüber dem D-Dur-Quartett nur noch dadurch möglich, daß auf die Mehrsätzigkeit zugunsten einer intern differenzierten Einsätzigkeit verzichtet

<sup>5</sup> Romantic Ideas, S. 128f. (Formdiagramm auf S. 142).

wurde. (Das e-Moll-Quartett hat eine Spieldauer von etwa 36 Minuten, 11 Minuten mehr als der Kopfsatz des D-Dur-Quartetts, aber nur die halbe Dauer des gesamten D-Dur-Quartetts.)

In Liszts h-Moll-Sonate verarbeitet der langsame Teilsatz ganz wesentlich die Thematik der schnellen Rahmenteile weiter und läßt sich damit noch als Durchführung im weiteren Sinne mit dem übergreifenden Sonatensatzprinzip in Einklang bringen. Nicht so in Dvořáks e-Moll-Quartett. Das *Andante religioso* bildet hier den denkbar schärfsten Kontrast zu den schnellen Teilen und ist nicht einmal unterschwellig auf deren Thematik bezogen - was umso mehr auffällt, als ansonsten ja Dvořák sogar separate Sätze oft gleich mehrfach miteinander verknüpft. Hier im e-Moll-Quartett werden einfach zwei völlig verschiedene Arten von Musik einander hart gegenübergestellt, in einem Verfahren, das eher an die Technik des Filmschnitts erinnert als daß es dem Entwicklungsprinzip der Sonatensatzidee entspräche. (Man kann dies auffassen als eine weitere Steigerung - wenn nicht Übersteigerung - der im D-Dur-Quartett spürbaren Tendenz, die Tonfälle der einzelnen Sätze gegensätzlich zu gestalten.)

Mehr noch als beim D-Dur-Quartett stellt sich beim e-Moll-Quartett aber die Frage, ob es überhaupt noch angemessen ist, die Form mit der Sonatensatz-Terminologie zu beschreiben - nicht nur wegen des eklatanten Mißverhältnisses, das zwischen den ausufernden "Durchführungen" und den nur aus wenigen Takten bestehenden "Reprisen" besteht. Von den tonalen Prinzipien der Sonatenform sind nämlich nur noch Rudimente vorhanden, und selbst die erfüllen nicht mehr ihren angestammten Zweck.

So hebt sich das Seitenthema zwar durch klare Kadenzwendungen vom tonal eher diffusen Umfeld ab, aber es exponiert keine Sekundärtonart, sondern wendet sich nach kaum drei Takten in Des-Dur nach Es-Dur und dann sofort nach C-Dur, um auch diese Tonart nach weniger als zwei Takten wieder aufzugeben (s. unten *Nb. 69*). Und wenn dieses Thema, das die Dominanttonart gar nicht berührt, in der ersten Reprise um eine Quinte tiefer wiederkehrt, dann hat dies mit der Idee der Sonatenform (obwohl es äußerlich deren "Regeln" Tribut zollt) gar nichts mehr zu tun, denn es gibt ja kein Dominantplateau, das es auf die Tonika zu versetzen gälte.

Ebensowenig gibt es in diesem Quartett eine Tonikafläche. Die ersten sieben Takte des Werks stehen zwar unzweifelhaft in e-Moll, doch berühren sie nie die Tonika:

Velmi pohyblivě a rázně  
[Assai con moto ed energico]

Nb. 61: Dvořák, Streichquartett e-Moll (B 19), Beginn

Mit verschiedenen dominantischen Akkorden - vermindertem Septakkord, übermäßiger Dominante und Dominantseptakkord sowie Vorhaltsbildungen zu diesen - wird hier e-Moll lediglich umschrieben, nicht wirklich fixiert. In Takt 8 erscheint dann die übermäßige Dominante *h-dis-g* zu *g-h-dis* umgestellt und damit in gleicher Funktion nun auf C-Dur bezogen, und entsprechend kadenzieren die beiden Unterstimmen zur Tonika von C-Dur. Doch oben bleibt der Leitton *h* hängen, der Leitton *dis* wird irregulär abwärts zum dissonanten *d* geführt, und die Quinte *g* wieder verlassen, so daß am "Ziel" - der Fermate - der Tonika-grundton *c* mit drei Vorhalten (*h*, *d*, *f*) konfrontiert ist. Resultat der Kadenz-wendung ist also gerade eine Zunahme des Dissonanzgrades, der Sinn der Kadenz damit pervertiert, nicht unähnlich den verfremdeten, "gebrochenen" Kadenzen in Strawinskys neoklassizistischen Werken.

Nach dem Sechzehntellauf der ersten Violine erscheint die gleiche Kadenz nochmals, und erst nach einer weiteren Vorbereitung kommt dann doch noch die C-Dur-Tonika (T. 15 auf 3). C-Dur, das sich hier so mühsam durchsetzt, ist zusammen mit H-Dur die häufigste Tonart in diesem Quartett, und es erklingt meist auch prägnant mit seiner Tonika. Die Grundtonart e-Moll aber wird im gesamten Quartett immer nur wie am Anfang (vor allem dominantisch) umschrieben; in den fast 750 Takten des Quartetts erklingt überhaupt nur zweimal die Tonika von e-Moll (in T. 281 des ersten Teils und in T. 145 des dritten Teils, hier nur als Sextakkord)<sup>6</sup>. Die Prinzipien des tonalen Komponierens sind damit auf den Kopf gestellt: Die Grundtonart, die üblicherweise im Tonartenplan das Moment der Stabilität und Ruhe verkörpert, wird hier - als "Tonart ohne Tonika"

<sup>6</sup> Der e-Moll-Dreiklang erscheint ansonsten mehrmals in T. 193ff. desselben Teils, aber da als Mollsubdominante von H-Dur.

eingesetzt - zur ruhelos vorwärtstreibenden, gegenüber den Nebentonarten viel labileren und dynamischeren Tonalität, und konsequenterweise kann das Werk in diesem e-Moll dann auch nicht schließen: Seine Dominanttonart H-Dur ausgerechnet erweist sich als schlußkräftiger.

## Tristan-Bezüge

Ein selbständiges, großes Instrumentalwerk, das derart konsequent wie Dvořáks e-Moll-Quartett die Tonika vermeidet, existiert in der Musik des 19. Jahrhunderts wohl nicht noch einmal, obwohl eine solche Tendenz in manchen Werken von Franz Liszt durchaus vorhanden ist. In kleinerem Maßstab aber findet sich das Verfahren, die Grundtonart ohne Tonika immer nur zu umschreiben, schon sehr prägnant im Vorspiel von Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Auf die besondere Nähe des e-Moll-Quartetts zu Wagners *Tristan*-Stil, die das Werk von den Quartetten davor deutlich abhebt, wird in der einschlägigen Literatur mehrfach hingewiesen<sup>7</sup>, ohne daß bislang weitergehende Beziehungen zwischen beiden Werken herausgearbeitet worden wären.

Gewisse Parallelen weisen schon die ersten Takte beider Werke auf:

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is Wagner's prelude to 'Tristan und Isolde', starting in E minor (one flat) and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both beginning with a dissonant chord. The right staff is Dvořák's e-Minor Quartet, starting in E minor (one flat) and 3/4 time. It also begins with a dissonant chord, mirroring the structure of Wagner's piece.

Nb. 62: Wagner, Beginn des Vorspiels zu "Tristan und Isolde"; Dvořák, Beginn des e-Moll-Quartetts

Die Kontur des Anfangsmotivs des *Tristan*-Vorspiels (*a-f-e-dis*) scheint in Dvořáks Hauptthema in gleicher absoluter Tonhöhe noch durch, verändert zu *a-c-e-dis*, und in beiden Werken setzt nach dem einstimmigen (bzw. in Oktaven geführten) Anfang auf dem Ton *dis* ein dissonanter Vierklang ein, bei Wagner der "Tristan-Akkord", bei Dvořák der verminderte Septakkord.

Nun steht der Anfang des *Tristan*-Vorspiels in einer anderen Tonart; schon die drei ersten Töne definieren a-Moll als Grundtonart. Dvořáks e-Moll-Thema beginnt aber gerade so, als komme es von eben diesem a-Moll her: Seine ersten drei Töne durchschreiten den a-Moll-Dreiklang. (Bei Wagner ist der Grundton Ausgangspunkt des Motivs, bei Dvořák ist er viel labiler, nämlich als Vorhalt

<sup>7</sup> Clapham, A. D. *Musician*, S. 162; Burghauser, Plattenbeilage zur Gesamtaufnahme; Berkovec, Vorwort zur Kritischen Ausgabe, Prag 1968/1985.

zur Septime *dis* eingesetzt.) Vielleicht spielt Dvořák damit bewußt auf die Anfangstonart des *Tristan* an, denn die Schlußtonart beider Werke ist ja dieselbe: H-Dur, und in beiden Fällen ist es ein H-Dur, das nicht symmetrisch auf den Anfang bezogen ist, sondern als Resultat aus dem musikalischen Prozeß hervorgeht.

Freilich erklingt Wagners Anfangsmotiv im Pianissimo, in gebundener Artikulation mit der Vortragsanweisung *langsam und schmachend*, Dvořáks Hauptthema dagegen sehr schnell, sehr laut und akzentuiert. Mit der Ausdruckssphäre des ganzen *Tristan*-Vorspiels haben die erregte, schroffe Gestik und der eher spröde Tonfall des Hauptthemas wie der von ihm geprägten Teile des e-Moll-Quartetts nichts gemein. Auch erscheint bei allen folgenden Darstellungen des Themas - auch am Beginn der "Reisen" - der Begleitakkord schon auf dem Ton *e*, was jedesmal als charakteristische Klangfolge einen halbverminderten Septakkord, der sich vorhaltsmäßig in den verminderten Septakkord auflöst, ergibt (jene Akkordfolge, die schon in T. 2/3 erklingt). Vgl. die im Ausdruck gesteigerte Hauptthemenwiederholung in T. 17:

Nb. 63: Dvořák, Streichquartett e-Moll, T. 17

Genau diese Klangfolge spielt aber auch im *Tristan* eine zentrale Rolle, programmatisch schon in der ersten von Isolde gesungenen Phrase, dem "Verhängnismotiv" (Nb. 64a), das auch melodisch dem Anfang von Dvořáks Hauptthema nicht unähnlich ist. Die gleiche Klangfolge kennzeichnet das "Fluchmotiv" im III. Akt (b):

Nb. 64: Wagner, "Tristan und Isolde", (a) I,1: Verhängnismotiv, (b) III,1: Fluchmotiv

Der jeweils erste der beiden Akkorde ist nun nichts anderes als eine zusammengefaltete Version des "Tristan-Akkordes", dessen Intervallstruktur aus verminderter Quinte, großer Terz und Quarte zu einem halbverminderten Sept-

akkord wird, wenn man den obersten Ton nach unten oktaviert. Der intervallischen Beziehung korrespondiert eine dramaturgisch-inhaltliche. Wie der "Tristanakkord" in den halbverminderten Septakkord umschlägt (und sich da in den verminderten Septakkord statt in den weichen Dominantseptakkord auflöst), so repräsentieren die vom halbverminderten Septakkord geprägten Motive gegenüber dem "Sehnsuchtsmotiv" die verhängnisvolle, todbringende Wirkung der Liebe.

Die Verfluchung der Liebe führt im dritten Akt des *Tristan* zu einem Aufbäumen der Musik in einer Stelle (bei den Worten "*Der Trank, der furchtbare Trank*"), die ständig den halbverminderten Septakkord in solcher Vorhaltfassung umkreist, und es drängt sich der Eindruck auf, als habe Dvořák gerade diese - mit dem "Fluchmotiv" eng verwandte - Stelle im Kopf gehabt, als er das Hauptthema seines e-Moll-Quartetts entwarf:



Nb. 65: Wagner, *Tristan und Isolde*, aus III. Akt, 1. Szene

Diese "schwarze, schroffe, gezackte Musik"<sup>8</sup> wird dem Partiturleser Dvořák<sup>9</sup> - gehört haben konnte er den *Tristan* damals noch nicht - schon wegen der ungewöhnlichen Instrumentierung ins Auge gesprungen sein. Die Bratschen (Dvořáks eigenes Instrument!) werden unisono mit den Oboen und Klarinetten als melodieführende Stimme mit eckigen Figuren in hohe Lagen gejagt und dann sofort hinunter zur C-Saite: Die Stelle ist sichtlich so gesetzt, daß sie rau und nicht "schön" klingt. In Notenbeispiel 63 führt Dvořák die Bratsche mit einer (auch in der Artikulation und im Tempo) ganz ähnlichen Passage in die gleiche Höhe, und neben der Harmonik verweisen auch die repetierten Sechzehntel in der zweiten Violine (als Gegenstück zu Wagners Tremoli) auf diese *Tristan*-Stelle als das offensichtliche Vorbild für das Hauptthema des e-Moll-Quartetts.

Auch die folgende Stelle verrät deutlich den Einfluß von Wagners *Tristan*, mit ihrer chromatischen Führung der Außenstimmen in hoher Lage, der ausgesprochen orchestralen Setzweise und dem Schweifen von einem dissonanten Akkord zum nächsten, wobei die Takte 116 und 124 zudem auf den "Tristan-Akkord" anspielen:

<sup>8</sup> So charakterisiert Theodor W. Adorno treffend diese und die folgenden Takte (Versuch über Wagner, Frankfurt 1981, S. 141).

<sup>9</sup> Josef Jiránek, damaliger Harfenist des Theaterorchesters, erwähnt in seinen Erinnerungen, daß Dvořák in jener Zeit Wagnersche Partituren studiert habe (so Burghauser in seinem Referat *Smetana's Influence*).

116

*f*

*cresc.*

*dim.*

*f*

120

*f*

*f*

126

116

118

120

126

Nb. 66: Dvořák, e-Moll-Quartett, T. 116ff. und harmonisches Gerüst T. 116-127

Zwar kann man in den Takten 117/18 noch das Fragment einer verfremdeten Quintschrittsequenz B<sup>7</sup> - Es (als übermäßiger Dreiklang) - A<sup>7</sup> erkennen, doch erzeugt in Stellen wie dieser nicht mehr die Harmonik mit funktional logischen Fortschreitungen ein Gerüst, das die Musik zusammenhält, sondern die Harmonik ist - wie es charakteristisch ist für den *Tristan*-Stil - primär das Resultat der (vorzugsweise chromatischen) Stimmführung. Die Klangfolge wird dadurch für sich genommen in einem gewissen Grade "zufällig", nicht vorhersehbar - ohne deshalb gleich chaotisch zu wirken: die quasi-leittonige Verknüpfung über chromatische Gänge gibt ja den Anschein von Stringenz -, aber gerade dies hebt den Farbwert der von ihrer "dienenden", funktionalen Aufgabe entlasteten Klänge hervor.

Die Takte 233ff. des e-Moll-Quartetts (Nb. 67) entstammen mit ihrer zwischen verschiedenen großen Nonakkorden pendelnden, weicheren Harmonik merklich der Ausdruckssphäre des II. Akts von Wagners *Tristan*. (Der große Nonakkord wird im *Tristan* wesentlich zur Zeichnung der nächtlichen Stimmung verwandt, so schon am Anfang des II. Akts und sehr emphatisch bei "*O sink hernieder, Nacht der Liebe*".) Charakteristisch ist hier - wie meist in diesem Quartett - das Schweben der Harmonik zwischen Afunktionalität und funktionsharmonischer Bindung: Zunächst wird der Nonakkord auf *fis* zweimal afunktio-

nal zum Nonakkord auf *cis* geführt, in T. 235 aber löst er sich "regulär" in den H-Dur-Dreiklang auf. Weitere Quintfälle nach *e* und *a* sorgen dafür, daß sich kein tonales Zentrum herausbildet, sind aber ebenfalls noch funktionsharmonisch gebunden, im Unterschied zur hierauf folgenden Fortschreitung zum Nonakkord auf *as* in T. 237:

Nb. 67: Streichquartett e-Moll, T. 232

Die Takte 237f. stehen in einem Sequenzverhältnis zu den ersten beiden Takten, und die sequenzierte Einheit besteht selbst schon aus einer Taktwiederholung. Die gleiche Struktur findet sich im *Tristan* etwa zu Beginn des II. Aktes (Nb. 68), mit einer ganz ähnlichen Melodik und vergleichbarem Ausdruck (ohne daß gerade diese Stelle unbedingt Dvořák hier beeinflusst haben muß):

(Isolde tritt feurig bewegt, aus dem Gemach zu Brangäne.) Isolde.

Hörst du sie noch? Mir—

*ausdrucksoll*

*piu cresc.*

Nb. 68: Wagner, "Tristan und Isolde", II,1

Sofortige Wiederholung von Takten und harmonische Sequenzierung sind in Wagners *Tristan* ganz wesentliche Verfahren, um afunktionale (oder schwach funktionale) Klangverbindungen zu stabilisieren und auch jene Stabilität partiell wiederzugewinnen, die durch den Verzicht auf ein tonales Zentrum verloren-ging; in der abgebildeten Dvořák-Stelle haben sie dieselbe Funktion. Die harmonische Sequenz ist in Dvořáks e-Moll-Quartett allerdings die Ausnahme, was insgesamt die harmonischen Wendungen hier "unberechenbarer" macht als im *Tristan*.

In Nb. 67 beginnt in den letzten Takten ein ganz vom Klang geprägtes Oszillieren der Stimmen in Nonakkorden, das ebenfalls eine *Tristan*-Stelle suggeriert: das Umschlagen der Hörmerklänge in das Rauschen der Quelle in der ersten Szene des II. Akts bei den Worten "*Nicht Hörnerschall*", wo Achtelsextolen den selben Nonakkord auf *as* in der gleichen Art "wabernd" ausbreiten. Diese Satztechnik erscheint noch an anderen Stellen des Quartetts (etwa Teil III T. 115ff.), vor allem aber im Seitenthema, das ebenfalls eine sehr tristaneske Harmonik und Vorhaltsmelodik besitzt (Nb. 69).

Vielleicht ist es kein Zufall, daß auch dieses Thema so wie die genannte "Hörnerschall"-Stelle Wagners zunächst nach Des-Dur kadenziiert. Überhaupt bewegen sich die Darstellungen des Seitenthemas fast durchweg in den Regionen um As-Dur und Des-Dur, den (neben H-Dur) "Nacht"-Tonarten des zweiten *Tristan*-Akts (vgl. z. B. "*O sink hernieder, Nacht der Liebe*"), und man könnte geradezu in Analogie zu Wagners Werk in Dvořáks Quartett eine sprödere, harmonisch härtere Sphäre des "Tags", charakterisiert durch Tonarten wie C-Dur und e-Moll, von der weichen "Nacht-Sphäre" des (auch im Tempo gedrosselten)

Meno

92

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

Nb. 69: Dvořák, *Streichquartett e-Moll*, T. 92

Seitenthemas und des H-Dur-*Andante religioso* unterscheiden. (In Nb. 69 kündigt C-Dur (T. 98) entsprechend das Ende der Seitentematik an und mündet bei Tempo I in das e-Moll der Hauptthematik.)

Allein aus dem Stil von Wagners *Tristan* freilich läßt sich Dvořáks e-Moll-Quartett nicht erklären. Manche Stellen wirken ausgesprochen bitonal, in einer ganz anderen Weise als die berühmte Hörnerstelle im *Tristan* am Anfang des zweiten Akts, wo zwei verschiedene Tonikaakkorde sich zu einem Nonakkord zusammenfügen. So etwa die folgende Passage im ersten Teil des Quartetts:

Nb. 70: *Streichquartett e-Moll*, T. 128

Hier erklingt in der obersten Stimme ein Motiv, das sonst immer in klarem C-Dur steht (und zum Symbol für C-Dur geworden ist), nach a-Moll transponiert, während die anderen Stimmen der Tonart C-Dur angehören. In diesem C-Dur aber erklingen zwei Funktionen gleichzeitig: im Baß die Tonika, in den Stimmen darüber die Dominante (als Nonakkord, in den sich das *a* der ersten Violine eingliedert). Es überlagern sich an dieser Stelle somit Bifunktionalität und Bitonalität, und so, daß ein Motiv mit seiner angestammten Tonart konfrontiert wird, obwohl es selber hier eine andere - "falsche" - Tonart ausprägt.

Zumal in den Abschnitten des Quartetts, die in der Setzweise weniger orchestral gehalten sind und eine stimmige, durchbrochene Textur zeigen, ist die Musik weit entfernt von der eher schwülen Harmonik des *Tristan*. So bringt Dvořák in den Takten 218ff. (Nb. 71) eine Folge von Dominantseptakkorden auf *d*, *es*, *f* und *h*, eine funktional nicht faßbare und auch kaum durch chromatische Stimmführung gebundene Klangfolge, deren eigentümliche Kühle noch verstärkt wird von den fast ausdruckslosen, teilweise mit Ausschnitten aus der Ganztonleiter durchsetzten Skalengängen.

Nb. 71: Streichquartett e-Moll, Teil I T. 218

Über weite Strecken dominiert besonders im dritten Teil des e-Moll-Quartetts eine gegenüber dem *Tristan* deutlich sprödere Tonsprache mit schroffen, nicht melodisch-leittonig abgemilderten Rückungen von einfachen Dreiklängen und mit härter dissonierenden Klängen. Die ausgesprochen tristanesken Passagen mit ihren weichen, weit gespreizten Sept- und Nonakkorden und ihrer sanften Vorhaltmelodik gehören - so unerhört solche *Tristan*-Klänge in der Gattung Streichquartett um 1870 waren - wohl gar nicht einmal zu denjenigen Stellen, die ein zeitgenössisches Publikum, hätte es das Werk je gehört, am meisten vor den Kopf gestoßen hätten.

## Subthematik und thematischer Akkord

Trotz seiner offenkundigen Orientierung am Wagnerschen Musikdrama, dem vom Streichquartett wohl am weitesten entfernten Genre der Musik, ist Dvořáks e-Moll-Quartett ein echtes Stück Kammermusik insofern, als es im Detail eine konzentrierte thematische Arbeit mit wenigen und knappen Motiven aufweist. Die überwiegend recht unscheinbare Substanz der Themen und Motive wird einem Durchführungsprozeß unterzogen, der an einer Stelle wie der folgenden, bei der fast jeder Ton aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas gewonnen ist, deutlich die Schule Haydns und Beethovens erkennen läßt:

Nb. 72: Streichquartett e-Moll, T. 337

Schon die Themen und Motive des Werks aber sind in verschiedener Weise aufeinander bezogen, und man kann dies als einen in zwei Entwicklungssträngen verlaufenden übergeordneten Ableitungsprozeß beschreiben.

Der erste Entwicklungsstrang geht von der Substanz des ersten Taktes aus. Schon das drei Takte umfassende Hauptthema ist intern durch entwickelnde Variation gebildet (s. Nb. 73a): Sein Kopfmotiv wird zuerst rhythmisch und intervallisch kontrahiert, dann sequenzierend auf bloße vier Sechzehntel reduziert und intervallisch gepreizt und zuletzt wieder fast in der originalen rhythmischen Gestalt gebracht, jedoch melodisch transformiert zu zwei gegenläufigen Halbtonschritten im Quintabstand. In T. 43 erscheint ein später mehrmals wiederkehrendes Motiv (Nb. 73b), dessen Töne 2-5 die zweite melodische Einheit des Hauptthemas in stark augmentierten Notenwerten darstellen (bei entsprechender Harmonik). In den ersten zwei Takten des Seitenthemas ist das Kopfmotiv des Hauptthemas als Gerüst enthalten (c), vielleicht auch nochmals (verdurt) in seinem fünften Takt, und dasselbe ist im Motiv von T. 173 (d), das in T. 360 wiederkehrt und verarbeitet wird, der Fall.

(b) 

(c) 

(d) 

Nb. 73: Streichquartett e-Moll: aus Takt 1 entwickelte Themen und Motive

Der andere motivische Entwicklungsstrang geht aus vom Material der Takte 4 und 5, von zwei Motiven ( $a_1$  und  $a_2$ ) die fast immer gleichzeitig erklingen:

Nb. 74:



Die drei auftaktigen Achtel  $c-h-a$  gehören eigentlich nicht zur Substanz des Motivs  $a_1$ , doch schon mit ihnen - den ersten Noten überhaupt, die nicht mehr aus dem Kopf des Hauptthemas abgeleitet sind - beginnt Dvořák hier zu arbeiten. Motiv  $a_2$  nämlich ist im ersten Takt aus eben diesen drei Achteln sowie den ersten drei Tönen von  $a_1$  entwickelt (markierte Töne), obwohl völlig anders rhythmisiert, und sein zweiter Takt spielt vor allem rhythmisch auf den ersten von  $a_1$  an. Motiv  $a_1$  wiederum gewinnt seinen zweiten Takt durch Umrhythmisierung des mit einer geschweiften Klammer versehenen Teils von  $a_2$ , und weitergeführt wird es in T. 8 mit eben diesem Teil, nun in der ursprünglichen Fassung - also wie in  $a_2$  -, jedoch um eine Zählzeit im Takt vorgezogen.

Das hierauf in T. 15 folgende Motiv  $b$  (s. Nb. 75), ein fast immer in C-Dur stehendes weiteres Hauptmotiv des Werks, ist direkt aus dem Beginn von Motiv  $a_1$  abgeleitet. Motiv  $c_2$  von T. 28 besteht aus einer intervallisch identischen Umspielungsfigur, und es erscheint immer gekoppelt mit der fallenden Triolenskala  $c_1$ , die zunächst in eine etwas andere, drei Takte später aber in ebenfalls diese Umspielungsfigur aus fallendem Halbton- und fallendem Ganztonschritt, getrennt durch eine kleine Terz, mündet. In T. 42ff. schließlich ist die Umspielungsfigur in einen neuen Gedanken integriert, der immer in einer Kombination mit dem Motiv von Nb. 73b erscheint.






Nb. 75: Streichquartett e-Moll: aus Takt 4 entwickelte Motive

Damit ist das thematische Material umrissen, mit dem die 400 Takte des ersten Teils bestritten werden, und im zweiten schnellen Teil kommen nur zwei relativ unbedeutende Motive noch hinzu sowie in der Coda ein (mit der Tonfolge *c-h-ais-h* ebenfalls um einen Ton kreisendes) neues Motiv (s. Nb. 78), das schon in T. 226 des dritten Teils kurz anklingt und da aus Motiv *a*<sub>2</sub> abgeleitet ist. Mit Ausnahme des Seitenthemas sind diese Motive in ihrer Substanz allesamt sehr knapp, ganz anders als die weitgeschwungenen, schweifenden Melodien des B-Dur- und des D-Dur-Quartetts, und man kann vermuten, daß auch hier Wagners *Tristan* mit seinen überwiegend kurzen und melodisch lapidaren Leitmotiven - vgl. das "Fragemotiv", das "Verhängnismotiv" oder das "Tagmotiv" - als Vorbild fungiert hat. (Die *Meistersinger*-Motive etwa sind in der Regel viel liedhafter und ausgedehnter.)

Hervorstechendstes Merkmal des Hauptthemas ist in melodischer Hinsicht der emphatische Halbtonschritt abwärts, die Seufzer- oder Vorhaltswendung (und fast ausschließlich aus diesem Halbtonschritt wird ja mittels Umkehrung und Sequenzierung das ganze Thema auch entwickelt). Vor allem diese Wendung begründet in den aus dem Hauptthema abgeleiteten Motiven (s. Nb. 73) die substantielle Beziehung, und sie ist auch in den meisten Varianten und Fragmentierungen des Hauptthemas immer noch als Erkennungszeichen enthalten (während die anderen Intervalle viel variabler gehandhabt werden). Die von T. 4 aus entwickelten Motive *a*<sub>1</sub>, *a*<sub>2</sub>, *b*, *c*<sub>2</sub> (s. Nbb. 74/75) und das Codamotiv (Nb. 78) beginnen ihrerseits alle mit einem fallenden Halbtonschritt (der nicht immer ein Vorhalt ist), und diese Halbtonwendung wird im Herzstück der ersten Durchführung in Haydn'scher (oder Beethoven'scher) Weise isoliert und so zur alleinigen Substanz von zwölf Takten:

Nb. 76: Streichquartett e-Moll, T. 221

Zwar begegnen in jeder Musik (und zumal in einem besonders vorhaltsreichen Stil wie diesem) Halbtonwendungen abwärts natürlich auf Schritt und Tritt, doch scheint der fallende Halbton hier doch in einer so exponierten und systematischen Weise eingesetzt, daß man ihn als subthematische Zelle des Werkes bezeichnen muß - als eine primäre Substanz, aus der das thematische Material entwickelt ist und die - insofern fast alle Themen und Motive durch sie miteinander verknüpft sind - dem Werk eine gewisse Kohärenz ganz eigener Art verleiht.

Nun ist damit freilich nur über die melodische Seite der Thematik etwas ausgesagt. Die Harmonik aber läßt sich in diesem Stil kaum als sekundär bezeichnen, vielmehr greifen hier - und auch dies verbindet das Quartett mit Wagners *Tristan* - melodische und harmonische Merkmale bei der Motivbildung als gleichberechtigte Komponenten ineinander, so daß einerseits ein Motiv oft wie der bloße Umriß einer charakteristischen Klangfolge wirkt, andererseits aber auch (wie in den Doppelmotiven a und c) die Harmonik umgekehrt erst aus dem Zusammenspiel zweier motivischer Linien zu erwachsen scheint.

Das Hauptthema des e-Moll-Quartetts (s. oben *Nb.* 62) enthält an Akkorden ausschließlich (aber gleich zweimal) den halbverminderten Septakkord (*fis-a-c-e*), der sich über den Vorhalt *e-dis* in den verminderten Septakkord auf *fis* auflöst (wobei die "Auflösung" nur in einer geringfügigen Verminderung des Dissonanzgrades besteht). Schon die bloße Andeutung dieser Klangfolge reicht an manchen Stellen des Werks aus, um dem Hörer das Hauptthema zu suggerieren, so in T. 221 des ersten Teils (s. *Nb.* 76). Die miteinander gekoppelten Motive *a*<sub>1</sub> und *a*<sub>2</sub> (*Nb.* 77a) beginnen und schließen ebenfalls mit einem halbverminderten Septakkord (*a-c-dis-g*); er liegt gegenüber dem Hauptthemenakkord eine kleine Terz höher, so daß seine unteren drei Töne identisch sind mit den oberen drei Tönen des verminderten Septakkords aus dem Hauptthema.

*Nb.* 77: Streichquartett e-Moll: Motive *a*<sub>1</sub>/*a*<sub>2</sub> (T. 4) und *b* (T. 15)

Motiv *b* von T. 15 umschreibt nicht mehr e-Moll, sondern steht in C-Dur, dennoch beginnt es jeden Takt mit einem Klang, der auf das Hauptthema bezogen ist: mit dem verminderten Dreiklang *fis-a-c*, der genau die drei Töne umfaßt, die dem halbverminderten und dem verminderten Septakkord des Hauptthemas gemeinsam sind. (In T. 17 braucht Dvořák zu diesem verminderten Dreiklang von Motiv *b* nur den Ton *dis* hinzuzufügen, und schon befindet er

sich wieder in der Harmonik des Hauptthemas, das an dieser Stelle wiederholt wird.)

Das Seitenthema (s. oben *Nb. 69*) beginnt mit einem auf keine Tonart bezogenen halbverminderten Septakkord auf *e* (mit der Quinte im Baß) und schreitet fort zu einem mehrfach alterierten Vierklang, der sich als Vorhaltsakkord zu einem weiteren halbverminderten Septakkord (*es-fis-a-des* auf der dritten Zählzeit des zweiten Taktes) zu erkennen gibt; es sind hier also im Prinzip einfach zwei halbverminderte Septakkorde chromatisch nebeneinandergestellt (deren zweiter dann als Mollsubdominante mit *sixte ajoutée* interpretiert wird und eine Kadenz nach Des-Dur einleitet). Das zweitaktige Codamotiv schließlich (*Nb. 78*) beginnt in jedem Takt mit einem verminderten Dreiklang *c-dis-fis*, der gleichsam nachträglich vom Ton *a*is zum halbverminderten Septakkord auf *c* ergänzt wird, und die vier Töne dieses Akkords (der nie als vollständiger Klang erscheint, obwohl er ständig umkreist wird) bilden zusammen mit dem Ton *h* sogar den gesamten Tonvorrat der 23-taktigen Coda.

*Nb. 78: Streichquartett e-Moll, Beginn der Coda*

Ganz ähnlich wie der fallende Halbtonschritt - und meist in Kombination mit ihm - stellt also der halbverminderte Septakkord ein subthematisches Element dar, das die wichtigsten Themen und Motive unterschwellig miteinander verbindet, oder anders ausgedrückt: eine abstrakte thematische Idee, die sich in verschiedener Weise in den Themen und Motiven konkretisiert.

Die Idee, einen Akkord "thematisch" zu behandeln, findet sich ja in Ansätzen schon bei Schumann (im A-Dur-Quartett opus 41 Nr. 3) und dann wesentlich bei Liszt, in der schlagendsten und weitestreichenden Realisierung aber wieder in Wagners *Tristan*, dessen Motive zu einem großen Teil auf dem "Tristan-Akkord", seiner Umstellung zum halbverminderten Septakkord oder seiner Erweiterung zum großen Nonakkord (durch Unterterzung) basieren, und es wurde schon darauf hingewiesen, daß Dvořáks Hauptthema offensichtlich inspiriert ist von Leitmotiven des *Tristan*, die den in den halbverminderten Septakkord verwandelten "Tristan-Akkord" prägnant enthalten.

Dvořáks Verwendung eines "thematischen Akkords" läßt sich im Prinzip mit dem Verfahren Wagners im *Tristan* durchaus vergleichen, doch wirkt es weit weniger plakativ schon dadurch, daß der bewußte Akkord oft nur kurz in einer Vorhaltswendung am Beginn des Motivs aufblitzt oder in verschiedener Weise

fragmentiert erscheint. Es fällt aber auf, daß Dvořák es grundsätzlich vermeidet, den halbverminderten Septakkord in derjenigen Intervallstruktur zu bringen, die der "Tristan-Akkord" hat - also mit den übereinandergeschichteten Intervallen Tritonus, großer Terz und Quarte -, wozu ja nur seine Terz eine Oktave nach oben zu versetzen wäre (aus *fis-a-c-e* würde *fis-c-e-a*). Am Beginn des Seitenthemas etwa wird er zwar so auseinandergezogen, daß im Baß ein Tritonus entsteht, darüber aber eine *kleine* Terz und eine Quinte (also *c-fis-a-e* statt *fis-c-e-a*), wodurch der Akkord zwar einen ähnlich weich dissonierenden Klangcharakter wie der "Tristan-Akkord", aber eben doch eine ganz eigene Färbung erhält.

Sicherlich wird man Dvořák bei diesem Quartett nicht gerecht, wenn man ihm - wie es die einschlägige Literatur tut - unterstellt, er habe aus einer Begeisterung für Wagners *Tristan* heraus einfach in naiver Weise ein Quartett im *Tristan*-Stil komponiert, ohne zu berücksichtigen, daß ein Bühnenwerk ganz anderen musikalischen Gesetzmäßigkeiten folgt, als ein Stück absoluter Musik und zumal ein Kammermusikwerk. Vielleicht mußte man um 1870 naiv sein, um es überhaupt zu wagen, ein derart nach Wagner klingendes Quartett zu schreiben. Die Art und Weise aber, in der sich Dvořák hier den *Tristan* kompositorisch aneignet, läßt auf eine reflektierte und sogar quasi-analytische Beschäftigung mit diesem Werk schließen, im Verlauf derer Dvořák erkannt haben muß, daß Wagner im *Tristan* wie in keinem anderen seiner Werke mit Kompositionstechniken arbeitete, die sich sinnvoll auch in rein instrumentaler und nicht programmgebundener Musik anwenden lassen (Techniken, die es ja doch zumindest tendenziell ermöglichen, den zweiten Akt von *Tristan und Isolde* wie ein Stück absoluter Musik zu hören).

## Auflösung des Metrums

Der Anfang von Dvořáks e-Moll-Quartett vermeidet nicht nur die Tonika der Grundtonart, er läßt den Hörer sogar im Unklaren darüber, in welcher Taktart die Musik steht. Von den ersten drei Takten (s. *Nb.* 79) wird der erste wohl noch als Viervierteltakt gehört, dessen dritte Zählzeit allerdings durch den in der Taktmitte einsetzenden Akkord in irritierender Weise "schwerer" ist als die erste. Den zweiten Takt aber verkürzt der Hörer auf drei Viertel, da der Spitzenton *e*" wegen der motivischen Identität der Stelle mit Takt 1 als Taktanfang und nicht als Synkope aufgefaßt wird. Es folgen somit hier Einzeltakte von vier, drei und fünf Vierteln aufeinander, ehe mit T. 4ff. das eigentliche Metrum sich durchsetzt.

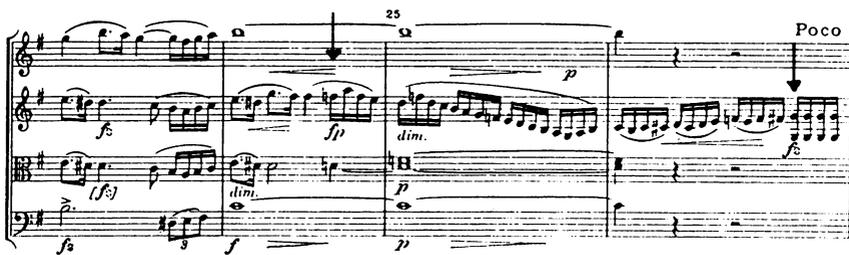
Da vor der Wiederholung des Hauptthemas in T. 17 ein klarer  $\frac{4}{4}$ -Takt herrscht, ließe sich hier das Hauptthema in der Gestalt von T. 1-3 im richtigen

Metrum "zurechthören" - der Spitzenton als Synkope etc. - , doch in T. 17 setzt das Hauptthema ein Viertel zu spät ein, wodurch der Hörer das richtige Metrum vergißt und die Stelle wohl in "Takt"einheiten von einem Viertel, zweimal drei Vierteln und fünf Vierteln gruppiert:

Nb. 79:



Hierauf folgen vier stabile Viervierteltakte, bis in T. 25ff. wieder das Taktgefüge durcheinandergerät (Nb. 80). Die vierte Zählzeit in T. 25 wird wohl als neuer Taktanfang gehört, und die nächste "schwere Zählzeit" kommt erst am Ende von T. 26. Der Raum dazwischen läßt sich gar nicht mehr in Takte gliedern, ebenso schweben auch die Motive ab T. 27 gleichsam frei im Raum, über einer jeden Impuls vermeidenden Sechzehntelgrundierung. Das Triolenmotiv wird zwar in gleichen Abständen (jeweils nach zwei Vierteln Pause) wiederholt, doch da es fünf Viertel umfaßt, kehrt es damit alle sieben Zählzeiten wieder und somit gegenüber dem Cellomotiv (das im Abstand von acht Zählzeiten wiederholt wird) phasenverschoben: Man vergleiche die Relation zwischen beiden Motiven in T. 30 und in T. 32. Scheint so überhaupt jede periodische Setzung von Taktstrichen inadäquat, so hat andererseits etwa das Triolenmotiv gar keinen Schwerpunkt und würde sich in jeden Takt fügen.



Nb. 80: Streichquartett e-Moll, T. 23

Wenige Takte später beginnt mitten in T. 34 ein Tempowechsel, der nach der metrischen Desorientierung davor wie ein neuer Taktanfang wirkt (Nb. 81). Das dadurch etablierte, gegenüber dem notierten um einen halben Takt verschobene "akustische" Metrum wird in der Oberstimme bis T. 40 beibehalten, in T. 37ff. aber versucht in den Mittelstimmen das Kopfmotiv des Hauptthemas, eine Zählzeit vor dem "akustischen" Taktstrich und eine nach dem notierten ein Gegenmetrum durchzusetzen (ab T. 38 unterstützt vom Baß), was insgesamt zur Folge hat, daß man die Passage ohne jede Taktordnung hört. Das Prinzip ist das umgekehrte der vorigen Stelle: Während dort jeder Anhaltspunkt für ein Metrum fehlte, sind hier zuviele und einander lähmende vorhanden.

Nb. 81: Streichquartett e-Moll, T. 34

Am Beginn des III. Teils, wo wegen des Tempowechsels ein Metrum wieder erst etabliert werden muß, schreibt Dvořák ebenfalls eine Musik, die nicht mit den notierten Taktstrichen zusammenstimmt (Nb. 82). Wieder verhält sich der Begleitsatz indifferent, und die Variante des Hauptthemas hat ihre einzigen Schwerpunkte auf der zweiten Zählzeit des ersten und der vierten Zählzeit des zweiten Taktes. Ein Komponist des 20. Jahrhunderts würde die Stelle wahrscheinlich in Takten von einem, sechs und neun Vierteln notieren, und ebenso gut könnte man alle Taktstriche weglassen, denn für die Musik sind sie bedeutungslos geworden.

Allegro con brio

Nb. 82: Streichquartett e-Moll, Beginn von Teil III

Nun spielt zwar Dvořák schon im Scherzo des A-Dur-Quartetts opus 2 - wie beschrieben - mit dem Metrum der Musik, und auch im ersten Satz des B-Dur-Quartetts ist in einzelnen Passagen (vgl. Nb. 43) das Grundmetrum aufgehoben, doch im e-Moll-Quartett gewinnen taktauflösende Stellen wie die genannten eine ganz andere Ausdrucksqualität. Es erscheint hier nicht bloß vorübergehend das Metrum verschleiert oder suspendiert, sondern die Musik gerät gleichsam außer Rand und Band. Die musikalischen Gedanken wollen sich in ihrem enormen, ungezügelter Ausdruckswillen nicht mehr in eine Taktordnung fügen, sondern drängen als quasi ungeformtes Material, als unverfälschte Emotion direkt nach außen. Man muß wohl vierzig Jahre später entstandene Werke des musikalischen Expressionismus nennen, wenn man Vergleichbares sucht, und vor allem die Streichquartette von Leoš Janáček, in denen sehr häufig Motive, die außerhalb jedes Metrums zu stehen scheinen (und mit häufigen Taktwechseln notiert sind), nebeneinander gestellt sind oder - entsprechend der Stelle in Nb. 80 - in unregelmäßigen Abständen zu einer metrisch indifferenten, durchlaufenden und ostinaten Sechzehntelkette (als der auskomponierten Zeitachse) erklingen, mit einer ähnlich erregten, unter höchster Spannung stehenden Gestik.

Die Musik von Wagners *Tristan* wirkt demgegenüber in metrischer Hinsicht vergleichsweise orthodox. Die Motive haben durchweg ihren festen Platz im Takt und emphatische Vorhalte kommen in der Regel auf die erste, schwerste Zählzeit des Taktes zu stehen (während im Verlauf des e-Moll-Quartetts der Vorhalt des Hauptthemas ständig seine Position im Takt wechselt und keine der vier Zählzeiten eindeutig bevorzugt). Umso mehr fällt auf, daß das Motiv, das im dritten Akt nach den Worten "*der Trank! Der furchtbare Trank!*" erklingt (s. oben Nb. 65) bei seinem ersten, nur kurzen Erscheinen gegen Ende des ersten Akts (nach dem Trinken des Todes-/Liebestranks) völlig quer zum notierten Takt steht und sich auch in keinen anderen Takt fügen würde (Nb. 83).

Die Begleitung ist hier ebenfalls metrisch unstrukturiert, die "gezackte" melodische Linie ist gleichsam aus dem musikalischen Zusammenhang herausgelöster purer Ausdruck, Ausdruck höchster Erregung und Todesahnung ("*Sie fassen sich krampfhaft an das Herz*"). Nicht nur den melodischen Charakter und

(Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz.  
*Etrax bewegt.* *rallent.*

*pp cresc. f ff*

Nb. 83: Wagner, "Tristan und Isolde", I, 5

die Harmonik dieses Motivs hat also offensichtlich Dvořák - wie beschrieben - im Hauptthema des e-Moll-Quartetts nachgezeichnet, sondern auch seine den Takt sprengende Eigendynamik, und es ist bezeichnend für die Ausdruckshaltung des e-Moll-Quartetts, daß jene Auflösung des Metrums, die Wagner im *Tristan* sich nur punktuell in einer emotionalen Extremsituation gestattet, von Dvořák in seinem Quartett über weite Strecken und als wesentliches Kompositionsprinzip eingesetzt wird.

Wenn Arnold Schönberg in seinem Essay *Brahms, the Progressive*<sup>10</sup> eine Musik mit nicht-"quadratischen" Taktgruppen und mit einer Phrasenbildung, die die Taktschwerpunkte verschleiert - ohne sie völlig unwirksam zu machen<sup>11</sup> - als *musikalische Prosa*<sup>12</sup> bezeichnet, so hebt er damit auf eine Tonsprache ab, in der gleichwohl immer noch in bewußter Weise mit dem Takt komponiert wird, auch dann noch, wenn "gegen" ihn komponiert wird. Was Schönberg meint, ist im Grunde nicht das Äquivalent zur sprachlichen Prosa, sondern zur poetischen Technik des Enjambements, denn die von ihm zitierten Beispiele etwa aus Brahms'schen Werken arbeiten durchaus noch mit musikalischen "Versfüßen". Mit sehr viel mehr Berechtigung könnte man demgegenüber die beschriebenen Passagen von Dvořák's e-Moll-Quartett als "musikalische Prosa" bezeichnen - im vollen Sinne des Wortes: als Musik, die auch in der Mikrostruktur, auf der Zählzeitebene, kein "Versmaß" (in Gestalt einer regelmäßigen Folge von schweren und leichten Zeiten) aufweist. In dieser Art ist "musikalische Prosa" ansonsten erst um 1910 komponiert worden, und da nicht zufällig vorzugsweise in Liedern, wo die metrisch "freischwebende" Musik immer noch einen Rückhalt in der Sprache hatte.

<sup>10</sup> In: *Style and Idea*, New York 1950, S. 52-101. Deutsch in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt 1976, S. 35-71.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Musikalische Prosa* (1964), in: *Schönberg und andere*, Mainz etc. 1978, vor allem die Kritik von Dahlhaus an Schönbergs Analyse der Stelle aus Brahms' opus 51,2 (S. 136ff).

<sup>12</sup> Zur Geschichte des Begriffs vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975.

## Religiöse Nachtmusik

Sind die schnellen Teile von Dvořáks Streichquartett e-Moll radikal in ihrer Instabilität, ihrer Auflösung tonaler und metrischer Strukturen - ganz zu schweigen von ihrem völligen Verzicht auf eine auch nur entfernt an herkömmliche Periodenbildung erinnernde Syntax -, so bildet der langsame Teil, das *Andante religioso*, den nicht weniger radikalen Gegensatz hierzu mit einer Musik, wie sie statischer und homogener kaum sein könnte.

Äußeres und spektakulärstes Zeichen dieser Statik ist der volle 63 Takte - das sind 756 Zählzeiten! - und nur mit einer Unterbrechung (in T. 53) aus- und durchgehaltene Orgelpunkt auf *Fis* im Violoncello, nach Macdonalds Einschätzung "*the longest note ever written in any music*"<sup>13</sup>. In der Aufnahme des Prager Streichquartetts dauert dieser Orgelpunkt über neun Minuten. Gegenüber solchen Dimensionen schrumpft der Orgelpunkt im *Deutschen Requiem* von Brahms, über den sich die Zeitgenossen wenige Jahre davor mokierten, mit seinen nicht einmal zwei Minuten Dauer zu einer Bagatelle, und der Orgelpunkt im Vorspiel des 1869 uraufgeführten *Rheingold* ist auch nur knapp zwei Drittel so lang wie Dvořáks *Fis* in diesem Quartett.

Macdonald hält hier einen Einfluß des *Rheingold*-Vorspiels für möglich, doch konnte Dvořák dieses erst 1873 publizierte Werk um 1870 nur vom Hörensagen kennen. Falls er dennoch durch Berichte von der Uraufführung zu seinem riesenhaften Orgelpunkt angeregt worden sein sollte, so hat er die Idee jedenfalls in völlig anderer Weise verwirklicht als Wagner. Der *Rheingold*-Orgelpunkt steht auf dem Grundton und ist der Inbegriff musikalischer Stabilität. Dvořáks Ton *Fis* dagegen ist die fünfte Stufe in der Tonart H-Dur - nur an wenigen Stellen wird er als Terz von D-Dur behandelt (etwa in T. 13) - und funktional entweder Basis der Dominante oder Baßton eines instabilen Tonika-Quartsextakkordes, so daß er alles andere als ein stabiles Fundament abgibt, vielmehr die Musik in einem permanenten, sehr labilen Schwebезustand hält (der natürlich einen ganz eigenen Reiz besitzt und nichts mit der "Bodenständigkeit" des *Rheingold*-Vorspiels gemein hat).

Auf eine ganz andere Weise als in den turbulenten schnellen Teilen des Werks hat Dvořák hier die Idee realisiert, eine Musik ohne Tonika zu schreiben, und paradoxerweise bilden die beiden *Andante religioso*-Teile - obwohl sie nie ihr harmonisches Ziel finden - dennoch wirkungsvolle Ruhe- und Entspannungsflächen. Sie können dies nicht zuletzt deshalb, weil hier die traditionelle Dichotomie von konsonanten und dissonanten Akkorden partiell in den Bereich der dissonanten Klänge verlagert ist (ein Phänomen, das sich in der *Tristan*-Harmonik schon andeutet). Weich dissonante Klänge wie Dominantseptakkorde, kleine Nonakkorde und Dominantquartsextakkorde werden in dieser Musik zu Momenten der Entspannung, analog den konsonanten Klängen der traditionellen

---

<sup>13</sup> Dvořák's Early Chamber Music, S. 186.

Harmonik, während härter dissonierende wie große Nonakkorde und alterierte Dominantklänge als eigentliche Dissonanzen mit Auflösungsdrang behandelt werden.

Vielfach kreist die Musik um einen Nonen- oder Undezimenakkord als Bezugspunkt, der chromatisch eingefärbt und in seinen klanglichen Möglichkeiten ausgelotet wird, teilweise in einem figurativen Satz, bei dem Melodie und Ornament oft nicht mehr zu trennen sind, wie etwa in der folgenden Passage:

Nb. 84: Streichquartett e-Moll, *Andante religioso* I, T. 36

Wenn hier in der Klanglichkeit und in der Satzstruktur Debussy vorweggenommen scheint - dessen *Nocturnes* für Orchester ähnliche Kompositionsprinzipien aufweisen<sup>14</sup> -, so hat dies seinen Grund darin, daß Debussy in seinen Klangflächenkompositionen in ähnlicher Weise Wagnersche Techniken aufgegriffen und weiterentwickelt hat wie Dvořák in diesem Quartett. Von den großen Klangflächen Wagners, die durchweg mittels Orgelpunkten und unaufgelösten Dissonanzen die Natur darstellen und sie als statische Gegenwelt zur Menschenwelt zeichnen<sup>15</sup>, konnte Dvořák allerdings *Waldweben* und *Siegfried-Idyll*, die sich noch am ehesten mit dem *Andante religioso* vergleichen ließen (auch in ihrer mit H-Dur eng verwandten Tonart E-Dur), noch nicht kennen, während die Hörer-Stelle am Anfang des zweiten Akts von *Tristan und Isolde* trotz des

<sup>14</sup> Vgl. Stefan Prey, Zur Harmonik in Debussys *Nocturnes* für Orchester, in: *Musica* 41 (1987), S. 7-12.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Monika Lichtenfeld, Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 161-167.

Orgelpunktes und der unaufgelösten Nonakkorde zu andersartig ist, als daß man hier einen Einfluß annehmen müßte.

Dvořáks *Andante religioso* ist auch mehr als nur eine in sich bewegte Klangfläche. In der ersten Stimme zieht sich eine (stets führende) "unendliche Melodie" zäsurlos durch 63 Takte, während die Mittelstimmen teils mit ihr ein quasi-kontrapunktisches Gewebe bilden (obwohl sie ihr merklich untergeordnet sind), teils eher figurativ einen bewegten Klangraum schaffen. Ein eigentliches Thema existiert nicht, doch liefern die ersten vier Takte so etwas wie das Ausgangsmaterial, das sofort einen Ton höher wiederholt wird und dann in den sehr freien Fortspinnungspassagen immer wieder anklingt.

Andante religioso

Nb. 85: Streichquartett e-Moll, Beginn des *Andante religioso* I

Die Takte 25-48 sind eine Art Figuralvariation der ersten 24 Takte, hierauf folgt eine Reprise der Takte 1-12 (mit einem Einschub in T. 53) und eine Überleitung, in der das Cello seinen Pedalton verlassen und in einem kadenzartigen Solo mit 178 Tönen in vier Takten gleichsam all die Töne nachholen darf, die es in den neun Minuten davor nicht spielen durfte. (Diese Überleitung erinnert sehr an den Übergang zum Finale in Beethovens Streichquartett opus 59 Nr. 1.) Die Takte 1-16 bilden dann, nur leicht variiert und um eine Schlußwendung erweitert, auch das zwischen den zweiten schnellen Teil und die Coda eingeschobene zweite *Andante religioso*.

Insgesamt vermittelt die Musik den Eindruck eines entwicklungslosen In-sich-Kreisens, vergleichbar eher einer selbstvergessenen Meditation als einem "Gespräch zwischen vier vernünftigen Leuten", wie es der Gattungsästhetik angemessen wäre. Nicht nur das Festnageln des Cellos auf seinem einen Ton, auch

die strenge und nie gelockerte Scheidung in drei Satzebenen - Melodie, Mittelstimmenband und Orgelpunkt - widerspricht allen Regeln der Quartettkomposition. Und um ein "Gespräch" kann es sich schon deshalb nicht handeln, weil keiner der Beteiligten - um im Bild zu bleiben - dazu kommt, "Luft zu holen": In den ganzen 67 Takten des ersten *Andante religioso* gibt es keine einzige Pause und nicht einmal eine Zäsur.

Es ist immerhin denkbar, daß Dvořák sich hier von der kaum weniger unorthodoxen Textur des *Adagio* aus Schuberts Streichquintett C-Dur anregen ließ. Dieser Satz steht ebenfalls im  $12/8$ -Takt und in der nächstverwandten Tonart E-Dur, und er hat in seinen (ebenfalls dynamisch sehr zurückgenommenen) Rahmenteilern eine Satzstruktur aus einem dreistimmigen, völlig pausen- und zäsurlos sich über 28 Takte erstreckenden Mittelstimmensatz, allerdings kombiniert mit einem Pizzicato-Baß und einer Oberstimme, die sehr kurze, "rhetorische" Floskeln als Melodiefragmente einstreut. Der Satz kommt in seiner meditativen Insichgekehrtheit und seiner jedem Zeitbegriff scheinbar enthobenen Statik der Ausdruckshaltung von Dvořáks *Andante religioso* recht nahe, und immerhin hat Dvořák fünf Jahre später das *Andante religioso* in seinem eigenen Streichquintett wiederverwendet: als II. Satz - mit der Bezeichnung *Intermezzo: Andante religioso (Nocturno)* - der Erstfassung des G-Dur-Quintetts mit Kontrabaß opus 77 (B 49), erweitert um einen (nur den Orgelpunkt verstärkenden) Pizzicato-Baß und verkürzt auf 24 Takte, an die sich 13 neukomponierte Takte von anderem Charakter anschließen<sup>16</sup>. Später hat Dvořák den Satz wieder aus dem Quintett entfernt und - mit neuem Anfang und Schluß - separat veröffentlicht als *Notturmo* für Streichorchester opus 40 (und auch in einer Fassung für Violine und Klavier).

Ob Dvořák für seine ungewöhnliche Satzbezeichnung *Andante religioso* eine äußere Anregung empfing, wissen wir nicht. Mit Liszts *Andante religioso* aus den *Harmonies poétiques et religieuses* hat die Musik nichts zu tun, eher zeigt sie eine Nähe zum *Pastorale* aus Liszts *Années de pèlerinage, Ière année*, einem (allerdings schnellen) orgelpunkthaltigen und ebenfalls sehr leisen E-Dur-Satz im  $12/8$ -Takt. Die meditative, sich gleichsam von der Welt und ihrem Getriebe abschottende Musik von Dvořáks *Andante religioso* tendiert nun zweifellos dazu, so etwas wie ein Gebet musikalisch darzustellen. Aber wie kommt Dvořák dazu, in einem so offensichtlich an Wagners *Tristan* orientierten Quartett eine religiös gefärbte Musik zu schreiben?

Den Schlüssel hierzu liefert die Tonart H-Dur, die bei Wagner ein doppeltes Gesicht hat: einerseits symbolisiert sie im *Fliegenden Holländer*, in *Tannhäuser* und *Lohengrin* die Bereiche "priesterliche Berufung, über alles Irdische erhaben sein, Elevation"<sup>17</sup> (wofür Liszt die nächst verwandte Tonart E-Dur bevorzugt), andererseits steht sie nicht nur im *Tristan* für die Sphäre der Erotik bis hin zu ekstatischer Lust; H-Dur ist somit bei Wagner Symbol für Entrückung schlechthin, sei sie religiös oder erotisch begründet.

<sup>16</sup> Der Satz ist veröffentlicht im Anhang zur Kritischen Ausgabe des Quintetts (Prag 1958).

<sup>17</sup> Hans Blümer, Über den Tonartencharakter bei Richard Wagner (1958), München <sup>2</sup>1978, S. 301.

Von der H-Dur-Musik des *Tristan*, der "Liebestod"-Musik, ist Dvořáks *Andante religioso* in Struktur und Ausdruck weit entfernt, wohl aber verweist es auf Wagners Verwendung der Tonart H-Dur in den *Meistersingern*. Auch dort ist die Tonart H-Dur als Symbol für Erotisches und der prosaischen Welt Enthobenes eingesetzt. Zu den faszinierendsten Momenten gehören im zweiten und dritten Akt der *Meistersinger* die Stellen, an denen in Gestalt des *Johannisnacht*-Themas immer wieder eine Gegenwelt der echten Liebe in die bürgerlich-realistische Welt des Meistergesangs und des Schusterhandwerks hereinbricht. Ausgelöst durch den Ton *fis* des Nachtwächterhorns kippt die Musik immer wieder aus der C-Dur- und F-Dur-Sphäre um in eine traumhaft-unwirkliche, ungemein zarte und ausdrucksvolle ganz andere Art von Musik in "entrücktem" H-Dur, die durchgehend auf der labilen Basis des (26 Takte langen) Quintorgelpunkts *fis* mehr schwebt als steht:

Mäßig. (Eva faßt ihn besänftigend bei der Hand.) Eva.  
den starken Ruf eines (Schrei) (Walther hat mit emphatischer Gebärde die Hand an das Schwert gelegt und starrt wild vor sich hin.) Ge -  
Nachtwächterhorns.)  
Ha!  
Nachtwächter (auf dem Stierhorne) (sehr lang)  
Mäßig.  
Pos. u. Tuba (sehr lang) (Str. con sord.)  
poco sord.  
Vcl.  
Horn  
lieb-ter, spa-re den Zorn; 'swar nur des Nacht-wäch- ters Horn.  
mf

Nb. 86: Wagner, "Die Meistersinger von Nürnberg", II. Aufzug, 5. Szene

Ganz offensichtlich ist Dvořáks *Andante religioso* von dieser *Johannisnacht*-Musik inspiriert, sowohl was die spezifische Orgelpunktstruktur und die Tonart betrifft, als auch in der hier wie dort ausgesprochen tristanesken Harmonik, der völlig zäsurlos-weitgespannten, überwiegend stufenweisen Melodik und auch in der Klanglichkeit. Wagners *Johannisnacht*-Thema wechselt zwar bei jeder Wiederkehr die Oktavlage und Instrumentierung, doch es erscheint beim ersten Mal fast wie in einem Streichquartett: in vierstimmigem, sordiniertem Streichersatz ohne Kontrabaß, grundiert vom Pedalton *fis* des Horns. (In der Fassung des *Andante religioso* als *Notturmo* für Orchester sind die Streicher ebenfalls sordi-

niert.) Beinahe handelt es sich auch hier um reine Instrumentalmusik, denn die Singstimme ist musikalisch nebensächlich, und Evchens Worte sind vergleichsweise belanglos - nur das Orchester drückt die Emotionen aus, die sich hinter den Worten verbergen.

Wie Wagners *Johannismacht*-Musik kehrt Dvořáks *Andante religioso* als Reminiszenz später wieder, und es ist auf eine ganz ähnliche Weise nicht wirklich in den musikalischen Kontext integriert, sondern in das in jeder Beziehung kontrastierende, aufgeregte-umtriebige C-Dur-Umfeld - ja sogar mitten in eine Kadenz - filmschnittartig eingeschoben. Die extreme dynamische Steigerung zum *fff* direkt vor dem Einsatz des ersten *Andante*-Teils ließe sich sogar als Pendant zu den Takten vor dem ersten Eintreten des *Johannismacht*-Themas deuten, wo sich Walther von Stolzing in eine wahre Wut über die Meistersinger hineinredet ("Und ich ertrüg es, sollt es nicht wagen, gradaus tüchtig dreinzuschlagen?"). Der stimmungsmäßige und dynamische Umschwung ist bei Dvořák nicht geringer als bei Wagner: von Akkordblöcken in dreifachem *forte* zu zartestem *pianissimo*.

Daß die Musik des *Andante religioso* ihre Wurzeln in Wagners *Johannismacht* hat, scheint nicht zuletzt auch die Benennung *Notturno* in der Fassung als Orchesterstück anzudeuten. Und ein weiteres "Nachtstück" Dvořáks, das Klavierstück *Nächtlicher Weg* aus den *Poetischen Stimmungsbildern* opus 85 von 1889 verdient in diesem Zusammenhang Erwähnung, weil es ebenfalls die Merkmale H-Dur und Orgelpunkt (hier auf der Tonika) zur Schilderung der Nachtstimmung heranzieht.

Obwohl die *Johannismacht* der *Meistersinger* eine spukhafte, rätselhaft-unwirkliche Nacht ist und zugleich ein Moment von Entrückung enthält, mag man einwenden, daß sie mit einer religiösen Sphäre wenig gemein habe. Doch Dvořák hat noch ein zweites Mal - und sogar noch offensichtlicher - Wagners *Johannismacht*-Musik ins Religiöse gewendet (auch hier ohne direkte melodisch-harmonische Anleihen zu machen, weshalb die Parallelen bislang auch nicht bemerkt worden sind). In seinem *Requiem* opus 89 aus dem Jahre 1890 führt die Musik des *Sanctus* bei "*Hosanna in excelsis*" zu einer stürmischen *fortissimo*-Passage, die - analog dem erst vom Nachtwächterhorn gestopptem Toben Walthers im zweiten Akt der *Meistersinger* - sehr energisch in einen *sforzando*-Ton *fis* der Oboen und Hörner (!) mündet. Dieses *fis* wird vier Takte lang dreifach oktaviert festgehalten und dann für 19 Takte in langsamem *Andante*-Zeitmaß zur Orgelpunkt-Basis des in H-Dur stehenden *Benedictus* gemacht:

The image shows a musical score for the Sanctus section of Dvořák's Requiem, opus 89. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics "Be - ne - di - ctus, qui ve - nit," and an orchestral accompaniment. The vocal line starts with a "sist" marking and a dotted line. The orchestral accompaniment includes piano (p), fortissimo (fff), and piano (pp) dynamics. The score shows a transition from a more active passage to a slower, more sustained passage.

E    *Meno, quasi tempo I. ♩ = 48*

CORO ALTI    *pp*    Be - ne - dic - tus,    qui

CORO TENORI    *pp*    Be - ne - dic - tus,    qui    ve - nit.

*Meno, quasi tempo I. ♩ = 48*

Archi c. sord.    Cl.    I. Ob.    Fl.

*pp*    II. Ob.

Nb. 87: Dvořák, *Requiem op. 89, Beginn des "Benedictus"*

Die Musik dieses *Benedictus* steht der *Johannismacht*-Musik Wagners näher als dem *Andante religioso* des e-Moll-Quartetts. Wie bei Wagner dominiert der (ähnlich instrumentierte) Orchestersatz über die Sänger, ein Orchestersatz, der gleichsam aus Leitmotiven geflochten ist: Im ersten H-Dur-Takt erscheint das Motiv von "*Pleni sunt coeli*" in transformiertem Ausdruck, im zweiten Takt das leitmotivisch das ganze *Requiem* durchziehende chromatische Todesthema, eingebunden in einen ätherischen Satz, der aus einer anderen Welt zu kommen scheint. Und auch hier ist H-Dur eine "entrückte" Tonart, chromatisch nicht - wie im Quartett - aus einem C-Dur-Umfeld herausgehoben, sondern aus dem B-Dur der umrahmenden *Hosanna*-Teile. Zur Grundtonart des *Requiem*, b-Moll, steht dieses H-Dur ebenfalls in einer Halbtonbeziehung, so wie in den *Meistersingern* das H-Dur der *Johannismacht* zur Grundtonart C-Dur.

Analog dem e-Moll-Quartett bilden auch im *Requiem* ausgesprochen tristaneske Passagen in anderen Teilen des Werks - etwa ganz am Anfang oder am (auf das *Tristan*-Vorspiel anspielenden) Beginn des *Tuba mirum* - ein Pendant zum *Meistersinger*-Bezug der H-Dur-Teile. Im *Requiem* aber sind die wagnerischen Stilelemente nur *eine* - allerdings ausdrucksmäßig wesentliche - Facette im reichen stilistischen Arsenal dieses Werks, das von der Gregorianik bis zur neueren italienischen Oper die verschiedensten musikalischen Traditionen zu einer erstaunlich homogenen und eindringlichen Tonsprache verschmilzt. Wenn Dvořák selbst auch sein e-Moll-Quartett - mit Ausnahme des *Andante religioso* - wohl noch in den 1870er Jahren vernichtet und als gescheitertes Experiment betrachtet hat, so zeigen doch zentrale und bedeutende Werke wie das *Requiem* und die späten Opern - deren "wagnerischste", *Armida* (1902/03), vielleicht die musikalisch schönste ist, so unbekannt sie hierzulande geblieben ist -, daß die intensive Beschäftigung Dvořáks mit Wagners Musikdramen, von der das e-Moll-Quartett Zeugnis ablegt, in Dvořáks kompositorischer Entwicklung eine wichtige, den Personalstil ganz entscheidend bereichernde Funktion gehabt hat und jedenfalls nicht (wie es üblich ist) pauschal als Irrweg abgetan werden darf.

## Wagner-Synthese und posttonale Strukturen

Im e-Moll-Quartett ist von den tonalen Prinzipien der Sonatensatzform kaum mehr etwas vorhanden - was dieses Werk etwa wesentlich von Liszts h-Moll-Sonate unterscheidet -, und es ist sogar die Mindestforderung für jedes tonale Komponieren, die nach tonartlicher Geschlossenheit, außer Kraft gesetzt, sowohl für die einzelnen Teilsätze wie für das gesamte Werk: Der in tonikalosem e-Moll beginnende erste Teil kadenziiert am Ende nach Ges-Dur und wendet sich dann noch halb nach C-Dur, der dritte Teil (*Allegro con brio*) beginnt in C-Dur, erreicht am Ende kurz G-Dur und zuletzt die neapolitanische Subdominante zu H-Dur - die immerhin dem C-Dur-Sextakkord entspricht, mit dem der Teil beginnt -, und das ganze Werk schließlich endet in H-Dur (in einem H-Dur, das durch die Beimischung des Tons *c* in der ganzen Coda noch seine Herkunft aus der e-Moll-Sphäre andeutet, ohne daß deshalb der Schlußakkord ein dominantischer Halbschluß *in e-Moll* wäre).

C-Dur ist die in den schnellen Teilen deutlich dominierende, im Zusammenhang mit Motiv *b* (von T. 15) auch immer prägnant kadenzierende Tonart, H-Dur beherrscht die beiden Andante-Teile und die Coda und wird auch im dritten Teil (T. 193) für einige Takte sehr offen ausgespielt. Im Unterschied zur eher latenten, fast nur dominantisch umschriebenen Grundtonart e-Moll könnte man C-Dur und H-Dur als die beiden "manifesten" Haupttonarten des Werks bezeichnen. So sehr sich C-Dur und H-Dur als Tonarten gegenseitig ausschließen - sie weisen keinen gemeinsamen leitereigenen Akkord auf -, sind sie doch beide, als VI. und V. Stufe, in der Tonart e-Moll enthalten, so daß in diesem Werk einerseits e-Moll als *Tonika-Klang* harmonisch fast nur umschrieben wird, andererseits aber auch (auf der nächsthöheren Ebene) e-Moll als *Tonart* überwiegend durch stabilere, leitereigene Tonarten "umschrieben" wird.

Dieses Verfahren, das den Tonartenplan als großangelegte, offene Kadenz (e-Moll - C-Dur - H-Dur) erscheinen läßt, verweist einmal mehr auf Wagners *Tristan*, dessen wichtigste Tonarten, a-Moll (die Tonart des Anfangs), C-Dur (die Tonart u. a. des ersten Aktschlusses) und H-Dur (die Tonart des Werkschlusses) sich ebenfalls zu einer übergreifenden Kadenz gruppieren, allerdings zu einer Kadenz nicht in der Anfangstonart a-Moll<sup>18</sup>, sondern in e-Moll (iv-VI-V), einer Tonart, die nicht manifest als Grundtonart erscheint, sondern nur in dieser Weise durch ihre integrative Kraft als die geheime, abstrakte Grundtonart des *Tristan* bezeichnet werden könnte - und gerade e-Moll machte Dvořák zur Grundtonart seines so offenkundig auf Wagners *Tristan* anspielenden Streichquartetts!

Nun ließe sich einwenden, daß das H-Dur des *Andante religioso* ja - wie gezeigt wurde - nicht in der *Liebestod*-Musik des *Tristan*, sondern in der *Johannisnacht*-Musik der *Meistersinger* seinen Ursprung hat (und auch das H-Dur der

---

<sup>18</sup> und auch nicht in E-Dur, das Curt von Westernhagen (im Gefolge von Lorenz) als "ideelles tonales Zentrum" des *Tristan* bezeichnet hat (Richard Wagner, Zürich 1956, S. 196).

Coda spielt nicht auf die Ausdruckssphäre des *Liebestods* an). Aber ist die *Johannismacht* der Meistersinger nicht ein Nachklang, eine sublimierte Fassung der Liebesnacht des *Tristan*, wie sie sich im H-Dur der *Hymne an die Nacht* und der "Liebestod"-Musik äußert? Und wird nicht das C-Dur König Markes und des "Tags" aus dem *Tristan* zum C-Dur des Johannistags und der Meistersinger-Welt? Ganz offensichtlich hat Dvořák erkannt, wie eng *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* - in denen ja nicht zufällig aus dem *Tristan* zitiert wird - dadurch aufeinander bezogen sind, daß in beiden Musikdramen der Gegensatz Nacht-Tag (als Symbol für den Gegensatz zwischen schrankenloser Liebe und alltäglicher Realität) thematisiert und in komplementärer Weise (musikalisch mit denselben Tonarten) "gelöst" wird. Daß Dvořák in seinem e-Moll-Quartett gleichsam beide Wagnersche Musikdramen kombiniert, hat vor diesem Hintergrund seinen besonderen Sinn (auch wenn dies rein innermusikalisch abläuft, denn ein Programm scheint das e-Moll-Quartett nicht zu enthalten: Wie ließe sich schon ein *Andante religioso* inhaltlich auf die Sujets der beiden Wagner-Werke beziehen?).

Wenn sich im *Tristan* am Ende mit H-Dur die "Nacht" apotheotisch durchsetzt, in den *Meistersingern* dagegen mit glanzvollem C-Dur der "Tag", so ist es in Dvořáks Quartett ein H-Dur, das ein sehr gebrochenes, mühsam erreichtes und keineswegs strahlendes H-Dur ist, denn sein Grundton erscheint in den 23 Takten der Coda nicht weniger als 21mal als zweite Note eines sehr betonten "Seufzers": Das permanent wiederholte Coda-Motiv (s. oben *Nb. 78*) bringt in jedem Takt stereotyp die den oberen Ton hervorhebende Halbtonwendung *c-h*.

Es wurde oben gesagt, daß der fallende Halbton in diesem Quartett eine subthematische Rolle spielt, und man kann dies dahingehend präzisieren, daß er besonders häufig und pointiert mit den Tönen *c-h* in der Motivik des Werks vorhanden ist: im Hauptmotiv  $a_2$  von T. 4 (siehe *Nb. 74*), im sehr oft erscheinenden Motiv *b* von T. 15 (*Nb. 77*), auch in den transponierten Fassungen von  $a_1$  in T. 103 des I. und T. 214 des III. Teils (vgl. dort auch die folgenden 13 Takte), und schließlich fast penetrant wiederholt im Coda-Motiv. Ganz offensichtlich äußert sich die das Werk übergreifende *tonale* Halbtonfortschreitung von C-Dur nach H-Dur auch an zentralen Punkten im *melodischen* Detail, im Insistieren auf der Halbtonwendung *c-h*. Oder umgekehrt: Die tonale Anlage des Werks erscheint als Funktion eines unscheinbaren Motivpartikels.

Auch harmonisch, in der "Vertikalen", spielt der Gegensatz zwischen *c* und *h* eine Rolle, so in den Pseudokadenzen von T. 9 und T. 13 (die noch öfters wiederkehren), wo sich in den Außenstimmen so beharrlich die Töne *c* und *h* gegenüberstehen, ohne daß einer von ihnen zu weichen gewillt ist, und ähnlich in vielen harmonisch bifunktionalen Orgelpunktstellen, bei denen der Leitton *h* in der Dominante von C-Dur simultan mit dem durchgehaltenen Tonikagrundton *c* erklingt, wie etwa in T. 128 (*Nb. 70*) oder in den Takten 228-234 des III. Teils.

Nun erscheint der Ton *c* in den schnellen Teilen in ganz auffälliger Weise häufig als zur Orgelpunktbildung tendierender Halteton im Baß, womit er eine spannungsvolle Tritonusbeziehung zum Orgelpunkt *fis* der *Andante religioso*-

Teile konstituiert. Es stellt wohl keine unzulässige Spekulation dar, wenn man in dieser weiträumigen Tritonusspannung - die verknüpft ist mit dem Tonartendualismus C-Dur-H-Dur - eine "Horizontalisierung" jenes Tritonus-Intervalls *fis-c* erblickt, das im halbverminderten und im verminderten Septakkord des Hauptthemas das eigentliche Klanggerüst - gleichsam die harmonische Essenz des Hauptthemas - darstellt (und das auch harmonisch den Beginn von Motiv b prägt. Man vergleiche überdies den Tritonus-Schritt *fis-c* im Baß, mit dem das zweite *Andante religioso* in die Coda übergeht).

Der Umschlag des charakteristischen Intervalls eines thematisch behandelten Akkords in eine weitgespannte Intervallbeziehung zwischen Orgelpunkten verschiedener Teilsätze, die Umwandlung eines thematisch-motivischen Halbtonschritts in einen die Form konstituierenden Tonartendualismus und "horizontal" in ein harmonisches Phänomen: Dies sind Kompositionstechniken, wie sie weniger bei Wagner als andeutungsweise bei Franz Liszt, etwa in der *Dante-Symphonie* (1857), zu finden sind<sup>19</sup>, und es sind Techniken, die im Grunde dem musikalischen 20. Jahrhundert angehören - was sich auch darin äußert, daß erst die Beschäftigung mit der Neuen Musik die Analysemethoden geliefert hat, mit deren Hilfe in den letzten Jahrzehnten allererst solche Kompositionsstrukturen bei Liszt entdeckt wurden. Sollte schon Dvořák diese Techniken aus einem eingehenden Liszt-Studium gewonnen haben?

Man wird eher annehmen, daß ein gleiches Problem bei Liszt und Dvořák zu analogen Lösungen geführt hat: das Problem, einer Musik, die nicht mehr in traditioneller Weise auf eine Grundtonart zentriert und durch funktionsharmonische Logik reguliert ist, mit neuen, nicht mehr eigentlich tonalen Mitteln eine ausreichende Kohärenz und innere Logik zu verleihen - jene Kohärenz und Logik, die im Wagnerschen Musikdrama schon der Text und die Bühnenhandlung verbürgen.

## Gattungsposition

Wir besitzen keine Nachricht darüber, weshalb Dvořáks e-Moll-Quartett zu Lebzeiten des Komponisten nie aufgeführt und - wie die unkorrigierten Stimmen vermuten lassen - wohl nicht einmal durchgespielt wurde. Eine Partitur des Werkes wurde, nachdem Dvořák das Autograph anscheinend um 1873 vernichtet hatte, erst im Zusammenhang mit der Edition in der Gesamtausgabe im Jahre 1968 erstellt, so daß das Quartett erst hundert Jahre nach seiner Entstehung überhaupt rezipiert werden konnte. Es scheint allerdings äußerst fraglich, ob das

---

<sup>19</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik, in: NZfM 122 (1961), S. 387-391.

Werk unter günstigeren Bedingungen - wenn etwa Dvořák um 1870 schon als Komponist einen Namen gehabt hätte - mit Erfolg hätte aufgeführt werden können. Immerhin wurde noch 1879 das demgegenüber geradezu konventionelle Streichquintett Anton Bruckners vom Hellmesberger-Quartett abgelehnt und bei seiner Uraufführung ohne das als technisch zu schwierig empfundene Finale gespielt. Dvořáks e-Moll-Quartett aber ist streckenweise technisch eher noch schwieriger als dieses Brucknersche Finale und im Tonfall wesentlich spröder und härter.

So sehr nun das e-Moll-Quartett mit gattungsfremden Anregungen aus der Musik von Liszt und Wagner operiert, läßt es immerhin - neben den beschriebenen Durchführungstechniken - in der Satztechnik gewisse Bezüge zur Gattungstradition erkennen, nämlich zu den späten Streichquartetten von Beethoven (die im 19. Jahrhundert allerdings selbst wieder als neben der eigentlichen Gattungstradition stehend empfunden und - mit wenigen Ausnahmen, u. a. bei Mendelssohn - nicht kompositorisch rezipiert wurden). Die vielen langen Sechzehntel-läufe in eher kargem Satz, die das e-Moll-Quartett in den schnellen Teilen durchziehen (etwa schon in T. 10, s. *Nb. 61*) erinnern sehr direkt an die Faktur der Quartette opus 127, 130 und 132 von Beethoven, und an einer Stelle verweist die Textur sogar fast zitathaft auf Beethovens a-Moll-Quartett opus 132:

The image displays two systems of musical notation for string quartet. The first system, labeled '61', shows four staves with rapid sixteenth-note passages. The first three staves are marked 'non legato' and the fourth 'p legato'. The second system, labeled '330', shows four staves with similar rapid sixteenth-note passages. The first two staves are marked 'ff' and the last two 'dim.'.

*Nb. 88: Beethoven, Quartett a-Moll op. 132, I. Satz T. 61; Dvořák, Quartett e-Moll, T. 330*

Vom zeitgenössischen Quartettsschaffen der Jahre um 1870 aber ist Dvořáks e-Moll-Quartett durch eine kaum überbrückbare Kluft getrennt, und zwar in jeder Beziehung: in der Form, der Harmonik, der Tonalität, der Satztechnik und

in der kaum gebändigten, jeden kammermusikalischen Rahmen sprengenden Expressivität. Ist eine derart intensive Übernahme, ja Übersteigerung von Wagners *Tristan*-Stil in reine Instrumentalmusik noch zehn Jahre später nicht einmal in Bruckners Symphonik, geschweige denn anderswo, zu finden, so wäre sie den Zeitgenossen im Streichquartett, der konservativsten Gattung überhaupt, vollends undenkbar, ja skandalös erschienen.

Selbst Komponisten aus dem nächsten Umkreis von Wagner und Liszt, wie Joachim Raff und Hugo Wolf, blieben beim Streichquartett ganz auffällig und für ihren Stil atypisch auf die Gattungstradition fixiert: Raffa zeitlich benachbartes e-Moll-Quartett (1866/71) etwa wagt sich über einen recht braven Mendelssohn-Ton nicht hinaus, und Hugo Wolfs Jugendquartett d-Moll (1878-84) ist trotz leichter Wagnerscher Einflüsse bis in Details nach dem Modell von Beethovens f-Moll-Quartett opus 95 komponiert. Mit seiner avancierten Technik und seinem radikalen Ausdrucksdrang kommt Wolfs - für den Hörer kaum weniger anstrengendes - d-Moll-Quartett dem e-Moll-Quartett von Dvořák immerhin nahe, steht damit aber zugleich "*in seiner Zeit und bis zum frühen Schönberg völlig isoliert*" da (so Ludwig Finscher<sup>20</sup> 1965 - Dvořáks e-Moll-Quartett war damals noch nicht publiziert).

Erst Arnold Schönberg führte mit seinem Streichsextett *Verklärte Nacht* 1899 - fast dreißig Jahre nach Dvořáks Quartett - in ähnlichem Ausmaß *Tristan*-Elemente in die Kammermusik ein, nicht zufällig aber in einem Stück Programmmusik. Die Harmonik dieses Sextetts verkörpert in ihrer noch ein Stück über die *Tristan*-Harmonik hinausgehenden Tendenz zur stellenweise nur noch linearen Verknüpfung von Akkorden in etwa den "entwicklungsgeschichtlichen Stand", auf dem Dvořáks Quartett anzusiedeln wäre, allerdings vermeidet das e-Moll-Quartett glücklich jene schwüle Ausdruckssphäre, die in der *Verklärten Nacht* aus den *Tristan*-Bezügen resultiert.

In Schönbergs Streichquartett d-Moll opus 7 von 1905 ist der *Tristan*-Einfluß sublimiert und versteckt hinter einer sich überwiegend kühl gebenden Harmonik, in der gleichwohl immer wieder *Tristan*-Anklänge durchschimmern - so in den Takten 5 und 6 jeweils nur kurz, in T. 8 schon offener der "Tristan-Akkord" (Nb. 89). Deutlicher noch verrät die Melodik den Wagner-Einfluß, und sie ist am Anfang sogar dem Hauptthema von Dvořáks e-Moll-Quartett verblüffend ähnlich. Wäre das Tempo um einiges schneller, man könnte beinahe meinen, daß auch diesem Hauptthema das gezackte Motiv aus den "*Trank*"-Passagen des *Tristan* (s. oben Nb. 83) zugrundeliegt. Und die formalen Parallelen sind offensichtlich: Beide Quartette greifen die Idee der komplex-einsätzigen Form von Liszts h-Moll-Sonate auf, wenn auch Schönberg sie ganz anders umsetzt<sup>21</sup>. (Freilich wollte sich Schönberg selbst später zu den Liszt- und Wagner-Bezügen seines Quartetts nicht bekennen.)

---

<sup>20</sup> Art. *Streichquartett* in: MGG Bd. 12, Kassel etc. 1965, Sp. 1585.

<sup>21</sup> Vgl. Dahlhaus: Liszt, Schönberg und die große Form.

Nicht zu rasch.

The image shows the beginning of a musical score for a string quartet. It consists of two systems of four staves each. The first system starts with a tempo instruction 'Nicht zu rasch.' above the first staff. The dynamics markings are *mf* for the first staff, *mp* for the second and third staves, and *sf* and *p* for the fourth staff. The second system starts with a measure number '5' above the first staff. The dynamics markings are *mp* for the first staff and *sf* for the second, third, and fourth staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Nb. 89: Schönberg, Streichquartett d-Moll op. 7, Beginn

Als Zemlinsky-Schüler hatte sich Schönberg in seinem D-Dur-Quartett von 1897 sehr offen an Dvořáks "Amerikanischem" Quartett (1893) orientiert<sup>22</sup>. Es wirkt wie eine Ironie der Musikgeschichte, daß er acht Jahre später, als Dreißigjähriger, mit opus 7 ein Quartett schrieb, das - selbst in seiner (einen Gustav Mahler irritierenden) Tendenz zur Atonalität - wie ein Pendant zum e-Moll-Quartett des neunundzwanzigjährigen Dvořák erscheint: Dvořáks Entwicklung gleichsam um 33 Jahre zurückschraubend. Vielleicht zeigt dieser Vergleich am schlagendsten, wie fremd Dvořáks e-Moll-Quartett in seiner Zeit, der Zeit um 1870, steht. Jener Schönberg, der den "Konservativen" Brahms für den musikalischen Fortschritt reklamierte, er hätte, wäre ihm Dvořáks e-Moll-Quartett je begegnet, noch einen weiteren - freilich ganz andersartigen - Aufsatz schreiben können: über *Dvořák, the Progressive*.

Wenn Dvořák sein so offenkundig "unzeitgemäßes" - und doch mit seiner Liszt- und Wagner-Rezeption zutiefst auf die Zeit bezogenes - Quartett bald nach der Komposition vernichtet hat, so hat doch der Gang der Musikgeschichte es in

<sup>22</sup> Vgl. Reinhard Gerlach, War Schönberg von Dvořák beeinflusst? Zu Arnold Schönbergs Streichquartett D-Dur, in: NZfM 133 (1972), S. 122, und Frank Schneider, Schönberg und die tschechische Musik, in: BzMW 23 (1981), S. 26-30. Schönberg selbst hat aus diesem Dvořák-Einfluß keinen Hehl gemacht.

gewisser Weise rehabilitiert, und heute wird man es, trotz mancher unreifer Züge, sicherlich zum Originellsten, ja Aufregendsten rechnen, was die Geschichte des Streichquartetts nach Beethoven aufzuweisen hat.

# Abwendung von Wagner: Das Streichquartett f-Moll

Wären uns aus den Jahren zwischen 1865 und 1873 überhaupt keine Werke von Dvořák überliefert - wofür der Komponist mit der Vernichtung von mindestens fünfzehn größeren Partituren aus diesem Zeitraum beinahe gesorgt hätte -, dann gäbe uns Dvořáks fünftes Streichquartett, das im September bis Anfang Oktober 1873 geschriebene Quartett in f-Moll opus 9 (B 37), keinen Hinweis darauf, wie Dvořák in diesen sieben Jahren komponiert hat. Von den Werken des Jahres 1865, also vor allem den ersten beiden Symphonien und dem A-Dur-Cellokonzert, ist das f-Moll-Quartett durch keine stilistische Kluft getrennt, die auf eine zwischenzeitliche Beschäftigung mit der Musik der "Neudeutschen Schule" schließen ließe. Die Probleme mit der Form und mit den Proportionen sind im ersten Satz des Quartetts sogar fast dieselben wie 1865, lediglich die Harmonik ist stellenweise reicher, und die Satztechnik verrät eine beträchtlich größere Erfahrung.

Der Übergang von einer stilistischen Orientierung an Wagner und Liszt zu einer neuen Klassizität hat sich nun bei Dvořák weder mit einem Schlag noch in einem kontinuierlichen Prozeß vollzogen, sondern bei den verschiedenen Gattungen oder Genres offensichtlich unterschiedlich schnell und so, daß sich in einzelnen "konservativen" Werken noch "neudeutsche" Enklaven finden. Wie sich dieser Stilwandel vollzogen hat, läßt sich nur noch bruchstückhaft verfolgen, da mindestens der halbe Werkbestand von 1871-73 verloren - überwiegend von Dvořák vernichtet - ist, nämlich ein oder zwei Klaviertrios, die Klavierstimme einer sofort nach dem e-Moll-Quartett komponierten (und ganz ähnlich dreiteilig-einsätzigen) Cellosonate in f-Moll, eine Violinsonate in a-Moll, ein Oktett für Klavier, Streicher und Bläser, zweieinhalb Nocturnes für Orchester sowie eine Ouvertüre *Romeo und Julia* (vielleicht sogar auch noch ein Streichquartett in h-Moll, von dem schon die Rede war)<sup>1</sup>.

Bei den erhalten gebliebenen Werken zeigt sich - in chronologischer Folge und pauschal gesagt - in der Oper *Král a uhlíř* ("König und Köhler", Erstvertonung von 1871) ein "neudeutscher" Einfluß sehr stark (als Orientierung an Wagners *Meistersingern*), in der Kantate *Die Erben des weißen Berges* (B 27) mäßig, im Klavierquintett A-Dur opus 5 kaum (bis auf das Finale), in der Es-Dur-Symphonie opus 10 mäßig, im f-Moll-Quartett so gut wie gar nicht, im a-Moll-Quartett opus 12 kaum, aber (in der Erstfassung) in einem Satz sehr stark, in der d-Moll-Symphonie (Nr. 4, 1874) wiederum nur in einem Satz sehr stark (*Tannhäuser-Bezug* des *Andante*), in der zweiten Vertonung von *Král a*

<sup>1</sup> S. die Nummern 20, 25, 26, 31, 33, 35, 36 und 809 im Burghauser-Katalog. Möglicherweise wäre die Liste noch zu erweitern, da Dvořáks Erinnerungsvermögen um 1887/88, auf dem diese Angaben teilweise fußen, nicht sehr zuverlässig war.

*uhlíř* (1874) überhaupt nicht, in der a-Moll-Rhapsodie opus 14 recht deutlich, im a-Moll-Quartett opus 16 wieder überhaupt nicht. Die Orientierung an Liszt und Wagner nimmt somit in der Kammermusik am schnellsten, aber keineswegs kontinuierlich ab, in der Symphonie langsamer, in der Oper schlagartig und programmatisch mit einer Neuvertonung desselben Librettos, während die (von Dvořák auch als *Symphonische Dichtung* bezeichnete) Rhapsodie in Harmonik und tonaler Anlage - Vermeidung der Grundtonart etc. - sich (gattungsbedingt) noch Mitte 1874 stark auf Liszt bezieht.

Die außerhalb der eigentlichen Dvořák-Forschung immer noch sehr verbreitete Meinung, bei Dvořáks Hinwendung zum "konservativen" - als dem "neu-deutschen" entgegengesetzten - Lager habe Brahms eine Schlüsselrolle gespielt, entbehrt jeder Grundlage. Weder aus den Werken noch aus den wenigen überlieferten verbalen Äußerungen Dvořáks läßt sich schließen, daß Dvořák vor 1877 Brahms als Vorbild betrachtete oder auch nur seine Werke sonderlich schätzte. Wahrscheinlich lernte er die Musik von Brahms auch erst relativ spät kennen. Von Brahms' Werken scheinen vor Ende 1874 außer Liedern und Klavierstücken nur zweimal das Klaviertrio H-Dur opus 8 (1856 und 1868) sowie die D-Dur-Serenade (1864) in Prag aufgeführt worden zu sein, und erst die Aufführung des *Deutschen Requiem* im März 1877 brachte auch einen - gleich beträchtlichen - Publikumserfolg<sup>2</sup>.

Was genau nun Dvořák vor allem dazu bewog, seinen Stil zu ändern, wissen wir nicht<sup>3</sup>. Ein starker Impuls ging sicherlich von der schlichten Tatsache aus, daß Dvořáks Kompositionen der Jahre 1869-71 fast ausnahmslos nicht aufgeführt (und meist nicht einmal durchgespielt) wurden, und weniger - wie 1865 - mangels Gelegenheit, als vielmehr aus inneren Gründen und wohl schon wegen der technischen Schwierigkeiten der Werke. Im Fall der drei Quartette B-Dur, D-Dur und e-Moll zumal wird dies zu einer beträchtlichen Frustration geführt haben - auch hierüber besitzen wir, wie generell zur Frage des Stilwandels, keinerlei Äußerungen Dvořáks -, die den Komponisten aber nicht daran hinderte, bis Ende 1871 mit seiner zweiten Oper weiterhin in wagnerischen Bahnen zu komponieren. Das nächste erhaltene Kammermusikwerk, das Klavierquintett opus 5 (B 28) vom Sommer 1872, hat den Stilwandel schon fast vollzogen und zeigt in der Rhythmik und Satztechnik Schubert-Einflüsse, möglicherweise inspiriert vom (tonartgleichen) "Forellenquintett". Prompt wurde das Werk noch im selben Jahr aufgeführt.

Wenige Monate davor aber hatte Dvořák auch mit einem "wagnerischen" Werk ein Erfolgserlebnis: Smetana führte im April 1872 die (*Meistersinger*-Töne anschlagende) Ouvertüre zu *Král a uhlíř* auf. Dies jedoch spricht ebenso wie der Umstand, daß Smetana als Direktor des Interimstheaters im darauffolgenden Jahr die ganze Oper auf den Probenplan setzte, zunächst gegen Burghausers Annahme, daß der siebzehn Jahre ältere Smetana den entscheidenden

---

<sup>2</sup> Vgl. Nouza, Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschech. Musikleben.

<sup>3</sup> Vgl. John Clapham, Dvořák at the Crossroads, in: MR 23 (1962), S. 7-12.

Einfluß auf Dvořák bei der Umorientierung ausgeübt habe<sup>4</sup>. Zweifellos hätte Smetana es lieber gesehen, wenn Dvořák einfacher, populärer und "slawischer" komponiert hätte, wie er selbst es sich ja mehr aus ethischen Gründen abrang als daß ihn seine Verehrung für Liszt und seine Neigung zur musikalischen Fortschrittspartei dazu prädestiniert hätten<sup>5</sup>. Doch zunächst wollte er offensichtlich Dvořáks Oper, die er als ein ernstzunehmendes Werk mit genialen Ideen bezeichnet hat, eine Chance geben.

Die Produktion von *Král a uhlíř* scheiterte schon bei der ersten, von Smetana geleiteten Ensembleprobe an den zu hohen technischen Schwierigkeiten des äußerst komplizierten Werkes. Wenn Smetana dem jungen Komponisten je ins Gewissen geredet hat, dann wohl anläßlich dieses Desasters, und Dvořák verhielt sich nach dem Mißerfolg jedenfalls so, wie es sich der um die Schaffung einer Nationalmusik für das tschechische Volk bemühte Smetana nur wünschen konnte: Er komponierte im folgenden Jahr - vielleicht unter dem Eindruck von Smetanas gerade uraufgeführter Oper *Zwei Witwen* - das gesamte Libretto einfach ein zweites Mal, in einem völlig anderen, an Weber und Lortzing erinnernden, dabei slawisch getönten und ausgesprochen populären Stil. Im November 1874 fand die Uraufführung statt, und sie wurde ein klarer Erfolg. 3

Das Streichquartett f-Moll begann nun Dvořák im September 1874 zu komponieren, genau in den Tagen, als die erste Version von *Král a uhlíř* geprobt und schließlich abgesetzt wurde, und man kann annehmen, daß die frustrierenden Erlebnisse mit der Oper einen Anstoß gaben, den sich schon im Klavierquintett ankündigenden Stilwandel in der Kammermusik noch konsequenter zu vollziehen. Im f-Moll-Quartett fehlt jeder offene Anklang an den Stil von Wagner und Liszt, die technischen Ansprüche sind reduziert, und streckenweise ist der Tonfall folkloristisch-national gefärbt. In den Opusnummern, die das Quartett nacheinander erhielt - erst 23, dann 10, schließlich 9 -, spiegelt sich eine weitere Konsequenz aus dem Mißerfolg mit der Oper: Im Monat nach deren Absetzung sichtete Dvořák kritisch sein bisheriges Schaffen, schied den größten Teil der Werke aus und vernichtete die Partituren<sup>6</sup>.

Im f-Moll-Quartett allerdings zahlte sich der Stilwandel für Dvořák äußerlich nicht aus. Die wichtigste Prager Kammermusikvereinigung, das Bennewitz-Quartett, setzte das Werk zwar zunächst auf das Programm seines vierten Konzerts der laufenden Saison, lehnte es dann aber ab wegen "*Mangels an Quartett-Stil*"<sup>7</sup> (ebenso wie später - mit derselben Begründung - Smetanas e-Moll-

---

<sup>4</sup> S. Burghauser, Smetana's Influence.

<sup>5</sup> Vgl. Smetanas Äußerung in einem Brief an O. Hostinský vom 9.1.1879: "*Ich habe mich überzeugen müssen, wie wenig (...) musikalisch gebildet unser Publikum ist (...). Und weil mir daran gelegen ist, daß sich jedes meiner Werke im Repertoire erhält, und so dazu beiträgt, den tschechischen Stil (...) zu befestigen, muß ich meine eigenen Gelüste beim Komponieren unterdrücken und im Dualismus schreiben, der mir eigentlich zuwider ist.*" (Zit. nach: Smetana in Briefen und Erinnerungen, hrsg. von F. Bartoš, Prag 1954, S. 242.)

<sup>6</sup> S. u.a. Burghauser, Antonín Dvořák, S. 13. Die Partituren der 1. Symphonie und des Cellokonzerts konnte er nicht vernichten, weil er sie schon früh weggegeben und aus den Augen verloren hatte.

<sup>7</sup> S. Burghauser im Vorwort und im Revisionsbericht zur Kritischen Ausgabe (Prag 1980) nach Erinnerungen eines Zeitgenossen.

Quartett). Dies zeigt einmal mehr, wie konservativ die Ästhetik des Streichquartetts im 19. Jahrhundert war.

Dvořák riß daraufhin die Widmung aus der Partitur und verschenkte das Werk, ohne sich später noch einmal um eine Aufführung zu bemühen. 1929 gab Günter Raphael das Quartett bei Breitkopf & Härtel heraus, und der nicht unbedingt zuverlässige Notentext dieser Ausgabe ist heute die einzige Quellenbasis (und somit auch Grundlage für die Gesamtausgabe), denn sowohl das Autograph wie eine Abschrift sind nach dem zweiten Weltkrieg in etwas merkwürdiger Weise aus den Prager Depots verschwunden. Als Günter Raphael das Quartett 1929 edierte, fehlten im Manuskript schon vier Seiten aus dem dritten Satz, die Dvořák möglicherweise durch vier überleitende Takte ersetzt hat (an der Nahtstelle vor dem Mittelteil). Da der Satz in dieser Gestalt aber ganz auffällig zu kurz und das Material nicht eigentlich ausgeschöpft ist, muß man annehmen, daß es sich zumindest hier nicht um eine definitive Fassung handelt, sondern um ein Provisorium oder einen Torso<sup>8</sup>.

## Disparates in der Formbildung

Schon Dvořáks erster erhalten gebliebener Sonatensatz aus der Zeit nach dem e-Moll-Quartett, der Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur opus 5 - nicht zu verwechseln mit dem bekannteren Klavierquintett opus 81 in der gleichen Tonart -, vermittelt den Eindruck, als habe den Komponisten nicht eine besondere Affinität zur Sonatensatzform dieses Formschemas wählen lassen, sondern die Konvention. In der Grundtonart A-Dur stehen in diesem Satz nur die ersten sechs Takte, die halb ein Klaviervorspann, halb eine erste Darstellung des Hauptthemas sind. Danach moduliert der Satz sofort nach G-Dur, das sehr viel breiter ausgespielt wird, und die Überleitung arbeitet wesentlich mit Fis-Dur; beide Tonarten aber stehen in keinem funktionalen Verhältnis zur Grundtonart und löschen schon mit ihrer Tonika die Erinnerung an A-Dur völlig aus. Demgegenüber erklingt der schubertische Seitensatz ganz konventionell in E-Dur, ohne aber damit eine hörbare Dominantspannung zum Hauptsatz aufzubauen.

Im ersten Satz des f-Moll-Quartetts nun sind die tonalen Grundfesten des Sonatensatzes auf eine andere Weise unterhöhlt, und dies deutet sich schon im Hauptthema (*Nb. 90b*) an. Der Rhythmus des Hauptthemas spiegelt übrigens deutlich eine Eigenart der tschechischen Sprache wider, in der häufig auf den akzentuierten Anfang des Wortes aus ein oder zwei kurzen Silben eine längere, aber unbetonte Silbe folgt (während im Deutschen lange Silben nach kurzen

---

<sup>8</sup> S. Burghauser im Revisionsbericht, dessen Folgerungen in bezug auf den dritten Satz nichts hinzuzufügen ist.

immer betont werden). Ein solches rhythmisches Schema<sup>9</sup> findet man denn auch häufig in der tschechischen Volksmusik, und die ersten acht Takte ähneln im Rhythmus besonders dem Volkslied *Andulko, mé dítě*:

(a)

Andulko, mé dítě, vy se mně, li - bi - te! Andulko, mé dítě, já vás mám rád.

(b)

Nb. 90: (a) tschechisches Volkslied; (b) Dvořák, Streichquartett f-Moll op. 9, Beginn

Die Hauptthemenmelodie steht in einem ebenfalls folkloristisch angehauchten, schwermütigen äolischen Moll und entzieht sich einer leittonigen funktionalen Harmonisierung. Die ersten vier Takte sind deshalb nicht zufällig einstimmig gehalten, und die Takte 5-8 unterlegen das Thema mit modalen Mollakkorden, ehe am Ende von T. 8 der erste, die Tonart stabilisierende Leitton erscheint (der aber nicht eigentlich aufgelöst wird). In T. 9-16 wird die Themenmelodie

<sup>9</sup> Dem Rhythmus des Quartett-Themas recht ähnlich ist der des dritten Satzes von Beethovens f-Moll-Quartett op. 95, wo die "Widerborstigkeit" des dem deutschen Sprachgefühl zuwiderlaufenden Rhythmus der Ausdrucksqualität *serioso* aus der Satzbezeichnung entspricht. Einen direkten Beethoven-Einfluß wird man trotz der gleichen Tonart hier allerdings kaum vermuten.

verdurt eine Terz höher wiederholt, und wenn sie dabei zunächst noch mit Akkorden der f-Moll-Sphäre unterlegt wird, so steht sie ab T. 12 in einem eindeutigen und leittonhaltigen As-Dur. Gleichzeitig zeigen die Takte 13-15, indem sie die Melodik von T. 1-3 bei gleicher absoluter Tonhöhe nach As-Dur "umdeuten", wie tonal instabil der Beginn des Hauptthemas ist.

Der Nachsatz des Hauptthemas mündet in T. 20 durch eine abrupte Rückung in einen Ces-Dur-Klang mit Fermate, der vollends jede Erinnerung an die - einen Tritonus entfernte - Grundtonart auslöscht. Die folgenden, im schnelleren Hauptzeitmaß<sup>10</sup> stehenden Takte scheinen nach f-Moll zurückzumodulieren, führen aber in T. 28 wiederum nach As-Dur und erst einige Takte später zur Grundtonart. In einer breit angelegten Modulation wendet sich dann aber der Satz sehr emphatisch nach As-Dur und verhartet in dieser Tonart für volle 22 Takte.

Die Grundtonart wird in diesem Satz somit ähnlich schnell verlassen wie im Kopfsatz des Klavierquintetts opus 5, und sie ist ähnlich instabil gehalten wie am Anfang des e-Moll-Quartetts, wenn auch mit den genau entgegengesetzten Mitteln: nicht durch dominantische, übermäßig leittonige Umschreibung, sondern durch die leittonlose, modale (und damit vieldeutige) Harmonik. Besonders prekär wird das Verfahren aber im f-Moll-Quartett dadurch, daß diejenige Tonart, die im Hauptsatz die Grundtonart "überwuchert", As-Dur, zugleich die Tonart des in T. 103 beginnenden Seitensatzes ist. Der für die Sonatensatzform konstitutive Tonartengegensatz zwischen Hauptsatz und Seitensatz ist somit eigentlich gar nicht vorhanden (weshalb wohl die Überleitung sich in T. 95ff. ganz besonders deutlich als Überleitung gebärden muß, um die Konturen der Form noch zu retten).

Zudem ist auch der thematische Kontrast zwischen Hauptsatz und Seitensatz geschwächt dadurch, daß in T. 46 das Hauptthema als zweite Stimme zu einem melodisch führenden Kontrapunkt in der ersten Violine erscheint, der deutlich eine Vorform des Seitenthemas darstellt und auch schon in dessen Tonart As-Dur erklingt:

Nb. 91: Streichquartett f-Moll, I. Satz T. 46

Da die Takte davor wie ein auskomponierter Doppelpunkt hierzu wirken, fragt sich der Hörer hier irritiert, ob er sich schon im Seitensatz befindet, und selbst-

<sup>10</sup> Ursprünglich begann das Allegro-Tempo schon in T. 1; vgl. die erhalten gebliebene Beschreibung des Autographs, die im Revisionsbericht abgedruckt ist.

verständlich büßt dadurch dann der eigentliche Einsatz des Seitenthemas noch einen weiteren Teil seiner Wirkung ein.

Beide Charakteristika dieser Stelle - Vorwegnahme der Seitensatztonart und andeutende Vorwegnahme des Seitenthemas - finden sich schon an entsprechender Stelle im ersten Satz der Dritten Symphonie Es-Dur, die wahrscheinlich 1872 komponiert und 1873, im Jahr des f-Moll-Quartetts, instrumentiert worden ist. Dort erscheint in T. 27 der Beginn des Hauptthemas *tranquillo* in der Seitensatztonart Ges-Dur, kontrapunktiert von einer absteigenden Skala, die sich als Vorform des wesentlich aus einem fallenden Tetrachord bestehenden Seitenthemas (T. 77, vgl. *Nb. 97c*) erweist:



*Nb. 92: Dvořák, 3. Symphonie Es-Dur op. 10, I. Satz T. 27*

Zwar führt hier, anders als in T. 46 des Quartetts, ganz entschieden das Hauptthema, doch der thematische Kontrast zum Seitensatzbeginn ist hier deshalb nicht größer, weil dort ebenfalls noch das Hauptthema - als Kontrapunkt - mit im Spiel ist.

Eine ähnliche Vorwegnahme der Seitensatztonart kombiniert mit einer Vorform des Hauptthemas schrieb Dvořák erneut im ersten Satz des Quartetts a-Moll opus 12 (Ende 1873) in T. 26 und - sehr prägnant - im ersten Satz des E-Dur-Quartetts von 1876, ebenfalls in T. 26 (dort aber mit der Durvariante der Seitensatztonart). Man kann hier also durchaus von einem Kompositionsprinzip beim frühen Dvořák sprechen, durch welches das Seitenthema motivisch und tonal nicht als Antipode zum Hauptthema, sondern als Ergebnis eines Entwicklungsprozesses und als tonale wie thematische Konsequenz des Hauptsatzes eingeführt wird.

Nur im f-Moll-Quartett, dessen Exposition ungleich umfangreicher ist als bei den anderen angeführten Werken, wirkt diese partielle Vorwegnahme des Seitensatzes selbst beinahe wie ein Seitensatzbeginn und "erdrückt" die Sekundärtonart im Hauptsatz die Grundtonart. Immerhin gewinnt aber in der Reprise das, was in der Exposition irritierend wirkte, einen neuen Sinn. Die Grundtonart f-Moll wird am Beginn der Reprise (T. 343) durch einen Einschub von 9 Takten in stabilem f-Moll (T. 351ff.) um einiges deutlicher exponiert als am Anfang des Satzes, so daß hier schon im Hauptsatz eine gewisse Polarität zwischen f-Moll und As-Dur zustande kommt. Indem nun aber Dvořák nach der Wiederholung der Stelle von *Nb. 91*, die den Seitensatz tonal und thematisch halb vorwegnimmt, eine den Rest des Hauptsatzes und die Überleitung ersetzende zweite Durchführung von 100 Takten (T. 407) einschleibt und danach den Seitensatz (ohne Schlußgruppe) in F-Dur bringt (T. 508), macht er aus der Reprise selbst eine Art Sonatensatz en miniature: Ihr Hauptsatz fungiert als Exposition in f-

Moll und As-Dur, und ihr Seitensatz nach der (zweiten) Durchführung als Reprise in F-Dur, deren Hauptsatz gleichsam in der Coda nachgeliefert wird.

Mit diesem Verfahren gelingt es Dvořák, die fast 300 Takte umfassende zweite Hälfte des Satzes wirkungsvoll zu organisieren - wobei der Ausdruck "Sonatensatz en miniature" bei solchen Dimensionen natürlich ein relativer ist -, der erste Satz des f-Moll-Quartetts insgesamt aber ist nicht nur deshalb, weil sich f-Moll gegenüber As-Dur von Anfang an kaum durchsetzen kann, nach den Kriterien der Sonatensatzform eher ungeschickt und recht lose konstruiert. Beispielsweise verliert der Eintritt der Reprise in T. 343 sehr an Prägnanz dadurch, daß schon in T. 305 die Grundtonart f-Moll erscheint und im Wechsel mit As-Dur die letzten 40 Takte der Durchführung beherrscht.

Nun wäre es sicherlich nicht angemessen, Sonatensätze des späteren 19. Jahrhunderts beckmesserisch nach klassischen Normen zu beurteilen - wozu David Beveridge in seiner Arbeit über Dvořáks Sonatenformen gelegentlich tendiert -, vielmehr ist dem Umstand Rechnung zu tragen, daß in jener Zeit das prozessuale Moment der Form gegenüber dem architektonischen in den Vordergrund tritt, und daß dieses Streben nach Kontinuität zwangsläufig die Formgrenzen etwas verwischt und den Kontrast zwischen den Formteilen reduziert - was am Ende der Epoche, bei Schönberg, darin kulminiert, daß ganze Sätze zu einer einzigen "Durchführung" werden.

Im ersten Satz des f-Moll-Quartetts allerdings erscheint die Klarheit der Form ohne Not beeinträchtigt durch eine Neigung zur Redundanz und Weitschweifigkeit, wie sie das gesamte Frühwerk Dvořáks kennzeichnet, und durch eine Schreibweise, die es dem Hörer sehr schwer macht, die Form nachzuvollziehen. So mündet das Epilogthema von T. 144 nach der Wiederholung in ein "Auflösungsfeld", das durch die ständige Repetition einer abgespaltenen Figur einen Ruhepunkt schafft und klar zu signalisieren scheint, daß die Exposition zu Ende ist. Doch es folgt in T. 180 erneut das Seitenthema in As-Dur, und diese Tonart wird noch für über 30 Takte beibehalten, teilweise zur Verarbeitung des Hauptthemas, wodurch der Hörer sich lange Zeit in einer Grauzone befindet, die er weder als Fortsetzung des Seitensatzes, noch als Durchführung befriedigend deuten kann. Die Parallele zur Sonatensatzbehandlung im A-Dur-Quartett ist offensichtlich.

Nicht sehr plausibel wirkt es auch, wenn Dvořák in der Mitte der Durchführung (T. 261) zweimal die erste und zweimal die zweite Hälfte des achttaktigen Epilogthemas fast unverändert, nur von As-Dur nach G-Dur transponiert, bringt (allzuweit vom Ende der Reprise - wo der Epilog fehlt - entfernt, um von einer tonal irregulären, vorgezogenen Reprise des Epilogs reden zu können). Nun hebt sich schon in Dvořáks Sonatensätzen der 1860er Jahre meist die Durchführung im Tonfall und in der Intensität der Verarbeitung nicht genügend von den exponierenden Formteilen ab, hier im f-Moll-Quartett aber scheint das Problem noch verschärft dadurch, daß die Substanz des Hauptthemas, die kaum mehr als eine kurze rhythmische Formel und einen Terzgang aufwärts/abwärts umfaßt, im Grunde schon im (genügend verarbeitenden) Hauptsatz ausgereizt ist

und kaum mehr Steigerungsmöglichkeiten für die Durchführungen und die Coda zuläßt.

Der Versuch jedoch, mit einer eintaktigen Substanz den größten Teil eines riesenhaften, 630-taktigen Satzes zu bestreiten, erinnert weniger an Dvořáks ganz frühe Sonatensätze als an den Kopfsatz des "wagnerischen" B-Dur-Quartetts, dessen knapp 500 Takte noch radikaler aus einem winzigen Themenkern entwickelt sind. Wenn dieser Versuch auch in beiden Sätzen nicht recht geglückt erscheinen mag, so offenbart er doch - bei aller Undiszipliniertheit in formalen Dingen - eine erstaunliche Nähe zu Haydn und zu dem, was man das Haydn'sche Element bei Beethoven nennen könnte.

## Themenentwicklung

Das Seitenthema des ersten Satzes von Dvořáks f-Moll-Quartett (*Nb. 93*) hat nicht nur seine Wurzeln im Hauptsatz (s. *Nb. 91*), es führt auch schon nach acht Takten wieder zurück zum Kopfmotiv des Hauptthemas (T. 111), wodurch Haupt- und Seitensatz noch stärker miteinander verschränkt - statt einander kontrastiv entgegengestellt - erscheinen:

The image displays a musical score for the side theme of the first movement of Dvořák's f-Moll Quartet, Op. 93, measures 103-115. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 103 to 110. It begins with a *p dolce* dynamic in the first violin part. The second violin part starts with a *p* dynamic. The viola and cello parts start with a *p* dynamic, and the double bass part starts with a *pp* dynamic. The music features a melodic line in the first violin that is repeated in the other parts. The dynamics change to *pp* in the second violin, viola, and double bass parts at measure 105. At measure 110, the first violin part has a *cresc.* marking, and the second violin, viola, and double bass parts also have *cresc.* markings. The second system covers measures 111 to 115. It begins with a *mf* dynamic in the first violin part. The second violin part starts with a *mf* dynamic. The viola and cello parts start with a *mf* dynamic, and the double bass part starts with a *mf* dynamic. The music features a melodic line in the first violin that is repeated in the other parts. The dynamics change to *f* in the second violin, viola, and double bass parts at measure 111. At measure 115, the first violin part has a *dim.* marking, and the second violin, viola, and double bass parts also have *dim.* markings.

*Nb. 93: Streichquartett f-Moll, I. Satz T. 103 (Seitenthema)*

Diese unorthodoxe Wiederaufnahme der Hauptthematik - die schon im ersten Satz des D-Dur-Quartetts an gleicher Stelle begegnete (s. *Nb. 44*) - ist aber unmittelbar durch das Seitenthema selbst motiviert. Dessen vierter Takt besteht aus einem unscheinbaren Terzgang *g-as-b*, der in den folgenden Takten (auch in Gegenbewegung) sofort zur Begleitung der Themenmelodie verwandt wird. Mag er solchermaßen abgespalten von ferne an den Terzgang des Hauptthemas erinnern, so wird diese Verwandtschaft beider Themen sofort dadurch konkretisiert und "auskomponiert", daß in T. 111 der Terzgang simultan in der Hauptthemen- und der Seitenthemenfassung erscheint. In den Takten 112-121 kombiniert Dvořák überdies das Kopfmotiv des Hauptthemas mit einem vom Ende des Seitenthemas abgespaltenen Motiv im Cello, dessen Sechzehntel-Beginn eine dritte rhythmische Fassung des thematischen aufsteigenden Terzgangs exponiert. (Eine solche Verarbeitungs-dichte freilich läßt für die Durchführung kaum mehr Steigerungsmöglichkeiten zu, wie sich dann auch deutlich erweist.)

Bei seiner Wiederkehr in T. 130 (*Nb. 94a*) enthält das Seitenthema bereits den Keim des Epilogthemas: Der ostinate Baß, entwickelt aus dem Motiv von T. 109 (vgl. *Nb. 99*), wird vom Epilogthema (*b*) lediglich zu einer treppenförmig absteigenden Linie umgeformt, und seine Hemiolik in  $\frac{2}{4}$ -Takten notiert:

The image shows three musical staves labeled (a), (b), and (c).  
 (a) Shows a two-staff excerpt in f-Moll. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. A bracket above the first measure indicates an 8-measure phrase.  
 (b) Shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a 16-measure melodic line with a fermata over the 15th measure. A bracket above the first measure indicates a 16-measure phrase.  
 (c) Shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains an 8-measure melodic line with a fermata over the 7th measure. A bracket above the first measure indicates an 8-measure phrase.

*Nb. 94: Streichquartett f-Moll, I. Satz: T. 130, T. 144 (Epilogthema) und T. 160*

Aus T. 150 im Epilogthema wiederum, der in T. 160ff. abgespalten wird (*Nb. 94c*), entsteht durch weitere Abspaltung ein  $\frac{2}{4}$ -Motiv, in dem man unschwer eine Variante des Hauptthemenkopfes erkennen kann, obwohl es genetisch damit eigentlich nichts zu tun hat.

Die Exposition besteht somit aus einem teils linear-einstimmig, teils kontrapunktisch arbeitenden Prozeß der entwickelnden Variation, der kreisförmig verläuft: An seinem Ende steht - "neugewonnen" - wieder die Substanz des Hauptthemas. Und obwohl sich bei diesem Prozeß drei klar profilierte Themen herausbilden, ist er überformt durch eine Tendenz zur Monothematik: Die Substanz des Hauptthemas ist nicht permanent, aber doch in allen Formteilen und auch im Seitenthema selbst präsent, oft ohne ihren originalen Rhythmus und abstrahiert zu einem bloßen Terzgang.

Diese monothematische Tendenz des Kopfsatzes verweist erneut auf das B-Dur-Quartett, aber auch auf das D-Dur-Quartett und die Es-Dur-Symphonie<sup>11</sup>, und so verschieden sie sich in all diesen Werken äußert, stellt sie doch eine Konstante beim frühen Dvořák dar, die jenseits schärfster Unterschiede des Tonfalls einen Personalstil erkennen läßt. (Noch in seiner letzten Oper *Armida* führt Dvořák eindrucksvoll vor, wie sich große Teile eines mehrstündigen Werkes aus einem lapidaren, nur eintaktigen Motiv entfalten lassen. Es erscheint paradox, daß Dvořák, den Brahms um seinen melodischen Einfallsreichtum beneidete, sich in so vielen - und gerade in größeren - Werken auffallend bemüht, mit ganz wenig Material auszukommen und durchgehend eine unscheinbare thematische Substanz zu entfalten, daß er also mit frischen "Einfällen" knausert, als mangelte es ihm an Inspiration, doch es zeigt, wie nahe er im Grunde Beethovenschem Denken steht, und einmal mehr erweist sich, wie wenig das herrschende Dvořák-Bild den musikalischen Tatsachen entspricht.)

In der ein Jahr vor dem f-Moll-Quartett komponierten Es-Dur-Symphonie geht das Nachlassen des Wagner-Einflusses Hand in Hand mit einer verstärkten Orientierung an Beethoven, und nicht mehr dem späten Beethoven, wie er in Dvořáks e-Moll-Quartett eine Rolle zu spielen scheint. Der langsame Satz dieser in der *Eroica*-Tonart stehenden dritten (!) Symphonie, überschrieben *Adagio molto, tempo di marcia*, läßt schon in der Satzbezeichnung einen Einfluß des langsamen Satzes von Beethovens *Eroica* (*Marcia funebre. Adagio assai*) erkennen. Sein Metrum ist dasselbe, und die punktierte Motivik wie der Satzgestus verweisen ebenfalls auf diesen Beethoven-Satz, dessen Tonart c-Moll Dvořák allerdings umgeht und durch die für ein Es-Dur-Werk sehr entlegene Tonart cis-Moll ersetzt.

Beim ersten Satz des f-Moll-Quartetts scheint nun - wie schon beim A-Dur-Quartett opus 2 - Beethovens Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1 im Hintergrund zu stehen. Dvořáks Epilogthema, so konsequent es auch aus dem Seitenthema entwickelt ist, weist die gleiche, im ersten Takt synkopisch beginnende Hemiolik auf wie das Epilogmotiv des ersten Satzes von Beethovens Quartett (und es wird ebenfalls nach acht Takten wiederholt):

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *p cresc.* (piano crescendo). The score is marked with a measure number of 84.

<sup>11</sup> in gewisser Weise sogar auf das e-Moll-Quartett, bei dem das Seitenthema nur eine Enklave in einem vom Hauptthema beherrschten Umfeld ist und kaum verarbeitet wird.

Nb. 95: Beethoven, op. 18/1, I. Satz T. 84; Dvořák, f-Moll-Quartett, I. Satz T. 144

Im Seitenthema von Dvořáks Quartettsatz (s. Nb. 93) findet sich zum einen im dritten Takt ein Zitat des eintaktigen Kopfmotiv aus dem Hauptthema des Beethoven-Satzes, das Beethoven so unablässig repetiert, und es steht in Dvořáks Seitenthema trotz der anderen Tonart in der gleichen absoluten Tonhöhe: auf *f*. Zum andern liegt dem Dvořákschen Seitenthema möglicherweise das Gerüst von Beethovens Seitenthema zugrunde, wie eine Gegenüberstellung beider Themen (in ihrer Reprisenfassung: in F-Dur) verdeutlichen mag:

Nb. 96: Beethoven, op. 18/1, I. Satz; Dvořák, f-Moll-Quartett, I. Satz: Seitenthemen

Eine solche Themenbeziehung ist natürlich recht abstrakt und mag konstruiert erscheinen, doch immerhin steht Dvořáks Satz ebenfalls im  $\frac{3}{4}$ -Takt - was für einen ersten Satz eher ungewöhnlich ist<sup>12</sup> - und arbeitet ebenfalls so mit dem eintaktigen Hauptthemenkern, daß dieser fast allgegenwärtig ist. Darüberhinaus hat Dvořáks Satz mit 630 Takten fast genau die doppelte Zahl von Takten wie Beethovens Quartettsatz (313 Takte), und daß dies vielleicht kein Zufall ist, zeigt eine Analogie in opus 2: Der langsame Satz von Dvořáks A-Dur-Quartett ist mit 215 Takten ebenfalls fast genau doppelt so lang wie der (110 Takte umfassende) zweite Satz desselben Beethoven-Quartetts opus 18/1, auf den er sich - wie beschrieben - zweifellos bezieht. Die enormen Dimensionen der Sätze scheinen also nicht einfach einem Unvermögen zu konziserer Schreibweise zu entspringen - wie es in der Literatur immer heißt -, vielmehr hat Dvořák offenbar bewußt mit Proportionen gearbeitet, die das Beethovensche Maß verdoppeln. Und daß Dvořák grundsätzlich der Taktsumme von Sätzen eine ganz besondere Bedeutung zugemessen hat, läßt sich - wie noch zu zeigen ist - bei verschiedenen Quartetten zweifelsfrei belegen.

<sup>12</sup> Nur drei der fünfzehn Kopfsätze von Dvořáks Quartetten stehen im  $\frac{3}{4}$ -Takt, bei Beethoven sind es zwei bei sechzehn Quartetten.

Das zweite Thema des langsamen Satzes von Dvořák's f-Moll-Quartett (Nb. 97a) zeigt eine höchst originelle Art des Selbstzitats. Unschwer läßt sich im Motiv von T. 64 der Beginn des Hauptthemas von Dvořák's kurz davor entstandener Es-Dur-Symphonie wiedererkennen (b). Doch Dvořák zitiert hier nicht aus diesem Hauptthema, sondern aus dem Beginn des Seitensatzes, wo der Hauptthemenkopf als Kontrapunkt zum Seitenthema - der obersten Stimme - noch in der Mittelstimme vorhanden ist (c):

(a)

(b)

(c)

Nb. 97: Dvořák, f-Moll-Quartett, II. Satz, 2. Thema; Es-Dur-Symphonie, I. Satz, Hauptthema und Seitenthema

Selbst die Tonart Ges-Dur übernimmt Dvořák aus dem Seitensatz der Symphonie, obwohl der Quartettsatz in f-Moll steht (und in As-Dur schließt), Ges-Dur sich also nicht gerade als Tonart für den Mittelteil anbietet. Es dürfte nicht häufig vorkommen, daß der "Begleitsatz" eines Seitenthemas dazu taugt, in einem anderen Werk als eigenständiges Thema zu figurieren. Und hier wie beim Umgang mit Beethovens Themen zeigt sich wiederum, daß Dvořák keineswegs der Komponist war, der lediglich seine ihm überreich zufliegenden "Einfälle" spontan zu Papier brachte, sondern daß er einerseits ein gründlicher "Abfallverwerter" sein konnte, andererseits nicht nur im Frühwerk oft den eigenen Einfällen geradezu mißtraut zu haben scheint und stattdessen lieber - vielleicht auch aus einem Vergnügen an der versteckten Anspielung heraus - mit Material aus klassischen Musterwerken arbeitete, es umwandelte und verfremdete, um es zusammen mit Eigenem zum Keim für neue - und dann ganz andersartige - Werke zu machen.

## Verfremdeter Walzer

Die Mittelsätze des f-Moll-Quartetts sind die ersten Sätze in Dvořáks Kammermusik, die man der Sphäre des Charakterstücks zurechnen kann<sup>13</sup>, worin sich einerseits wieder die Abkehr von Wagner dokumentiert, andererseits eine Tendenz zu populärerer Schreibweise zeigt, die dann letzten Endes dem Komponisten den entscheidenden Durchbruch zu internationalem Ansehen beschern sollte: zuallererst mit den *Slawischen Tänzen*, in der Kammermusik mit dem Streichsextett opus 48 und dem Es-Dur-Quartett opus 51, die nicht nur in den Mittelsätzen mit Tonfällen aus dem Bereich des Charakterstücks arbeiten. Es ist allerdings anzunehmen, daß schon das unmittelbar vor dem f-Moll-Quartett komponierte und von Dvořák vernichtete Oktett Tanzsätze und ähnliche Genrestücke enthielt, da es in zeitgenössischen Quellen auch als *Serenade* bezeichnet wird.

Der langsame zweite Satz des f-Moll-Quartetts nun schlägt in den Rahmen teilen einen recht elegischen, fast barcarolehaften Serenadenton an, mit einer weitgespannten kantablen Melodie über einem pizzicato-Baß in wiegendem  $\frac{6}{8}$ -Takt, und er weist voraus auf ähnliche Andante-Sätze in Moll in der F-Dur-Symphonie, im E-Dur-Quartett und im Es-Dur-Quartett op. 51. Dvořák hat den in einer komplexen dreiteiligen Liedform stehenden Satz vielleicht schon unmittelbar nach der Komposition des Quartetts umgearbeitet zu einem Sonatensatz mit einem neuen, in Lisztscher Manier tonal schweifenden zweiten Thema und 1879 als *Romanze* für Violine und Klavier opus 11 (auch in einer Orchesterfassung, B 39) veröffentlicht.

Der dritte Satz, ein *Tempo di valse* in f-Moll mit einem geradtaktigen Mittelteil in F-Dur, wurde im Tonfall nicht zu Unrecht mit Chopin verglichen<sup>14</sup>. Seine Melodik erinnert ein wenig an Chopins cis-Moll-Walzer op. 64 Nr. 2, auch wenn natürlich der eröffnende Sextsprung zu den stereotypen Wendungen des Komponierens in Moll gehört:



Nb. 98: Chopin, Walzer op. 64 Nr. 2; Dvořák, f-Moll-Quartett, III. Satz T. 4

Auch das hemiolische Durchkreuzen des Dreiermetrums in Dvořáks Thema läßt an Chopin denken, etwa an den Des-Dur-Mittelteil desselben Walzers, nicht

<sup>13</sup> Charakterstück-Tonfälle finden sich davor nur im Trio des A-Dur-Quartetts und im Mazurka-Thema des dritten Satzes des D-Dur-Quartetts.

<sup>14</sup> Gerald Abraham, Dvořák's Musical Personality (1943), in: Ders., Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies, London 1968, S. 45.

aber der ganz walzeruntypische synkopische Begleitsatz von Dvořáks *Tempo di valse*.

Dem Einsatz der Melodiestimme sind drei Takte Begleitsatz vorgeschaltet, deren erster ein leichter, "auftaktiger" Takt zum dissonanten, spannungsvolleren zweiten Takt ist, und entsprechend ist der dritte Takt wieder ein leichter und der vierte ein schwerer Takt (in *Nb. 99* sind die Schwerpunkte mit Pfeilen angezeigt). Auf dem schweren vierten Takt aber setzt die Melodie mit einem "auftaktigen", leichten Takt ein, und der melodisch schwere Takt 5, ein Vorhalt, ist in der Begleitung ein leichter, während die Vorhaltsauflösung in T. 6 wieder auf einen dissonanten, schweren Takt in der Begleitung fällt. Diese Phasenverschiebung zwischen Melodie und Begleitung bzw. zwischen den harmonischen und den melodischen Gewichtsverhältnissen erzeugt nun ein höchst reizvolles, gleichsam schwereloses Schweben der Musik.

*Nb. 99: Streichquartett f-Moll, Beginn des III. Satzes*

In T. 7 sind sich Melodie und Begleitung erstmals einig, doch beginnt hier die Musik auf eine andere Weise zu schweben: durch die hemiolische Überformung des Grundmetrums. In T. 9/10 dann "stimmen" Metrum und Gewichtsverhältnisse, und es folgen wieder zwei hemiolisch strukturierte Takte, in denen aber die pizzicato-Viertel des Cellos gegenüber der Parallelstelle T. 7/8 "zu spät" erscheinen, so daß das  $\frac{2}{4}$ -Metrum der Melodie seine Eindeutigkeit verliert und im Baß mit dem 3er-Metrum konfrontiert wird.

Die Takte 15/16 sind wieder in beiden Außenstimmen hemiolisch. In T. 20 beginnt dann der zweite große melodische Bogen als Variante des ersten (s. *Nb. 100*). Hier verselbständigt sich der Baß gleich zu Beginn und markiert an eigentlich völlig unpassender Stelle ein  $\frac{2}{4}$ -Metrum, während er umgekehrt da, wo Hemiolik "gefordert" wäre, in T. 23/24, wieder auf dem  $\frac{3}{4}$ -Metrum beharrt.

*Nb. 100: Streichquartett f-Moll, III. Satz T. 20*

Zu alledem sorgt auf der Mikroebene das durchgehend synkopisch rhythmisierte Klangband der Mittelstimmen dafür, daß alles im Fluß erscheint und daß die melodietragenden Stimmen gerade nicht - wie bei einem echten Walzer - sich an einem stabilen rhythmisch-harmonische Gerüst abstützen können (weshalb dann eben die einzelnen Viertel des Cellos für die Orientierung so wichtig und auch irritierend werden können).

Von einer Taktauflösung wie im e-Moll-Quartett kann hier jedoch keine Rede sein. Das Spiel mit den Schwerpunkten und der Unterteilung des Taktes hat nicht mehr den Zug zum "Anarchischen", zum Verzicht auf jedes Metrum, sondern Dvořák arbeitet hier in wohlkalkulierter Weise *mit* dem Takt, suspendiert nur in verschiedenen Graden und für jeweils wenige Takte die Kraft des Metrums, um in der Musik selbst jenen Verlust an Bodenkontakt zu erzeugen, auf den das Tanzen immer hinzielt.

Wenn man somit sagen könnte, daß dieser Satz mehr Sinnbild des Tanzes selbst ist, als daß es eine Musik wäre, auf die sich tanzen ließe, so ist es jedenfalls ein recht grimmiger Tanz, dessen Mollfärbung durch die unruhigen Synkopen und die sich immer wieder ineinander verhakenden Außenstimmen einen konflikthaften Zug, durch die stets fallende Tendenz der Melodik aber auch ein resignatives Moment gewinnt. Vielleicht muß man in der Düsternis dieses stilisierten Walzers, der eigentlich kein Walzer ist - und seine Düsternis ist weit entfernt von der "schönen" Melancholie Chopinscher Walzer oder auch des Moll-

walters von Dvořáks achter Symphonie -, einen Ausdruck der tiefen Nieder- geschlagenheit des Komponisten nach dem Scheitern der Oper *Král a uhlíř* sehen.

Es ist wohl auch kein Zufall, daß gleich alle vier Sätze des Quartetts in f-Moll stehen, in der Tonart von Beethovens *Quartetto serioso* opus 95 und Mendels- sohns nicht weniger ernstem Streichquartett f-Moll opus 80, dessen ebenfalls in f-Moll stehender zweiter Satz mit seinem permanent synkopischen Begleitsatz und seiner sehr hemiolischen und sequenzenreichen Melodik durchaus Dvořák zu seinem - allerdings viel feiner gearbeiteten - *Tempo di valse* angeregt haben könnte:



Nb. 101: Mendelssohn-Bartholdy, Streichquartett f-Moll op. 80, II. Satz

## "Pseudo-Rondo". Zum Finale

Der letzte Satz von Dvořáks f-Moll-Quartett beginnt mit 36 Takten, die man mit einem Ausdruck, den es in der Formtheorie nicht gibt, wohl als schnelle Ein- leitung bezeichnen muß (Nb. 102). Ihre Funktion entspricht zum Teil der einer langsamen Einleitung, insofern sie von quasi ungeformtem Material - hier extrem: von bloßer Sechzehntelrepetition - zu festgefügtem, thematischem Material hinleiten und von tonal entlegenen Regionen zur Tonika der Grund- tonart (die hier erstmals in T. 15 durch ihre Dominante sich ankündigt). Die Triolenmotivik erinnert zum einen an den ersten Satz, in dem ein ähnliches Triolenmotiv eine gewisse thematische Rolle spielt, zum andern bereitet sie die Melodik des Hauptthemas ab T. 20 mit der Sextsprungfigur *c-as-g* und ähn- lichen Figuren vor<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Aus ziemlich genau demselben "ungeformten" Material bildet Dvořák vierzehn Jahre später im ersten Satz des Klavierquartetts Es-Dur opus 87 das athematische Feld zwischen dem Ende der Exposition und dem (vor die Durchführung vorgezogenen) Beginn der Reprise.

Allegro molto

pp pp pp pp pp

5

10

cresc. cresc. cresc. cresc.

Nb. 102: Dvořák, Streichquartett *f*-Moll, Beginn des IV. Satzes

Das in T. 37 einsetzende Hauptthema (*Nb. 103a*) ist so pointiert kantabel gehalten - auch die Begleitung geht über die vergleichsweise langsame Achtelbewegung nicht hinaus -, daß es eher ein Seitenthema als ein Hauptthema in einem schnellen Finalsatz abgeben könnte. Gerade dieser Seitenthemen-Gestus des Hauptthemas aber macht deutlich, warum die Introdution eine schnelle Einleitung sein muß: Die ersten 36 Takte liefern gleichsam den Finalgestus, die erregte Bewegung und Motorik, die man von einem Finalsatz erwartet, "pur" - nämlich ohne eigentlich thematische und mit nur sehr labiler motivischer Substanz - und erlauben so dem Hauptthema, sich ungehemmt kantabel zu geben.

Auf ein solches Hauptthema kann im Seitensatz kein weiteres Gesangsthema folgen, und Dvořák gestaltet deshalb das Seitenthema ausgesprochen tänzerisch und rhythmisch profiliert (*Nb. 102b*). Zum erstenmal klingt in diesem Seitensatz bei Dvořák etwas von der Sphäre der (fünf Jahre später entstandenen) *Slawischen Tänze* an, auch in der Harmonik mit ihrer Moll-eintrübung bei der Wiederholung und ihrer Rückung von *as*-Moll nach *E*-Dur.

37

p molto espress.

40

45

116

125

Nb. 103: Streichquartett *f*-Moll, IV. Satz, Hauptthema und Seitenthema

Ein Epilogthema, das traditionell häufig - wie auch im ersten Satz des Quartetts - einen Scherzando-Charakter trägt, ist durch dieses Seitenthema überflüssig geworden. Die Topoi, aus denen üblicherweise ein Finalsatz besteht - erregte Motorik, Kantabilität und Tanzgestus - sind somit sämtlich in diesem Finale vertreten, wenn auch nicht an ihrem eigentlichen Ort: Das Hauptthema fungiert als Gesangsthema, während das Seitenthema den tänzerischen Charakter eines Hauptthemas oder einer Schlußgruppe besitzt.

Nun hat Mendelssohn die Hauptthemen seiner Finalsätze nicht selten kantabel gestaltet - wenn auch nie so extrem - und in ähnlicher Weise deshalb in den Finali etwa der Quartette opus 12 und opus 44/1 dem, was man als die Hauptthemenmelodie empfindet, einen motivisch locker gefügten, erregt-motorischen (und "lärmenden") Abschnitt vorangestellt, der den Finalcharakter garantieren soll. Bei Mendelssohn allerdings geht dieser Anfang von der Grundtonart aus und ist weniger Einleitung als erster Teil einer doppelten Hauptthematik, und seine Finalmotorik wird auch zur Grundierung der Hauptthemenmelodie beibehalten, die sich trotz ihrer Kantabilität nicht wie ein Seitenthema gibt. In beiden genannten Fällen folgt denn auch noch ein gesanglicheres und ruhigeres "echtes" Seitenthema.

Dvořáks Finale ist abgesehen von dieser Anomalie ein auch tonal regulärer Sonatensatz, bei dem allerdings überrascht, daß das Hauptthema zunächst folgenlos bleibt; erst in der zweiten Durchführung - nach der Hauptsatzreprise - wird die 34 Takte umfassende Kantilene des Hauptthemas einer Verarbeitung unterworfen. Die Überleitung bestreitet Dvořák weitgehend mit einer Wiederholung der Introduktion (deren Sextsprungfigur auch zur Vorbereitung oder Entwicklung des Seitenthemas dient: in T. 107ff. wird sie synkopisch rhythmisiert und schließlich ausgeweitet zur Oktave). In T. 150 wird erneut ein Teil der Introduktion wiederholt (transponiert und variiert), etwa da, wo man das Ende der Exposition ansetzen wird. (Auch in diesem Satz ist die Durchführung nicht klar vom Seitensatz geschieden.) Am Beginn der Reprise (T. 245) - die wieder bruchlos aus der Durchführung herauswächst - kehrt fast die gesamte Introduktion wieder, und die erste Hälfte der Coda (T. 415) ist ebenfalls aus dem Introduktionsmaterial gestaltet.

Schon wegen seiner mehrfachen Wiederkehr ist der hier verlegenheitshalber Introduktion genannte Formteil demnach weit mehr als eine Einleitung, deren Funktion sich im Hinführen erschöpft. Im Gegensatz zum Hauptthema wird mit ihrer (recht amorphen) Motivik auch in der Durchführung intensiv gearbeitet. Man müßte von einem dritten Thema sprechen, wenn dem Introduktionsmaterial nicht alle Attribute eines Themas abgingen<sup>16</sup>. Indem die Introduktion aber zumindest in der ersten Hälfte des Satzes das Hauptthema und das Seitenthema zu "Episoden" macht, überformt sie den Sonatensatz mit der Formidee des Rondos, in einer ganz anderen Weise jedoch, als dies beim Sonatenrondo, dessen Refrain zugleich als Hauptthema des Sonatensatzes fungiert, der Fall ist.

---

<sup>16</sup> Insofern scheint die Bezeichnung als "*erstes Hauptthema*" bei Otakar Šourek nicht angemessen (Antonin Dvořák. Werkanalysen II: Kammermusik, Prag 21955, S. 76).

Bezeichnet man die Introduktion auch bei ihrem fragmentarischen und variierten Erscheinen einmal als Refrain, so ergibt sich - in einer Vergrößerung, die solch ein Schema immer mit sich bringt - die folgende unorthodoxe Mischform aus Sonaten- und Rondoform:

T. 1 Refrain 37 Hauptsatz (f) 75 Refrain 116 Seitensatz (As) 150 Refrain 161 Durchführg.  
 245 Refrain 269 Hauptsatz (f) 305 2. Durchführung 379 Seitensatz (F) 415 Refrain (F)  
 431 Coda

Die Idee des Rondos aber wird von diesem Satz zugleich erfüllt und auf den Kopf gestellt, denn das Introduktionsmaterial ist gerade nicht, wie ein herkömmlicher Refrain, thematisch stabil und in der Grundtonart verankert, sondern sehr viel instabiler als die "Couplets" und - bis auf das letzte Mal - tonal schweifend und von der Tonika der Grundtonart entfernt.

In den Grundlinien findet sich dieser Formgedanke bei Dvořák schon im Finale des Klavierquintetts opus 5 vom Vorjahr 1872. Hier weist der Refrain der freien Rondoform, der zugleich Einleitungscharakter hat, dieselbe tonale Instabilität und Entfernung von der Grundtonart auf. Er beginnt wie im f-Moll-Finale mit dem Dominantseptakkord zu der Tonart, die einen Halbton über der Grundtonart liegt und erreicht ebenfalls nie die Tonika der Grundtonart. (Mit 38 Takten ist dieser "Einleitungsrefrain" gerade zwei Takte länger als der des Quartetts.)

Nb. 104: Dvořák, Klavierquintett A-Dur op. 5, Beginn des Finalsatzes

Allerdings ist die Refrainmotivik hier profilierter, "geformter" als im Quartettfinale, und sie schlägt einen spielerischen Scherzando-Tonfall an, wodurch dieser Finalsatz zugleich das fehlende Scherzo ersetzt. Und im Unterschied zum Quartettfinale spielt hier die Sonatenform keine Rolle, die Reihung der Teile wirkt wenig zwingend, der Tonartenplan äußerst extravagant - mit B-Dur und H-Dur als wichtigsten Tonarten neben der Grundtonart A-Dur - aber wenig plausibel, und auch die Proportionen sind nicht recht ausgewogen.

Das Finale des f-Moll-Quartetts zeigt demgegenüber einen beträchtlichen Fortschritt in der Bewältigung der prinzipiell gleichen Formidee, wobei vor allem ihre Kombination mit der Sonatenform den Satz ungleich straffer organisiert erscheinen läßt (wenn dies auch etwas auf Kosten des harmonischen und

tonalen Reichtums geht). Ein drittes Mal griff Dvořák auf die Formidee des Rondos mit instabiler und wiederkehrender "Einleitung" dann noch zurück im Finale des E-Dur-Quartetts von 1876, um sie dort in wiederum ganz anderer Weise zu realisieren.

Wenn das Finale des f-Moll-Quartetts formal konziser und weniger ausschweifend wirkt als der erste Satz (und etwa auch das Finale des Klavierquintetts), so mag dies damit zusammenhängen, daß Dvořák hier offensichtlich zu einem ungewöhnlichen Mittel der Proportionierung gegriffen hat. Mit seinen 455 Takten (= 910 Zählzeiten) weist der Finalsatz nämlich ganz genau halb so viele Zählzeiten (Viertel) auf wie der erste Satz mit seinen 1820 Zählzeiten. 1820 Zählzeiten hat der Kopfsatz trotz seiner 630 Takte deshalb, weil 70 dieser Takte im  $\frac{2}{4}$ -Takt und nur 560 im  $\frac{3}{4}$ -Takt stehen. Da bei diesen hohen Taktzahlen ein Zufall kaum denkbar scheint, muß man wohl davon ausgehen, daß Dvořák die Zählzeitensummen beider Sätze in dieser Weise ausgerechnet hat, um den Eck-sätzen das exakte Verhältnis von 2:1 zu verleihen.

Dieses Verhältnis existiert nicht nur auf dem Papier, sondern schlägt sich, da die Tempi beider Sätze praktisch identisch sind<sup>17</sup>, auch in einem Dauerverhältnis von 2:1 nieder. Nun wird niemand die Proportion in der komponierten Exaktheit hören, und man könnte meinen, daß ein solches Komponieren in genau abgezielten Taktsummen für Dvořák nur ein Mittel gewesen sei, um seinen Hang zu allzu umfangreichen Dimensionen in den Griff zu bekommen.

Vielleicht war es das zunächst auch in erster Linie, doch komponierte Dvořák (wie noch zu zeigen ist) auch noch zwanzig Jahre später, als er längst zu einem konzisen Stil gefunden hatte, nicht selten mit derart abgezielten Taktsummen - auch innerhalb von Sätzen -, und offensichtlich verfolgte er damit die weitergehende Absicht, die Teile seiner Kompositionen in ein wohlabgewogenes Verhältnis zueinander zu bringen, das sich dem Hörer zwar nicht unmittelbar erschließt, das sich aber dennoch unterschwellig im Gesamteindruck des Werkes bemerkbar macht als Harmonie auch der äußeren Dimensionen - gegründet auf mathematische Proportionen, wie sie in der Antike und im Mittelalter den Kern überhaupt der Musikanschauung bildeten.

---

<sup>17</sup> In der Schallplatteneinspielung des Prager Streichquartetts dauern der erste Satz 15 Min. 20 Sek. und das Finale 7 Min., doch ist hier der erste Satz entschieden zu langsam gespielt.

# Vom Experiment zur Orthodoxie: Die Streichquartette in a-Moll

Schon einen Monat nach der Vollendung des f-Moll-Quartetts begann Dvořák - möglicherweise stimuliert durch die Nachricht, daß dieses Werk schon bald aufgeführt werden sollte<sup>1</sup> -, ein neues Streichquartett zu komponieren, das a-Moll-Quartett opus 12 (B 40)<sup>2</sup>, und beendete das Werk am 5. Dezember 1873 in seiner ersten Fassung.

Nun schienen mit dem f-Moll-Quartett die Weichen gestellt hin zu einem Stil, wie er eine Reihe der späteren Werke Dvořáks - und gerade die populärsten - prägt, und der gekennzeichnet ist durch slawisch-nationale Tonfälle, eine Nähe zum der Mittelsätze zur Sphäre des Charakterstücks, überschaubare Proportionen und den Verzicht auf Formexperimente zugunsten des üblichen Zyklus aus vier Sätzen mit jeweils eigenständiger Thematik. Der frühe bis mittlere Beethoven und Mendelssohn hatten offensichtlich Wagner und Liszt als Orientierungsfiguren verdrängt. Im a-Moll-Quartett opus 12 jedoch ist diese Tendenz zu einer neuen, national gefärbten "Klassizität" weit weniger zu spüren, vielmehr begegnen hier wieder Merkmale, die auf das e-Moll-Quartett zurückweisen: eine streckenweise recht wagnerische Harmonik und eine experimentelle Gesamtform aus fünf ineinander übergehenden und thematisch aufeinander bezogenen, recht umfangreichen Sätzen. Im gespaltenen Stil von opus 12 scheint sich zu erweisen, daß Dvořák seine Leidenschaft für die Ausdrucksmittel der "Neudeutschen" im f-Moll-Quartett mehr - notgedrungen - verdrängt und zurückgestellt als innerlich wirklich überwunden hatte.

Dvořák hat sein opus 12 später - wohl Anfang 1874 und anscheinend in zwei Anläufen - von Grund auf revidiert und so umgestaltet, daß es am Ende zu einem Zyklus aus vier separaten Sätzen "zurechtgestutzt" war. Auch diese Fassung aber schien ihm schließlich wohl nicht orthodox genug, denn im September 1874 schrieb er ein neues Quartett in derselben Tonart, opus 16 (B 45), das ganz wesentlich durch formale Disziplin, konzise Proportionen und erneut slawische Tonfälle - die in opus 12 fast ganz fehlen - gekennzeichnet ist, und das offensichtlich das a-Moll-Quartett opus 12 ersetzen sollte.

Die zwei (oder wenn man so will: drei) Quartette in a-Moll zeigen somit exemplarisch und besonders plastisch - innerhalb *eines* Mediums und in *einer*

<sup>1</sup> Am 6. November 1873 meldeten die *Hudební listy* (Musikblätter), daß das Bennewitz-Quartett das f-Moll-Quartett auf das Programm seines vierten Konzerts gesetzt habe. Wie erwähnt, kam es dann aber doch zu keiner Aufführung.

<sup>2</sup> Dvořák hat die Opuszahl 12 auf dem Autograph später geändert zu 10, doch wird das Werk heute allgemein als opus 12 geführt. Zur Unterscheidung der beiden a-Moll-Quartette ist es hier nötig, immer die Opuszahl zu nennen, was ich ansonsten eher vermeide, da die Numerierung der Opera bei Dvořák vielfach inkonsequent und zum Teil wegen Eigenmächtigkeiten des Verlegers außerordentlich irreführend ist (etwa im E-Dur-Quartett).

Tonart - die Schwierigkeiten, die Dvořák mit der Umstellung seines Stils und der Anpassung seiner Imagination an die geltenden Normen der Kammermusik hatte, und wenn der lange Gärungs- und Reifungsprozeß in opus 16 seinen Abschluß gefunden hat, so dokumentiert sich dies auch äußerlich darin, daß dieses Quartett als erstes von Dvořáks Werken gedruckt wurde. Und schließlich ist opus 16 auch dasjenige von Dvořáks Quartetten, das als erstes öffentlich aufgeführt wurde: im Dezember 1878, als der Komponist bereits an seinem zehnten Streichquartett arbeitete!

Beim Vorgängerwerk opus 12 ist die Quellenlage problematisch und kompliziert wie bei keinem anderen Werk von Dvořák<sup>3</sup>. Sowohl die Erstfassung wie die Endfassung sind unvollständig überliefert, im Manuskript fehlen jeweils mehrere Blätter vor allem aus den Ecksätzen. Hat Dvořák die Erstfassung noch zu Ende komponiert und sogar Stimmen ausgeschrieben - von denen nur noch kleine Reste vorhanden sind -, so hat er die Umarbeitung zu einem viersätzigen Werk anscheinend nicht zu Ende geführt und auch nie Anstalten gemacht, das Werk spielen oder drucken zu lassen.

Jarmil Burghauser hat im Rahmen der Gesamtausgabe 1982 eine spielbare Version der Endfassung herausgegeben, indem er deren fehlende Teile mit viel Einfühlungsvermögen ergänzt hat - zumeist mit Material aus analogen Stellen der Exposition bzw. Reprise, nur relativ wenig mußte neu komponiert werden -, und die Qualität der Musik mag es rechtfertigen, das Stück in dieser Gestalt auch aufzuführen. Da es sich aber in jedem Fall nicht um ein Werk handelt, das Dvořák so, wie es überliefert ist, aus der Hand gegeben hätte - und dies unterscheidet es von den Quartetten in B, D und e, die Dvořák immerhin als fertige und eine zeitlang als gültige Werke angesehen hat -, scheint es hier besonders problematisch, ja indiskret, sich analytisch mit dem Material auseinanderzusetzen. Wofern nicht ohnehin die fragmentarische Gestalt einzelner Sätze der Analyse Grenzen setzt, soll deshalb im folgenden mehr in groben Zügen beschrieben als peinlich seziert und generell mit Kritik behutsam umgegangen werden.

## Die Erstfassung von opus 12

Dvořáks a-Moll-Quartett opus 12 besteht in seiner Erstfassung aus fünf Sätzen, die untereinander durch modulierende Übergänge verbunden sind. Da die Sätze (oder Teile) III und IV jeweils einen kontrastierenden Mittelteil haben, lassen sich insgesamt sieben "Arten" von Musik unterscheiden (oder auch acht, wenn man den Überleitungssteil zum Finale extra zählen will). Auf den ersten Blick

<sup>3</sup> Auf sie kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Vgl. die ausführliche Beschreibung des Manuskripts durch J. Burghauser in der Kritischen Gesamtausgabe (Prag 1982) und Claphams grundlegenden Artikel *Dvořák at the Crossroads* in: MR 23 (1962), S. 7-12.

erinnert eine solche formale Anlage an Beethovens cis-Moll-Quartett opus 131 mit seinen sieben ineinander übergehenden Teilen, von denen zwei nur Einleitungscharakter haben, so daß auch hier das Grundschema ein fünfsätziges ist. Und immerhin wird überliefert, daß Beethovens cis-Moll-Quartett in diesen Jahren um 1873 eines von Dvořáks Lieblingswerken gewesen sei<sup>4</sup>. Mehr als eine äußere Anregung wird von Beethovens opus 131 jedoch nicht ausgegangen sein, denn weder die Tempi noch die Formen und Charaktere der Sätze von Dvořáks opus 12 deuten auf eine weitergehende Beziehung zu Beethovens Quartett hin.

Vom ersten Satz (*Allegro ma non troppo*) des a-Moll-Quartetts opus 12 sind nur die ersten acht Manuskript-Seiten mit 142 Takten erhalten geblieben (= S. 1-11 in der Kritischen Ausgabe von 1982). Sie zeigen eine relativ kompakte Sonatenexposition mit einem ungewöhnlicherweise in B-Dur (T. 64) beginnenden und in D-Dur schließenden (T. 101) Seitensatz und den ersten 41 Takten einer Durchführung. Die danach im Manuskript fehlenden zwei Seiten müssen neben dem Rest dieses Satzes auch noch schätzungsweise 10-20 Takte vom Beginn des nächsten Satzes enthalten haben, so daß für die restliche Durchführung, eine Reprise und eine eventuelle Coda des ersten Satzes bei engster Notation maximal 70 Takte veranschlagt werden können.

Eine reguläre Reprise kann der Satz demnach nicht gehabt haben, nicht einmal eine stark gekürzte, vielmehr wird die Sonatenform - durch Weglassen des Hauptsatzes oder des Seitensatzes in der Reprise? - bis zu einem gewissen Grade unvollständig und offen geblieben sein (und die daraus resultierende Spannung wird den bruchlosen Übergang zum nächsten<sup>5</sup> und den folgenden Sätzen motiviert haben).

Eine ähnliche Lösung hat Dvořák 1879/80 in seinem Violinkonzert opus 53 gewählt, in dessen Kopfsatz die Reprise aus kaum mehr als einer gekürzten Wiederholung des Hauptsatzes besteht und mit einer kurzen Überleitung ohne Zäsur in den zweiten Satz mündet. Zwar kann bei dieser Satzverknüpfung gut Mendelssohns Violinkonzert e-Moll Pate gestanden haben, doch deutet manches darauf hin, daß Dvořák sich während der Komposition des Violinkonzerts an das a-Moll-Quartett opus 12 und dessen Formkonzeption erinnert hat<sup>6</sup>: Auf der Rückseite des einen Stimmenfragments zur Erstfassung von opus 12, das erhalten geblieben ist, finden sich 25 Takte einer Skizze zum Kopfsatz des Violinkonzerts. Und nicht nur die Grundtonart des Konzerts ist dieselbe wie im Quartett, auch die ungewöhnliche Seitensatztonart B-Dur des Quartetts spielt im ersten Satz des Violinkonzerts eine nicht unbedeutende Rolle: als zweitwichtigste Tonart des Hauptsatzes in den kantablen Motiven von T. 41, 78 und 128.

Wenn somit der erste Satz des Quartetts als mehr oder weniger offene Form über sich hinausweist, so wirkt seine Hauptthematik im langsamen zweiten Satz

---

<sup>4</sup> Abraham, Dvořák's Musical Personality, S. 46.

<sup>5</sup> Es ist bei diesen Proportionen kaum denkbar, daß der erste Satz ohne Übergang zum nächsten schloß und als einziger Satz für sich stand.

<sup>6</sup> In einer Zeit, in der ihn seine älteren Werke gerade beschäftigt haben müssen, denn 1879 gestaltete er den Klavierzyklus *Silhouety* B 98 fast ausschließlich aus thematischem Material seiner unveröffentlichten Frühwerke. Der Nr. 4 etwa liegt das Hauptthema des f-Moll-Quartetts zugrunde.

- der in der Endfassung *Poco adagio* überschrieben ist - noch weiter. Der erste Takt aus dem Hauptthema des Kopfsatzes (*Nb. 105a*) liefert - verdurt und volltaktig einsetzend - die Substanz für das erste Thema des zweiten Satzes (*b*). Im weiteren Satzverlauf gewinnt das Thema in einer Variante (*c*) sogar die originale, synkopische Rhythmik aus dem ersten Satz zurück, wobei hier im dritten Takt auch der zweite Takt des Kopfsatzthemas versteckt ist:

The image displays four musical staves labeled (a) through (d).  
 (a) Main theme in 3/4 time, starting with a half rest followed by a quarter note, then eighth notes.  
 (b) First theme in C minor, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.  
 (c) Variant of the first theme, showing syncopation and a 'rit.' (ritardando) marking.  
 (d) Second theme in E major, characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a 'sforz.' (sforzando) marking.

*Nb. 105: Dvořák, Streichquartett a-Moll op. 12: Hauptthema I. Satz; 1. Thema, Variante und 2. Thema II. Satz*

Dieser E-Dur-Satz weist - soviel zeigt sich auch trotz des fehlenden Anfangs - keine herkömmliche Form auf. Sein zweites Thema (*d*), das melodisch fast identisch ist mit dem Hauptthema aus dem Finale des f-Moll-Quartetts (vgl. oben *Nb. 103a*), erscheint zuerst kurz (und nur dominantisch) in cis-Moll, später dann ausführlicher in E-Dur - ostinat begleitet vom Rhythmus des ersten Themas - und in C-Dur, ohne aber damit eine Sonatenform zu begründen<sup>7</sup>. Die Anlage des Satzes wirkt rhapsodisch, die Harmonik scheint - ganz anders als im serenadenhaften zweiten Satz des f-Moll-Quartetts - das Primäre, die Musik vorwärtstreibende Element zu sein, während der in fast jedem Takt erscheinende, motivisch recht unscheinbare aufsteigende Quintgang des ersten Themas dazu neigt, die harmonischen Ereignisse lediglich "auszufüllen" (wozu er wegen seiner Neutralität bestens taugt).

Die Harmonik ist in diesem zweiten Satz sehr viel reicher, farbiger und trugschlüssiger als im ersten Satz und im f-Moll-Quartett - wenn man so will: "neudeutscher" -, und sie weist mehr noch als die improvisatorische Form und die teilweise frei schweifende Tonalität zurück auf Eigenarten der wagnerischen langsamen Sätze des B-Dur- und des D-Dur-Quartetts, ohne daß Dvořák hier deren extremen Stil insgesamt wiederaufgriffen hätte. Die harmonische Schlicht-

<sup>7</sup> Die von Dvořák bei der Revision überklebten und ausgeschiedenen Teile des Satzes sind in der Kritischen Ausgabe - die im Hauptteil die Endfassung bringt - als Supplement II-V abgedruckt, so daß man sich mit etwas Mühe die Originalgestalt des Satzes auch anhand der Druckausgabe vergegenwärtigen kann.

heit des zweiten Themas und der abschließende Orgelpunkt sorgen für Punkte der Ruhe und Stabilität, die in den genannten früheren Sätzen fast völlig fehlten.

Vergleichsweise konventionell gibt sich der dritte Satz der Erstfassung, in dem man das Scherzo des Werkes sehen kann. Die Musik seines Hauptteils (in F-Dur) greift mit ihrer wellenförmigen, pausenlosen Achtelbewegung über einer Bordunbegleitung (*Nb. 106a*) auf den klassischen Topos der stilisierten Dudelsackmusik zurück, wie er in zahlreichen Menuett- und Scherzosätzen von Haydn bis Beethoven begegnet, fast durchweg aber - anders als hier - im Trio. So mit ganz ähnlicher Faktur in Beethovens Quartett opus 18/1 oder bei Mozart im Es-Dur-Quartett KV 428 und im Es-Dur-Quintett KV 614.

Schlägt somit der Scherzo-Hauptteil einen klassischen - zwar folkloristischen, aber nicht spezifisch slawischen - Trio-Ton an, so weist umgekehrt das an Trio-Stelle stehende *Poco meno mosso* in d-Moll eher eine Scherzando-Thematik auf (*b*), die - worauf schon Clapham hinweist - deutlich vom *Tempo di valse* des f-Moll-Quartetts inspiriert ist (vgl. oben *Nbb. 98/99*), auch in ihrer absteigenden Sequenzstruktur.

(a) *Allegro*

(b)

*Nb. 106: a-Moll-Quartett op. 12 (Erstfassung), Thematik des III. Satzes*

Anders als in der üblichen Scherzo-Form folgt hier aber nach der Wiederkehr des Hauptteils noch ein verarbeitender Teil, in dem auch beide Themen kombiniert werden, der aber mit seinen fast 260 Takten (wovon noch 82 wiederholt werden) allzu lang geraten scheint, nicht sonderlich konzentriert gearbeitet ist und die Form eigentlich sprengt. Da jedoch der Satz nicht für sich steht, sondern ebenfalls direkt in den nächsten Satz überleitet - der zudem thematisch verwandt ist - mag man immerhin Gründe dafür finden, daß der Einzelsatz durch eine solche große "Durchführung" in der Mitte des Werkes Proportionen erhält, die für sich genommen unausgewogen sind.

Das sich anschließende *Andante appassionato*<sup>8</sup> ist ein Intermezzo der Form A<sub>1</sub>-B-A<sub>2</sub> und übt als der Satz mit den mittleren Tempi innerhalb des Werkes eine doppelte Funktion aus: Die Rahmenteile (*Nb. 107a*) geben einen zweiten langsamen (aber bewegteren) Satz ab, während der Mittelteil *Poco allegro* (*b*) eine Art zweites Trio bildet und durch seine Tonart F-Dur und die Bordun-Beglei-

<sup>8</sup> S. Supplement VI der Kritischen Ausgabe. In der Gesamtaufnahme des Prager Streichquartetts ist das *Andante appassionato* als Einzelsatz mit enthalten.

tung auf den Scherzo-Hauptteil zurückweist. (Dvořák hat aus ihm später den eigentlichen Scherzo-Satz für die Endfassung des Quartetts gestaltet.)

(a) *Andante appassionato*  
con sordino

The first system of the musical score for 'Andante appassionato' consists of four staves. The top staff is the first violin part, starting with a dynamic marking of *p espressivo*. The second staff is the second violin part, marked *(con sordino)* and *[p]*. The third staff is the viola part, marked *con sordino*. The bottom staff is the cello and double bass part, marked *[p]* and *con sordino*. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines.

The second system of the musical score continues the 'Andante appassionato' movement. It features five staves. The top staff is the first violin part, marked *pp*. The second staff is the second violin part, marked *pp*. The third staff is the viola part, marked *pp*. The bottom staff is the cello and double bass part, marked *pp*. The music includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *leggiere*, and *cresc. sf*. The system ends with a fermata over the final measure.

(b) *Poco allegro*

The 'Poco allegro' section is shown in a single system with four staves. The top staff is the first violin part, marked *p*. The second staff is the second violin part, marked *p*. The third staff is the viola part, marked *p*. The bottom staff is the cello and double bass part, marked *p*. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A measure number '30' is indicated above the first violin staff.

Nb. 107: a-Moll-Quartett op. 12 (Erstfassung), IV. Satz

Daß dem *Poco allegro* die Thematik des *Andante appassionato* zugrundeliegt, ist offensichtlich. Dessen zweitaktiges Hauptmotiv stellt aber selbst wieder eine Transformation des Kernmotivs des *Poco meno mosso* aus dem dritten Satz (s. Nb. 106b, T. 3/4) dar, und die Achtelgirlande, die den größten Teil des *Andante appassionato* ab T. 5 durchzieht, läßt sich durchaus als Nachklang der "Dudel-sack"-Melodik des Scherzo-Hauptteils (Nb. 106a) interpretieren.

Weit mehr noch als der II. Satz arbeitet dieses *Andante appassionato* mit wagnerischer Harmonik, mit Sept- und Nonakkorden, die vielfach kettenförmig aufeinander folgen, ohne auf ein tonales Zentrum bezogen zu sein. Entsprechend ist der Satz tonal nicht geschlossen: Kristallisiert sich im ersten Teil noch G-Dur als Grundtonart heraus, so wendet sich der dritte Teil (nach dem F-Dur-*Poco allegro*) von Ges-Dur über B-Dur schließlich nach F-Dur. In ihrer Gelöstheit, ihrem verschleierte und doch intensiven Ausdruck gehört diese außerordentlich stimmungsvolle Musik zum Gelungensten, was Dvořák in den frühen 70er-

Jahren geschrieben hat, und trotz seines wagnerischen Tonfalls wirkt der Satz persönlicher und reifer als vieles in diesem Quartett, das auf den späteren, "eigentlichen" Stil des Komponisten vorausweist (jenen Stil, mit dem Dvořák erst - wie es in der Literatur gerne heißt - "zu sich selbst gefunden" habe).

Zwischen diesem Satz und dem Finalsatz (*Allegro molto*) stehen 23 Takte *Allegro ma non troppo*, in denen Dvořák ein wichtiges punktiertes Motiv aus dem ersten Satz (T. 16) wiederaufgreift und daraus eine dominantisch auf die Finaltonart A-Dur bezogenen Überleitung gestaltet, in deren Verlauf die Takte 34-41 des Kopfsatzes unverändert wiederkehren. Bemerkenswert ist hier, daß im Manuskript zuerst nach dem zehnten Takt eine neue Tempobezeichnung *Allegro vivace* folgte und nach einer achttaktigen Reminiszenz an die Durchführung des ersten Satzes (T. 113) sich die ersten sechs Takte des Hauptthemas aus dem ersten Satz in F-Dur anschlossen<sup>9</sup>. Dvořák brach den Ansatz dann sofort ab, strich die vierzehn Takte und verzichtete im Finale ganz auf einen derartigen Rekurs auf den ersten Satz. - Hatte er ursprünglich vor, ähnlich wie im B-Dur-Quartett das Hauptthema des Kopfsatzes zum Hauptthema auch des Finalsatzes zu machen? Sollte das Finale gar in F-Dur stehen? (Möglicherweise schwebte ihm dabei Schumanns a-Moll-Quartett vor Augen, dessen erstes Allegro in F-Dur steht.) Man kann darüber nur spekulieren, obwohl es wichtig wäre, zu wissen, ob etwa in dieser Weise das Finale ursprünglich eine Art nachgelieferter Reprise zum Kopfsatz abgeben sollte, was dann dem Werk eine übergeordnete Einsätzigkeit in der Art entsprechender Werke von Liszt verliehen hätte.

Die Hauptthematik des Finalsatzes<sup>10</sup> umschreibt in einer etwas auftrumpfenden Weise wesentlich den A-Dur-Dreiklang, und ein unbeschwerter, leicht tänzerischer Ton prägt den größten Teil des Satzes, dessen Betriebsamkeit streckenweise allerdings auch in Leerlauf umzuschlagen droht. Wagnerische Elemente sind hier nur in einem kantablen und im Ausdruck kontrastierenden Überleitungsgedanken (*Nb. 108a*) vertreten, der im Hauptsatz zweimal erscheint. Seine durch einen Dominantorgelpunkt gebundene Harmonik pendelt zwischen dem Dominantsept(non)akkord und einem afunktionalen Vorhaltsakkord hin und her und erinnert stark an ein sehr ausdrucksvolles Motiv aus Wagners *Meistersingern*: jenes Motiv, das die dritte Szene des zweiten Aufzugs ganz wesentlich prägt und schließlich von Sachs auf die Worte "*Lenzes Gebot, die süße Not*" gesungen wird (*Nb. 108b*). Und wahrhaft "bittersüß" ist der Fünfklang unter der emphatischen None *fis*, auf den Dvořák in seinem Überleitungsgedanken anzu-

(a)

<sup>9</sup> S. Version I auf S. 105 der Kritischen Ausgabe.

<sup>10</sup> S. Supplement VI auf S. 78 der Kritischen Ausgabe.

(b)



Nb. 108: Dvořák, *opus 12* (Erstfsg.); *Finale T. 25*; Wagner, "Die Meistersinger von Nürnberg", II,3

spielen scheint. (Auch die Melodik ist bei Dvořák im vierten bis neunten Takt dem Wagner-Motiv recht ähnlich.)

In diesem Quartettfinale, das eine recht ausgedehnte Sonatenform mit einem Seitenthema in E-Dur hat, fehlen wieder vier Manuskriptseiten: zwei vom Ende der Exposition und Beginn der Durchführung, zwei vom Durchführungsende und dem Beginn der Reprise. Wenn die fehlenden Blätter keine größeren Streichungen enthielten, hatte der Satz ohne die Einleitung ursprünglich etwa 600 Takte im  $2/4$ -Takte, somit - was bei Dvořák sonst nie vorkommt - um die Hälfte größere Proportionen als der Kopfsatz und im übrigen auch um ein Drittel größere als das Finale des f-Moll-Quartetts.

Die Gesamtform des Werkes nun, soweit sie noch rekonstruiert werden kann<sup>11</sup>, läßt deutlich erkennen, daß die Sätze III und IV einen thematisch und tonartlich zusammenhängenden Mittelkomplex bilden, der umklammert wird von den thematisch eng verwandten ersten beiden Sätzen und dem Finale, dessen Einleitung vor allem auf den Kopfsatz bezogen ist:

[	<i>Allegro ma non troppo</i>	(a B-D)
	<i>[Poco adagio]</i>	(E)
	<i>Allegro</i>	(F)
	<i>Poco meno mosso</i>	(d)
	<i>Allegro</i>	(F...F)
	<i>Andante appassionato</i>	(...G)
	<i>Poco allegro</i>	(F)
	<i>Andante appassionato</i>	(...Ges...F)
	<i>Allegro ma non troppo</i>	(E <sup>7</sup> )
	<i>Allegro molto</i>	(A E...A)

Dieses Schema läßt auch erkennen, warum wohl der Seitensatz des Kopfsatzes nicht in E-Dur steht, dafür aber der langsame Satz. Offensichtlich liegt der Gesamtform die Idee eines von der Grundtonart a-Moll über B-, D- und E-Dur zur Sexte F-Dur und schließlich noch zur Septime G aufsteigenden und wieder über F und E zum Grundton absinkenden, sich über ca. 1500 Takte wölbenden tonalen Bogens zugrunde. Das in der Dominanttonart stehende *Poco adagio*

<sup>11</sup> Clapham ist dabei ein kleiner Fehler unterlaufen (Dvořák at the Crossroads, S. 9): Die letzte Akkordlage des Partituraautographs stellt mit ihren zehn Taktten einen nachträglichen Einschub in die Coda dar und keinen Satzschluß auf der Dominante.

übernimmt in dieser übergeordneten Form gleichsam die tonale Funktion des Seitensatzes, und wie in einer Sonatenform wird anschließend der a-Moll-Bereich verlassen und erst wieder bei der Einleitung zum Finale - dem damit eine tonale Reprisesfunktion zukommt - wiedergewonnen.

Sicherlich wäre es übertrieben, zu behaupten, daß hier wie bei einschlägigen Werken von Liszt oder auch ansatzweise bei Dvořáks e-Moll-Quartett das ganze Werk eine übergeordnete Sonatenform ausprägt - der Mittelkomplex verarbeitet ja nicht die Ausgangsthematik (obwohl er eine große "Durchführung" enthält) und der eigentliche Finalsatz ist thematisch fast ganz autonom -, aber es sind doch vor allem in der Tonartendisposition Elemente einer solchen Formidee vorhanden und kombiniert mit dem Gedanken des Tonartenbogens. Und wie das *Poco adagio* einerseits ein langsamer Satz, andererseits Ersatz für die zu kurze Kopfsatzreprise und drittens in tonaler Hinsicht tendenziell Seitensatz der Großform ist, so überkreuzen sich auch bei den dreiteiligen Sätzen III und IV, die zugleich ein großes Scherzo oder Intermezzo mit zwei Trios (und einer Durchführung) andeuten, zwei Formgedanken.

Problematisch erscheint nicht die Konzeption des Werkes an sich und die Art und Weise, wie die Sätze in die "einsätzliche" Gesamtform integriert sind, sondern der allzu große Umfang einzelner Sätze und Teile, durch den die Form unnötig aufgebläht wird und weniger kohärent wirkt. Das Quartett dürfte in dieser Erstfassung etwa 42 Minuten gedauert haben - gerade die doppelte Zeit von dem, was Dvořák in einem späteren Werk, das (nun deutlich von Liszt inspiriert) wieder die vier Sätze des Zyklus in einem großen Satz vereinigt, für angemessen hielt: in der 24 Jahre später geschriebenen Symphonischen Dichtung *Píseň bohatýrská* ("Heldenlied") opus 111 von 1897<sup>12</sup>.

## Zur Revision von opus 12

Wann Dvořák sein Quartett umgearbeitet hat, wissen wir nicht. Am ehesten kommen hierfür die drei Wochen zwischen der Beendigung der Vierten Symphonie d-Moll opus 13 (26. 3. 1874) und dem Beginn der Arbeit an der zweiten Vertonung von *Král a uhlíř* (17. 4. 1874) in Frage, da Dvořák die übrige Zeit des Jahres 1874 bis zur Arbeit an opus 16 gut ausgelastet gewesen zu sein scheint.

Allem Anschein nach plante Dvořák zuerst, das Quartett in fünf separate Sätze aufzulösen<sup>13</sup>. Zu diesem Zweck komponierte er einen neuen Anfang zum zweiten Satz, überschrieb ihn *II. Poco adagio* und numerierte diese Seite so

<sup>12</sup> Vgl. Dvořáks Notiz auf der Partitur: "*Diese Komposition soll 21-22 Minuten dauern.*"

<sup>13</sup> Vgl. zum Folgenden auch Burghausers Vorwort zur Kritischen Ausgabe und Clapham, Dvořák at the Crossroads, S. 9f.

um<sup>14</sup>, daß für den ersten Satz zwei Seiten mehr zur Verfügung standen. Das *Andante appassionato* bezeichnete er als *IVte Nummer*, ohne aber schon den Übergang am Ende des Satzes davor einen Ganzschluß zu ersetzen. Ganz rekonstruieren aber läßt sich diese Zwischenstadium nicht mehr, da eben wichtige Blätter im Manuskript fehlen und der Ansatz offenbar schon früh aufgegeben wurde.

Einschneidender sind die Änderungen, die wohl aus einem zweiten Stadium der Revision stammen und zur Endfassung des Werkes führten. Hier entfernte Dvořák aus dem vierten Satz völlig die *Andante appassionato*-Teile und gestaltete aus dessen Mittelteil *Poco allegro* ein neues Scherzo in F-Dur, für das er aus neuem Material ein Trio in B-Dur hinzukomponierte. Dieser Satz wurde zwischen den ersten Satz und das *Poco adagio* eingeschoben. Den an die dritte Stelle gerückten langsamen Satz wiederum arbeitete Dvořák gründlich um (durch Überklebung von Akkoladen und ganzen Seiten), kürzte ihn um schätzungsweise ein Fünftel<sup>15</sup> und schrieb einen neuen, nicht mehr überleitenden Schluß.

Das originale Scherzo (der ursprüngliche III. Satz) wurde ganz ausgeschieden, ebenso die Überleitung (oder Einleitung) zum Finale. Den Finalsatz scheint Dvořák bis zur Überleitung der Reprise neu - aber der Erstfassung ziemlich ähnlich - komponiert zu haben, erhalten ist aber nur das erste Blatt (79 Takte). Das neue Finalthema ist eine stark variierte und partiell augmentierte, weniger aufgeregt wirkende Fassung des alten und ist offensichtlich gewonnen aus einer Themengestalt, die ursprünglich nur in der Coda (bei *Grandioso*) vorkam. Den Rest der Reprise und die Coda übernahm Dvořák aus der Erstfassung durch bloße Umnummerierung der Seiten. Ob die fehlenden sechs Seiten in der Mitte wirklich komponiert waren, oder ob Dvořák den Umfang dieses Teils vorerst nur abgeschätzt und die letzten Seiten dementsprechen umpaginieren hat, wissen wir nicht. Die Hauptarbeit der Umgestaltung aber war jedenfalls mit der Neukomposition der ersten 79 Takte getan. Den Seitenzahlen nach sollte das Finale in der neuen Fassung etwa um ein Viertel kürzer sein als in der Erstfassung.

Vom Kopfsatz ist uns aus der Endfassung nur das bekannt, was schon von der Erstfassung übrig ist: die ersten acht Seiten bis zum 41. Takt der Durchführung, und sie wollte Dvořák anscheinend unverändert übernehmen. Die neue, dritte Paginierung des Manuskripts läßt aber erkennen, daß der Rest des Satzes nunmehr etwa dreieinhalb Seiten umfaßt hat<sup>16</sup>, somit zwei Seiten mehr und gerade soviel, daß eine reguläre Reprise Platz hatte.

Die Prinzipien der Revision sind recht klar erkennbar. Das Werk sollte aus nur noch vier und in sich geschlossenen, voneinander getrennten Sätzen bestehen, mit einem nun kompletten Sonatensatz zu Beginn, einem formal und im Tonfall

<sup>14</sup> Nämlich zu S. 13. Allerdings paginierte er die nächste Seite (die originale S. 12) und die folgenden nicht mehr entsprechend um.

<sup>15</sup> Wenn der fehlende originale Anfang zwischen 10 und 20 Takten umfaßte.

<sup>16</sup> Auf der letzten Seite muß noch der Beginn des neuen Scherzos Platz gehabt haben, und der Umstand, daß diesem Scherzo im Manuskript der Anfang fehlt, läßt darauf schließen, daß die fehlenden vier Seiten auch tatsächlich existiert haben.

eher konventionellen Scherzo an zweiter Stelle, einem jeweils gekürzten langsamen Satz und Finale. Die Sätze sollten eine jeweils verschiedene, autonome Thematik besitzen, weshalb die auf den Kopfsatz zurückgreifende Finale-Einleitung wegfiel und im langsamen Satz jene Themenvariante gestrichen wurde, die auch im Rhythmus auf das Hauptthema des ersten Satzes zurückkommt (*Nb. 105c*). Die noch bestehende Themenverwandtschaft zwischen dem Kopfsatz und dem langsamen Satz wurde dadurch versteckt, daß beide Sätze durch das eingeschobene neue Scherzo auseinandergerissen wurden. Und schließlich sollte der Gesamtumfang des Werks - obwohl es sich ja nun um keine "einsätzig" Form mehr handelte - drastisch verringert werden, und die Paginierung des Autographs zeigt, um wieviel: In der Erstfassung schloß das Finale auf Seite 50, in der Endfassung schließt es auf Seite 31.

Nur spekulieren läßt sich über die Frage, weshalb Dvořák überhaupt die Erstfassung, deren Konzeption ja durchaus in sich stimmig war, so radikal umgearbeitet hat. Hat ihn die inzwischen erfolgte Ablehnung des f-Moll-Quartetts "*wegen Mangels an Quartettstil*" befürchten lassen, daß ein formal derart experimentelles und stellenweise "neudeutsch" klingendes Werk erst recht keine Chance haben würde, sich durchzusetzen? Man muß immerhin annehmen, daß etwa ein Joseph Joachim sich geweigert hätte, das Werk in der Erstfassung zu spielen, lehnte er doch Jahre später Dvořáks Violinkonzert anscheinend vor allem wegen seiner formalen Freiheit - der erste Satz hat keine richtige Reprise - ab, und nachdem Dvořák auf Anregungen Joachims hin vieles, aber nicht dieses Formkonzept geändert hatte, konnte sich Joachim immer noch nicht dazu durchringen, dieses ihm gewidmete Konzert - dessen Schönheiten er pries - öffentlich zu spielen.<sup>17</sup>

Sicherlich gab es Gründe, das recht blasse und etwas uninspirierte Scherzo der Erstfassung von opus 12 zu ersetzen, der Verzicht auf das *Andante appassionato* aber machte das Quartett musikalisch um einiges ärmer. Daß Dvořák es nicht beibehielt, etwa als Intermezzo in einem fünfsätzigen Schema, kann man sich nur damit erklären, daß er wohl seinen wagnerischen Tonfall als vom Habitus der anderen Sätze zu verschieden empfand. In ähnlicher Weise entfernte er ja aus dem ursprünglich fünfsätzigen G-Dur-Quintett von 1875 später das nicht weniger wagnerische *Intermezzo*: das aus dem e-Moll-Quartett stammende *Andante religioso*.

Anders als beim schließlich als *Notturmo* separat veröffentlichten *Andante religioso* ist uns nicht überliefert, daß Dvořák das eliminierte *Andante appassionato* anderweitig verwendet hätte. Burghauser<sup>18</sup> vermutet aber vielleicht nicht zu Unrecht, daß Dvořák es zu einem jener drei Nokturnos für Orchester umgearbeitet hat, von denen nur noch eines (*Mainacht* B 31), und dies auch nur fragmentarisch, erhalten ist. Die Ausdruckssphäre des Satzes kommt jedenfalls einem "Nachtstück" sehr nahe (sordinierte Streicher!), und größere Eingriffe wären bei

<sup>17</sup> S. Clapham, A. D. Musician, S. 99ff. Auch der Ratgeber des Verlegers Simrock, Robert Keller, versuchte Dvořák zu überreden, die Reprise des Kopfsatzes zu "vervollständigen", was Dvořák strikt ablehnte.

<sup>18</sup> Im Vorwort zur Kritischen Ausgabe von opus 12.

einer Orchestrierung nicht vonnöten gewesen; der Quartettsatz hat durchaus schon einen Zug zum Orchestralen.)

Wenn Dvořák schließlich am ganzen a-Moll-Quartett opus 12 das Interesse verlor und die Umarbeitung nicht zu Ende führte, so mag dies auch darin begründet sein, daß die meisten Themen merkwürdig ausdruckschwach und wenig charakteristisch ausgefallen sind - ähnlich wie schon das Seitenthema im Kopfsatz des f-Moll-Quartetts -, und überwiegend fehlt ihnen der rhythmische "Biß". Nicht nur die Seitenthemen der Ecksätze wirken formelhaft und fast distanziert:



Nb. 109: a-Moll-Quartett op. 12, Seitenthemen des I. und IV. Satzes

Es scheint so, als habe der Wille zur Klassizität bei Dvořák in diesem und in zeitlich benachbarten Werken eine gewisse Verkrampfung ausgelöst, seine sonst nie versiegende melodische Erfindungskraft gelähmt oder ihn veranlaßt, der Intuition zu mißtrauen. Und die Schwäche der Thematik, die in diesem Stil nicht mehr durch eine farbkräftige Vorhalts- und Alterationsharmonik kompensiert wird - man vergleiche, wie interessant und ausdrucksvoll im e-Moll-Quartett bloße Tonumspielungen durch die unterschiedliche Harmonik wirken -, färbt natürlich auf das ganze Werk ab.

Ihren eigenen Reiz hat im Hauptthema des ersten Satzes (*Nb. 105a*) die sogenannte mährische Modulation, das "Absacken" der tonalen Basis von a-Moll zur kleinen Septime, nach G-Dur, eine im mährischen Volkslied - wie später in Dvořáks Duetten *Klänge aus Mähren* - recht häufige, funktionsharmonisch nicht faßbare Wendung. Abgesehen davon, daß hier schon im vierten Takt die Beziehung zur Grundtonart fast verlorengeht, scheint ein solches resignatives In-sich-Zusammensinken der Musik für das Hauptthema eines Sonatensatzes nicht sehr glücklich gewählt. (Und die eigentliche Dynamik, die den Satz vorwärts treibt, liefert dann auch nicht das Hauptthema, sondern das rhythmisch prägnante, energische Motiv von T. 16.)

Neun Jahre später verwandte Dvořák dieses Hauptthema erneut, und bezeichnenderweise nun als (erstes) Seitenthema: in der Erstfassung des Kopfsatzes seines Klaviertrios f-Moll opus 65<sup>19</sup>, nach cis-Moll versetzt und kontrapunktiert vom Kopf des Hauptthemas dieses Triosatzes. Doch auch dafür schien ihm hier das Thema schließlich zu schwach: Bei der Revision des Werkes ersetzte er es durch eine weit ausgreifende und viel ausdrucksstärkere Des-Dur-Kantilene (T. 57), und in der Endfassung des Satzes ist nur noch der erste Takt dieses

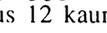
<sup>19</sup> Vgl. Clapham, Blick in die Werkstatt eines Komponisten: Die beiden Fassungen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll, in: *Musica* 13 (1959), S. 631.

Quartett-Themas in einem ergänzenden Motiv enthalten, aufpoliert durch einen zupackenderen Rhythmus und so, daß er zu einem kraftvollen Spannungsklang einführt, statt - wie im Quartett - resignativ in sich zu kreisen:

Nb. 110: Dvořák, Klaviertrio f-Moll op. 65, I. Satz T. 66

So falsch es wäre, Dvořáks frühe Werke nur als Stationen auf dem Weg des Komponisten zur höchsten Meisterschaft aufzufassen, zeigt sich doch in einem solchen Umgang mit früherem Material ganz direkt, wieviel weiter Dvořák kompositorisch in den 1880er Jahren ist, in Werken, deren Hauptthemen allein schon ganz andere Möglichkeiten eröffnen als etwa die Themen beider Ecksätze des Streichquartetts opus 12.

## Opus 16: Entwickelnde Variation und Einheit des Materials

Zweifellos sollte das a-Moll-Quartett opus 16, das Dvořák im September 1874 in nur elf Tagen schrieb<sup>20</sup>, das aufgegebene Streichquartett opus 12 ersetzen. Darauf weist schon die Wahl der gleichen Tonart hin, und auch das thematische Material ist sich teilweise ähnlich: Die Hauptthemen der Kopfsätze beschreiben beide - mit den Tönen *a-h-c* beginnend - einen melodischen Bogen vom Grundton zur Quinte und wieder zurück, die *Grandioso*-Version des Finalthemas von opus 16 erinnert an die Akkordblöcke des Finalthemas in der Erstfassung von opus 12, und der im Finale von opus 16 fast allgegenwärtige, ostinate Rhythmus  verweist auf den in der Erstfassung des Schlußsatzes von opus 12 kaum weniger omnipräsenten Rhythmus  $\frac{2}{4}$  . Vielleicht ist sogar der F-Dur-Beginn des Finalsatzes von opus 16 eine "Spätfolge" der in der Erstfassung von opus 12 sofort wieder aufgegebenen Idee, das Finale mit dem Hauptthema in F-Dur beginnen zu lassen.

<sup>20</sup> Sicherlich ging der Partiturniederschrift eine Arbeit mit Skizzen voraus, doch ist hier wie bei allen frühen Werken Dvořáks keinerlei Skizzenmaterial mehr vorhanden.

In analoger Weise ersetzte übrigens Dvořák 1887, nachdem er sein frühes Klavierquintett A-Dur opus 5 einer Revision unterzogen, diese aber dann aufgegeben hatte, das Werk durch ein anderes Klavierquintett in derselben Tonart (opus 81), dessen Beginn noch am Vorgängerwerk orientiert ist. Und vielleicht sollte auch die Siebte Symphonie in d-Moll die in der gleichen Tonart stehende Vierte Symphonie, die Dvořák nie veröffentlicht hat, in entsprechender Weise ersetzen; auch hier sind sich die Werkanfänge recht ähnlich.

Die Prinzipien, die bei der Umarbeitung von opus 12 im Vordergrund standen, prägen - noch verschärft - auch das Quartett opus 16: Ein Wagner-Einfluß ist überhaupt nicht mehr erkennbar, die Proportionen sind sehr knapp gehalten, die klassische Viersätzigkeit ist gewahrt und so realisiert, daß jeder Satz seine eigene, autonome Thematik hat. Wenn Dvořák hier - was für ihn eher ungewöhnlich ist - auf offene thematische Beziehungen zwischen den Sätzen, etwa auch in Form von Themenzitaten, verzichtet, so werden die Sätze gleichwohl unerschwerlich durch eine Einheit des Materials, eine Art thematischer "Grundidee", zusammengehalten, die dann doch (und anders als in der Endfassung von opus 12) die Einzelsätze zu einem homogenen Zyklus verklammert.

Ein Zug zur Disziplin und Ökonomie kennzeichnet das ganze Werk, und er äußert sich schon im Tonartenplan. Dvořák beschränkt sich im gesamten Quartett darauf, neben der Grundtonart und ihrer Durvariante lediglich zwei weitere Haupttonarten zu etablieren: F-Dur und C-Dur. So ist im ersten Satz C-Dur die Sekundärtonart zu a-Moll, im zweiten Satz C-Dur Sekundärtonart zu F-Dur, im Scherzo a-Moll Grundtonart und C-Dur die Tonart des Trios, und das Finale arbeitet außerhalb der Durchführungen fast ausschließlich mit F-Dur und A-Dur. (Noch in der orthodoxen Endfassung von opus 12 spielt die mit a-Moll nächstverwandte Tonart C-Dur überhaupt keine Rolle, im Unterschied zu B-Dur, D-Dur, F-Dur und E-Dur.)

Das Hauptthema des ersten Satzes von opus 16 (*Nb. III*) unterscheidet sich schon auf den ersten Blick von den entsprechenden Themen der Quartette f-Moll und a-Moll opus 12. Hier wird nicht mehr der Rhythmus des ersten Taktes permanent und unverändert wiederholt, vielmehr verfügt das Thema über eine ganze Reihe profilierter motivischer Gestalten, und von den ersten sechs Takten ist kein Takt mit einem anderen rhythmisch oder diastematisch identisch. Das Thema vermittelt nicht mehr den Eindruck, als würden Bausteine aneinandergereiht - bei den Quartetten f-Moll und a-Moll opus 12 ließe sich das Hauptthema (das keine festen Grenzen hat) durch Fortführung der Reihungstechnik im Grunde beliebig erweitern -, sondern es beschreibt einen quasi-periodischen thematischen Bogen, der zwar harmonisch offen, motivisch aber in sich geschlossen ist, und die ersten acht Takte werden dann auch sofort wiederholt, diesmal zur Dominante modulierend.

Jeder einzelne Takt des Hauptthemas - und nicht nur der erste - taugt dazu, abgespalten und separat verarbeitet zu werden, was Dvořák dann auch praktiziert, und anders als in den zwei vorhergehenden Quartetten ist es in diesem Kopfsatz nicht erforderlich, ein ergänzendes, rhythmisch geprägtes Motiv ein-

zuführen, das der Musik die nötige "Energie" verschafft; denn im Hauptthema selbst ist schon genügend entwicklungsfähige rhythmische Substanz vorhanden.



Nb. 111: Streichquartett a-Moll op. 16, Hauptthema des 1. Satzes

Die motivische Vielfalt des Themas ist aber auch hier aus einer knappen Grundsubstanz variativ entwickelt. Der melodische Aufstieg zur Quinte im ersten Takt wird nach dem Ton *d*, der gleichsam die Symmetrieachse markiert, gespiegelt zum (nur durch den "Verzierungs-ton" *a* unterbrochenen) Abstieg *e-c-h-a*. Der dritte Takt variiert einerseits den Rhythmus des zweiten, andererseits transponiert er die diastematische Formel *d-e-a* des zweiten Taktes eine Quarte tiefer und dehnt sie auf den ganzen Takt aus. Der vierte Takt ist rhythmisch mit dem ersten verwandt und wiederholt den aufsteigenden Terzgang *a-h-c* des ersten Taktes (verdurt) eine Quarte tiefer, während der fünfte Takt diesen Terzgang wieder in der Originalhöhe bringt, mit einem durch weitere Längung der ersten Note variierten Rhythmus. Darüberhinaus verhalten sich die Rhythmen der Takte 3 und 4 spiegelsymmetrisch zueinander, wie es schon andeutungsweise bei den ersten beiden Takten der Fall ist.

Wenn man will, kann man auch im fünften Takt samt dem folgenden Ton *a* eine verkürzte und auf den Terzambitus verengte Fassung des melodischen Bogens der ersten zwei Takte sehen. Der sich anschließende Quartfall *a-e* in T. 6 entspräche dann dem Gerüst von Takt 3. Und Takt 3, der melodisch aus Takt 2 entwickelt ist, stellt zugleich eine melodische Variante des ersten Takts dar, dessen Ton *e* hier eine Oktave nach unten verlegt ist.

Nun waren ja schon in den Kopfsätzen der "wagnerischen" Quartette B-Dur und D-Dur die Hauptthemen aus einem Motivkern entwickelt und so, daß kein Takt einfach wiederholt wurde. Während dort aber die ein- oder zweitaktige Grundsubstanz schon im Thema "durchgeführt" und variiert, aber nicht substantiell erweitert wurde, wird hier in opus 16 - mit viel versteckteren Mitteln - aus der Grundsubstanz allererst eine Thematik auseinandergefaltet, die wie aus einem Guß (und nicht wie eine Abfolge von Varianten) wirkt und so für die Satzentwicklung und die Durchführungsarbeit viel reicheres Material bietet. Einmal mehr zeigt sich hier, daß Dvořák die Technik der "entwickelnden Variation", die Schönberg bei Brahms aufzeigte, schon in Vollendung beherrschte, bevor er die Brahms'sche Musik überhaupt studiert hatte.

Aus dem ersten Takt des Hauptthemas entwickelt Dvořák auch das Seitenthema. Den Terzgang *gis-a-h* des Hauptthemenkopfs in Takt 50 (s. Nb. 112) übernimmt die Sechzehntelfigurik der folgenden Überleitungstakte<sup>21</sup>, und von hier aus ist es zum Seitenthema (T. 60) nur noch ein kleiner Schritt. Die nur vier Takte umfassende Substanz des Seitenthemas ist nun zur Gänze aus Terzgängen konstruiert,

<sup>21</sup> Die Takte 50-54 sind eine Variante der Takte 20-24.

zwei aufsteigenden und zwei in gleicher Weise gegeneinander verschobenen fallenden, wobei die Ausdehnung des Terzgangs sich vom halbtaktigen zweiten zum dritten und vom dritten zum vierten jeweils etwa verdoppelt. Die vier Takte sind somit organisch und asymmetrisch durch Ausweitung einer halbtaktigen Einheit gebildet und nicht durch Verknüpfung zweier Zweitaktgruppen.



Nb. 112: a-Moll-Quartett op. 16, I. Satz T. 50ff. und Seitenthema (T. 60)

Der Epilog (T. 105) greift nach klassischem Muster auf das Hauptthema zurück, so daß die gesamte Exposition ausschließlich mit dem Material der beiden Themen bestritten wird.

In der Reprise ist die Überleitung um 29 Takte erweitert, die ansatzweise eine zweite Durchführung darstellen, wie sie bei Dvorák an dieser Stelle bisher die Regel war. Der Abschnitt beginnt in T. 252 damit, das Hauptthema durchführungsmäßig weiter zu verarbeiten: mit einem enggeführten Kanon, einer diminuierenden Motivabspaltung und schließlich einem weiteren aus dem Hauptthema gebildeten Kanon. (Die Kanontechnik spielt in diesem Satz eine ganz zentrale Rolle, erstmals in T. 17, dann vor allem in der Durchführung - ab T. 142 - und wieder in der Coda.)

Nach T. 268 aber bricht dieser Kanon plötzlich ab (s. Nb. 113), als habe die Musik aus dem mechanischen In-sich-Kreisen des Kanons keinen Ausweg mehr gefunden. Nach einer Generalpause folgt ganz isoliert, ohne Rhythmus und sehr leise ein Terzgang *e-fis-gis* (abgeleitet aus dem letzten Kanon-Takt). Und ausgerechnet auf dem labilsten Ton, dem Leitton *gis* der herrschenden Tonart a-Moll, setzt in T. 271 das Hauptthema ein, in As-Dur, verlangsamt und denkbar instabil auf dem Tonika-Quartsextakkord plaziert. Auch hier bricht das Hauptthema ab, wieder wird der Terzgang isoliert, bis dann nach zwei weiteren Takten der Satz wieder in die gewohnten Bahnen zurückfindet und mit der Reprise fortfährt.



Nb. 113: Streichquartett a-Moll op. 16, I. Satz T. 267

Die Stelle hat in diesem Kontext eine enorme Wirkung: War bis dahin der Satz recht "glatt" abgelaufen, die Durchführung gerade so konfliktlos, wie man es von ihr erwartet, und der Tonfall eher unpersönlich-klassizistisch, so kippt hier die Musik für einen Moment um, verliert ihre Contenance und wird "subjektiv", hemmungslos (und "regelwidrig") emotional, in einer Weise, die ganz ähnliche Stellen des späten Janáček vorwegnimmt, musikalisch-technisch und in ihrem spezifischen Ausdruck.

Die Passage, die auch an die zahlreichen "Einbrüche" und unisono-Inseln in den späten Quartetten Beethovens erinnert, bleibt aber Episode in einem Satz, dessen Tonfall ansonsten eher etwa auf Beethovens Quartette opus 18 verweist. Nur in der Coda kommt Dvořák noch einmal teilweise auf diese Stelle zurück: Zweimal bricht in T. 351ff. das Hauptthema (in A-Dur und a-Moll) nach vier Takten ab, gefolgt von einem Takt Generalpause. Daraufhin erscheint in T. 361 wieder abgespalten und isoliert ein aufsteigender Terzgang in Vierteln unisono, wird dann beschleunigt wiederholt, mehrmals sequenziert und in den abschließenden Hauptthemenkanon zurückgeführt.

Diese mehrmalige Isolierung des aufsteigenden Terzgangs an ganz zentralen Stellen, unisono und ohne eigentlichen Rhythmus, weist nun ganz direkt darauf hin, daß dieser aufsteigende Terzgang, mit dem der Satz schon beginnt, die diastematische "Keimzelle" für den ganzen Satz darstellt, und wenn die Entwicklung der Themen aus dieser Keimzelle eher unauffällig geschieht, so tritt der Terzgang an den beschriebenen Stellen, bei denen die Musik kurzzeitig "aus den Fugen" gerät, für einen Moment als die wesentliche Substanz ganz pointiert in den Vordergrund.

Die Thematik des ersten Satzes bleibt zwar auf diesen Satz beschränkt, die Idee des thematischen aufsteigenden Terzgangs aber wirkt in den folgenden Sätzen noch weiter (und deswegen ist es wichtig, daß der Terzgang im Kopfsatz auch demonstrativ isoliert wird). So beginnen im Finale die beiden Versionen des Hauptthemas (*Nb. 114a* und *b*) jeweils mit einem solchen Terzgang, und die aufsteigende Tonleiter, die in der zweiten Version die Hauptthemenphrasen verbindet, läßt sich als Prolongation des aufsteigenden Terzgangs verstehen (kombiniert mit dem ostinaten Rhythmus der ersten 34 Takte). Diese Tonleiter nimmt

zugleich die Substanz des Seitenthemas (*Nb. 114c*) vorweg, das primär aus einer solchen Skala besteht (und in der Reprise weitgehend auf diese A-Dur-Tonleiter reduziert wird [T. 316]). Die Coda des Finalsatzes gestaltet Dvořák geradezu als Apotheose der aufsteigenden Tonleiter, die in T. 354ff. schließlich im Triolenrhythmus vier Oktaven durchmißt.

(a)



(b)



(c)



*Nb. 114: a-Moll-Quartett op. 16, IV. Satz: beide Hauptthemen-Versionen und Seitenthema*

Von den beiden Durchführungen des Finalsatzes arbeitet die erste nur mit der aufsteigenden Tonleiter des Seitenthemas sowie dem ostinaten Triolenrhythmus, und die zweite, ausführlichere (T. 236ff.) verarbeitet zwar das Hauptthema, aber hiervon ausschließlich die ersten drei Töne: den aufsteigenden Terzgang. Im Grunde gestaltet Dvořák diesen Satz nicht in der herkömmlichen Weise aus sich deutlich voneinander abhebenden, "individuellen" Themen, die durchgeführt, in ihre Bestandteile zerlegt und womöglich gegeneinander ausgespielt werden, sondern so, daß - einmal abgesehen vom Triolenrhythmus - im wesentliche immer nur eine Grundidee, die der aufsteigenden Skala - sei sie aus drei oder acht Tönen - fortgesponnen und immer wieder neu beleuchtet wird.

Ganz im Gegensatz hierzu dominieren im Hauptteil des dritten, des Scherzosatzes (vgl. *Nb. 117*) Dreiklangsbrechungen. Die Dreiklangs-Motivik seines ersten Taktes aber verengt Dvořák am Schluß schrittweise zu skalenförmiger



*Nb. 115: a-Moll-Quartett op. 16, III. Satz, Schluß des Scherzo-Hauptteils*

Melodik, reduziert den Umfang des Motivs auf zwei Achtel, und am Ende bleibt ein unterbrochener Terzgang *c-d-e* übrig (Nb. 115).

Im hierauf folgenden Trio weitet nun Dvořák diesen Terzgang zu einer aufsteigenden C-Dur-Tonleiter aus (Nb. 116a), wobei die akzentuierte Wiederholung der Töne *g-a-h* in T. 70 und T. 74 wiederum darauf hinweist, daß der Terzgang die Keimzelle der Skala ist. In T. 75 wird die Bewegungsrichtung der C-Dur-Tonleiter umgekehrt, und auch der Baß beschreibt von T. 75 bis 82 eine komplette fallende Tonleiter. Im zweiten Teil des Trios wird zunehmend der Terzgang aus der aufsteigenden Tonleiter abgespalten und schließlich in T. 105ff.(b) zum alleinigen Material einer ausgedehnten Sequenz (deren tonale Stationen C-Dur, D-Dur, E-Dur, fis-Moll und gis-Moll selbst wieder die Idee der aufsteigenden Skala realisieren).

(a)

(b)

Nb. 116: a-Moll-Quartett op. 16, III. Satz, Trio: Beginn und T. 105ff.

Daß Dvořák innerhalb des dritten Satzes gerade im Trio den thematischen Terzgang zur Tonleiter ausweitet und diese neben dem Terzgang zur einzigen motivischen Substanz des Satzes macht, zeigt, wie sehr Dvořák in der Tradition der Wiener Klassik steht. Schon für Haydn nämlich war das Trio des Menuetts der gegebene Ort, um mit der puren Tonleiter als "Thema" zu spielen: am konsequentesten wohl im Es-Dur-Quartett opus 76 Nr. 6.

Der Scherzo-Hauptteil von opus 16 nun hat außer am Schluß nichts mit dem Terzgang als Keimzelle zu tun. Dennoch ist er unmittelbar auf das Hauptthema des ersten Satzes bezogen. Der Satz, den Dvořák zuerst im  $\frac{3}{4}$ -Takt notiert und als *Menuet* bezeichnet hatte<sup>22</sup>, trägt deutlich die Züge einer Mazurka, mit deren typischem Synkopenrhythmus im zweiten, dritten, sechsten und siebten Takt<sup>23</sup>:

Nb. 117: a-Moll-Quartett op. 16, Beginn des III. Satzes

Einen solchen Mazurka-Rhythmus aus unterteilter erster und synkopisch akzentuierter, überdehnter zweiter Zählzeit prägen nun schon der zweite und dritte Takt im Hauptthema des ersten Satzes (Nb. 111) aus, und hier wie im Scherzothema sind in den ersten vier Takten die "Mazurka-Takte" nach dem Schema a-b-b-a eingekreist von zwei nicht synkopischen Dreiertakten. Das rhythmisch ostinate zweite Thema des langsamen Satzes (Nb. 118) bildet, lediglich eingepaßt in einen Vierertakt, ebenfalls und sehr prägnant einen derartigen Mazurka-Rhythmus aus, so daß der zweite Takt des ersten Satzes, der schon die rhythmischen Konturen des Kopfsatzes wesentlich bestimmt, wenigstens ansatzweise

Nb. 118: Streichquartett a-Moll op. 16, II. Satz 2. Thema

<sup>22</sup> S. die Version I in den Annotazioni der Kritischen Ausgabe.

<sup>23</sup> Rhythmisch recht ähnlich ist diesem Satz die *Sousedská* (auch als *Minuetto* bezeichnet) aus Dvořáks *Tschechischer Suite* op. 39, die ebenfalls viel eher eine Mazurka ist (vgl. Clapham, A. D. Musician, S. 148).

auch für die folgenden Sätze zu einer Art von rhythmischer Keimzelle wird, so wie der erste Takt die diastematische Keimzelle exponiert.

Das Verfahren, mittels des Mazurka-Rhythmus die einzelnen Sätze thematisch aufeinander zu beziehen, ist prinzipiell dasselbe wie im D-Dur-Quartett von 1868/69, und auch hier in opus 16 kommt ja der latente Mazurka-Rhythmus in gewisser Weise im mazurkahaften Scherzo "zu sich selbst". Die Idee der den Zyklus umspannenden rein diastematischen Keimzelle aus einer Dreiton-Relation wiederum verweist zurück auf das A-Dur-Quartett opus 2 (wo ebenfalls der langsame Satz von der Dreiton-Formel unbeeinflusst blieb<sup>24</sup>), allerdings wird sie in opus 16 abstrakter - nämlich losgelöst von der absoluten Tonhöhe - und sehr viel umfassender angewandt. Das a-Moll-Quartett opus 16 aber ist das erste von Dvořáks Streichquartetten, in dem sowohl die Diastematik wie der Rhythmus (getrennt voneinander) zur Vereinheitlichung der Gesamthematik herangezogen werden.

In seinem nächsten Kammermusikwerk, dem Streichquintett (mit Kontrabaß) G-Dur vom Anfang des Jahres 1875, wiederholte Dvořák die Idee aus opus 16, mit einem Terzgang als thematischer Keimzelle zu komponieren, nur ist es hier der fallende Terzgang, und er wird schon im ersten Takt sehr auffällig zweimal unisono im Baß vorgestellt (*Nb. 119a*). Das eintaktige Motiv im zweiten Takt, das dann zum Kopfmotiv des erst in T. 29 erscheinenden Hauptthemas wird, besteht im wesentlichen ebenfalls aus einem fallenden Terzgang und aus einem Sextsprung *g-e*, der gleichsam die Ecktöne des Baßgangs *g-fis-e* intervallisch umkehrt. Diesen Sextsprung mit anschließendem fallendem Terzgang weitet das Seitenthema (*b*) dann aus zu einem Oktavsprung mit fallender Tonleiter (die aber noch in Terzgänge gegliedert scheint, und bei der Themenkombination in T. 100 wird dies offensichtlich).

(a)

(b)

*Nb. 119: Dvořák, Streichquintett G-Dur "op. 77" (B 49), Beginn 1. Satz und Seitenthema*

In der Durchführung des ersten Satzes verarbeitet Dvořák den fallenden Terzgang in den verschiedensten Gestalten separat (v. a. T. 84, 112, 121, 139, 144), repetiert ihn in T. 185 als ostinate Begleitfigur und gestaltet aus ihm in T. 115-137 eine triolischen Wellenbewegung aus aufsteigenden und fallenden Terzgängen. Die Themen des Scherzo-Satzes und des Finale sind unmittelbar aus

<sup>24</sup> Allerdings ist das Hauptthema des langsamen Satzes von opus 16 wenigstens mittelbar auf den Terzgang bezogen, insofern es in T. 3-5 eine große aufsteigende C-Dur-Tonleiter enthält - auch in der Begleitung imitatorisch -, die vorausweist auf die C-Dur-Skalen des Trios.

den beiden Themen des Kopfsatzes abgeleitet, etwas versteckter auch Themen der anderen Sätze. Und so wie im a-Moll-Quartett die den Terzgang ausbauende aufsteigende Tonleiter eine ganz zentrale Rolle spielt, ist im G-Dur-Quintett die fallende Tonleiter als Prolongation des fallenden Terzgangs fast allgegenwärtig<sup>25</sup>, im Trio überdies ist es wie in opus 16 die C-Dur-Skala.

## Symmetrie und Proportion

Schon im a-Moll-Quartett opus 12 sind die Proportionen des Kopfsatzes, soweit sie sich rekonstruieren lassen, deutlich knapper als im f-Moll-Quartett: Die Exposition umfaßt 101 Takte (à 4 Viertel) gegenüber ca. 210 Takten (à 3 Viertel) im f-Moll-Quartett. Im ersten Satz des a-Moll-Quartetts opus 16 reduzierte Dvořák den Umfang der Exposition noch weiter auf 116  $\frac{3}{4}$ -Takte, und dieses Maß liegt ziemlich genau auch den Expositionen der Dritten Symphonie in Es-Dur und der Vierten in d-Moll - die chronologisch zwischen den beiden a-Moll-Quartetten steht - zugrunde. In keinem dieser Werke aber scheint Dvořák derart bewußt die internen Proportionen des Kopfsatzes aufeinander abgestimmt zu haben wie im Quartett opus 16.

Auf die zweimal acht Takte des Hauptthemas folgt im ersten Satz von opus 16 eine mit einem Kanon beginnende Fortspinnungspassage von 13 Takten. In T. 30 kehrt für acht Takte das Hauptthema in gesteigertem Ausdruck wieder, und es folgt eine 21-taktige Überleitung, die teilweise auf die Fortspinnungspassage variierend zurückgreift. Die Takte 30-58 stellen somit eine freie Variation der Takte 1-29 dar, und der ganze Hauptsatz (inklusive Überleitung) gliedert sich dadurch in zwei exakt gleich lange und ziemlich parallel gebaute Hälften.

Der in T. 59 beginnende<sup>26</sup> Seitensatz umfaßt 46 Takte, der sich in T. 105 anschließende Epilog 12 Takte, zusammen ergibt dies ebenfalls 58 Takte, somit eine exakte Teilung der Exposition in zwei Hälften. In sich ist die zweite Hälfte der Exposition wenigstens ansatzweise ebenfalls in zweimal 29 Takte gegliedert: bei T.88 beginnt *pianissimo* ein in der Faktur sich vom Vorhergehenden abhebender Abschnitt.

War im f-Moll-Quartett opus 9 der Beginn der Durchführung des Kopfsatzes noch verwischt und im Quartett opus 12 schon eindeutiger, aber nicht eigens markiert, so geht opus 16 hier noch ein Schritt weiter hin zu formaler Ortho-

---

<sup>25</sup> Wenn der langsame III. Satz eine andersartige Thematik hat, so deswegen, weil er thematisch an das - schon präexistente - Intermezzo (*Andante religioso*) der Erstfassung anknüpft.

<sup>26</sup> Man kann darüber streiten, ob Takt 59 zum Seitensatz oder noch zur Überleitung gehört: Das Seitenthema setzt zwar erst im nächsten Takt ein, aber der Tempowechsel steht schon bei T. 59, und hier beginnt auch die neue Harmonie (die kritische Ausgabe macht hier aus dem Baßton *g* - wie ihn das Autograph und die beiden Drucke von 1875 und 1893 zeigen - des D<sup>7</sup> ein *gis*, in Analogie zur Reprise).

doxie: Das Ende der Exposition ist in T. 116 im Autograph mit einem Doppelpunktstrich markiert, und ursprünglich sollte die Exposition sogar wiederholt werden. Im übrigen ist sowohl der Beginn wie der Schluß der Durchführung - u. a. mittels Generalpausen - ganz deutlich als Formeinschnitt auskomponiert.

Die Durchführung ist 100 Takte lang, und wieder verläuft genau in der Mitte (nach T. 166) eine ideelle Zäsur: Die ersten 50 Takte verarbeiten die erste Hälfte der Hauptthemensubstanz, also die Takte 1-3, die zweiten 50 Takte führen das Material der Hauptthementakte 4-6 durch. Und die erste Hälfte der Durchführung besteht selbst wieder aus zwei Hälften à 25 Takten, nämlich einem eher einleitenden, noch nicht sehr intensiv verarbeitenden Abschnitt, der überwiegend in F-Dur steht, und - nach drei auf T. 27/28 zurückweisenden Überleitungstakten - ab T. 142 einem davon abgesetzten Abschnitt, in dem das Hauptthema vor allem kanonisch verarbeitet wird.

So systematisch, wie hier die Themensubstanz aufgeteilt und den Durchführungshälften zugewiesen ist, ist auch die zweite Hälfte der Durchführung angelegt. Hier werden die Thementakte 5 und 6 zuerst gekoppelt verarbeitet und dann nacheinander einzeln: Takt 5 wird abgespalten und schließlich weiter auf die Sechzehntelfigur reduziert, ab T. 189 wird Takt 6 separat durchgeführt, und in beethovenscher Manier löst sich am Ende das Motiv in die Allgemeinheit bloßer Figurik - eine Triolenbewegung in Dreiklangsbrechungen - auf. In keinem Moment läßt diese Durchführung den Hörer im Zweifel, in welchem Formteil er sich befindet; der klaren äußerlichen Abgrenzung der einzelnen Teile der Sonatenform korrespondiert eine klare satztechnische und tonale Differenzierung zwischen Exposition und Durchführung, wie sie in den Quartetten A-Dur und f-Moll oft fehlte - von den Quartetten in B, D und e ganz zu schweigen - und in opus 12 sich immerhin schon deutlicher abzeichnen begann.

Die Tendenz zur Symmetriebildung äußert sich in dieser Durchführung nicht nur in den äußeren Proportionen. So sind die ersten und die letzten Takte der Durchführung symmetrisch aufeinander bezogen, indem sie jeweils eine rhythmische Figur aus dem zweiten Takt des Hauptthemas abspalten und sowohl im originalen Rhythmus als auch in einer zu vier Viertelnoten augmentierten Form unisono und getrennt durch Generalpausen bringen (zudem auf der selben Tonhöhe). Und tonal beschreibt die Durchführung, die mit dem Dominantseptakkord auf *e* beginnt und endet, einen zentrierten Prozeß von a-Moll zur am weitesten entfernten Tonart und wieder zurück nach a-Moll: Einen Takt nach der genauen Mitte der Durchführung, in T. 168, erreicht die Musik durch Vermollung von Es-Dur die von a-Moll einen Tritonus entfernte - auf dem Quintenzirkel genau gegenüberliegende - Tonart es-Moll. Die Mitte der Durchführung ist somit sowohl in Bezug auf das, was verarbeitet wird, wie in modulatorisch-tonaler Hinsicht als Wendepunkt und Symmetrieachse gestaltet (was bei Dvořák in späteren Werken noch oft zu beobachten sein wird).

Auch ohne absolutes Gehör läßt sich diese tonale Tritonusspannung im Zentrum der Durchführung unschwer hören, denn schon die beiden ganz parallel gestalteten Kanons von T. 142 und T. 157 konstituieren mit ihren Tonarten A-Dur

und Es-Dur dieses Tritonusverhältnis auf engerem Raum in Dur; in T. 153 wird sogar - vier Takte vor dem Es-Dur/Moll-Komplex - für zwei Takte die Grundtonart a-Moll nochmals in Erinnerung gerufen. Und nachdem mit es-Moll die weiteste tonale Entfernung erreicht ist, moduliert Dvořák wenigstens in den folgenden zwölf Takten demonstrativ über eine Sequenz im Quintenzirkel zurück: über b-Moll, f-Moll und c-Moll. In den folgenden Kapiteln noch zu besprechende Parallelfälle in späteren Werken Dvořáks lassen im übrigen darauf schließen, daß diese Verwendung der Tritonustonart im Zentrum der Durchführung sich nicht einfach nebenbei ergeben hat, sondern durchaus genauem kompositorischem Kalkül entspringen ist.

Anders als in den übrigen Werken Dvořáks aus den Jahren 1872-74 hält sich in diesem Satz die Reprise verhältnismäßig getreu an die Exposition. Zwar fällt in der Reprise der Epilog weg, zwei Drittel (76 Takte) der Exposition aber werden ohne substantielle Änderungen rekapituliert. Der erste Teil des Hauptsatzes (T. 217-245) umfaßt wieder 29 Takte, der zweite, Durchführungsmaterial wiederaufgreifende Teil ist auf 50 Takte (aus 2x25) erweitert - jenes Maß, das der Durchführung gedoppelt zugrundeliegt -, und der Seitensatz (T. 296-350), dessen Schluß weiter ausgesponnen ist, zählt nunmehr 55 Takte<sup>27</sup>. Wiederum 29 Takte umfaßt schließlich die zur Hauptthematik zurückkehrende (und damit den Epilog ersetzende) Coda.

Eine Zusammenstellung der Taktsummen mag veranschaulichen, wie in diesem Satz außer der Seitensatzreprise jeder Formteil in ein ganz aus Einheiten von 29 und 50 Takten konstruiertes Gefüge von Proportionen eingebunden ist, und wie andererseits jeder der drei Formteile - als Stellvertreter des Epilogs kann man hier die Coda zur Reprise rechnen - ziemlich genau in zwei Hälften gegliedert ist:

<i>Exposition</i>	Hauptsatz	1. Teil	29	
		2. Teil	29	/58
	Seitensatz	(2x23 T.)	46	
	Epilog	(2x6 T.)	12	/58
<i>Durchführung</i>	Teil 1		25	
	Teil 2		25	/50
	Teil 3		50	/50
<i>Reprise</i>	Hauptsatz	1. Teil	29	/29
		2. Df.	25	
		3. Teil	25	/50
	Seitensatz		55	/55
<i>Coda</i>			29	/29

Rationaler und disziplinierter könnte der Grundriß dieses Satzes kaum gestaltet sein, und wenn Dvořák in fast allen seiner früheren Werke zu übergroßen

<sup>27</sup> Seine letzten 15 Takte (T. 336-350) schon zur Coda zu rechnen, wie Beveridge es tut (Romantic Ideas, S. 194), scheint nicht gerechtfertigt, da sie recht frei noch die Expositionstakte 96-104 paraphrasieren; eine deutliche Formzäsur folgt erst nach T. 350.

Formen neigte, so ist hier die Knappheit und Ausgewogenheit der Form schon fast im Übermaß determiniert durch eine exakte Proportionierung, wie man sie bei diesem "naiven böhmischen Musikanten", als der er gerne bezeichnet wird, wohl am wenigsten vermutet hätte. Und schlagend zeigt sich hierin, welche enorme Bedeutung Dvořák in opus 16 nunmehr der im Frühwerk so häufig vernachlässigten architektonischen Seite der Formbildung zumaß.

Im ersten Satz seiner neun Monate später entstandenen Fünften Symphonie in F-Dur (B 54) brachte Dvořák die Teile der Sonatenform in ähnlicher Weise in exakte zahlenmäßige Proportionen. Der mit zwei Themen arbeitende Hauptsatz besteht aus  $44+52=96$  Takten, der Seitensatz samt Epilog ebenfalls aus 96 Takten, in der Durchführung wird zuerst für 96 Takte das erste Thema, dann 12 Takte lang das Seitenthema und 26 Takte lang das zweite Thema verarbeitet, in der Reprise ist der Hauptsatz auf 88 Takte verkürzt und zwar so, daß er aus zweimal 44 Takten besteht, der Seitensatz zählt 56, die Coda (als Ersatz für den Epilog) 33 Takte, was zusammen 89 Takte ergibt, mithin nur einen Takt mehr, als der Hauptsatz zählt. Die Umfänge fast aller Formteile sind somit aus den Zahlen 44 und 52, die den doppelthemigen Hauptsatz in der Exposition konstituieren, durch Addition ( $=96$ ), durch Verdopplung der ersten ( $=88$ ) oder Halbierung der zweiten Zahl ( $=26$ ) abgeleitet, und wie in opus 16 stehen sich in der Exposition und Reprise zwei gleich lange Teile gegenüber, wobei im Quartett der Hauptsatz der Exposition, in der Symphonie der Hauptsatz der Reprise seinerseits noch einmal exakt in zwei Hälften untergliedert ist.

Das Prinzip, zwei Formteile genau gleich lang zu gestalten, begegnet im Quartett opus 16 sogar auf der übergeordneten Ebene des Satzzyklus: Das Finale zählt ebenso wie der Kopfsatz 379 Takte<sup>28</sup> - während ja im f-Moll-Quartett die Ecksätze zueinander genau im Zählzeitenverhältnis von 2:1 stehen. Intern ist das Finale von opus 16 zwar nicht so mathematisch durchproportioniert wie der erste Satz, immerhin gliedert sich aber auch hier der Hauptsatz ziemlich genau und sehr deutlich in zwei parallel gestaltete Hälften, nämlich in Abschnitte von 29 und 31 Takten. (In T. 30 scheint der Satz ein zweites Mal zu beginnen.) Und schon im Kopfsatz zählte ja der erste Teil des Hauptsatzes - wie auch der zweite - 29 Takte.

Doch damit nicht genug. Auch die beiden Mittelsätze gestaltet Dvořák genau gleich lang: beide haben 127 Takte (wenn man im Scherzo keine Wiederholung auszählt). Und rechnet man im dritten Satz sämtliche Wiederholungen mit, auch die des Scherzo-Hauptteils nach dem Trio, so zählen die Mittelsätze zusammen 389 Takte: somit nur 10 mehr als jeder der beiden Ecksätze. Noch näher bei den 379 Takten der Rahmensätze ist die Taktsumme der Mittelsätze sogar in den Erstfassungen beider Sätze (die in der Ausgabe von Artia Prag der Kritische Bericht abbildet): hier zählen die Mittelsätze noch zusammen 375 Takte.

---

<sup>28</sup> Merkwürdigerweise notierte Dvořák im Partiturograph am Ende des IV. Satzes: *Fine, 370 Takte*. Das Manuskript läßt aber nicht erkennen, daß nachträglich neun Takte eingefügt worden wären. Hat Dvořák zuerst die "richtige", nämlich am ersten Satz orientierte, Zahl von Takten komponiert und sich später beim Zählen vertan?

Das Phänomen solcher genau abgezirkelter, einfacher Proportionen ist nun in Dvořáks Gesamtwerk bislang nicht erforscht, ja offenbar nicht einmal erkannt worden. Soweit es möglich war, wurden im Rahmen dieser Untersuchung wenigstens die größeren Sonatensätze Dvořáks daraufhin durchgesehen. Demnach scheint ein solches Komponieren bei Dvořák ab 1873/74 immer wieder vorzukommen - vor allem wieder in den 1890er-Jahren -, aber in unterschiedlicher Intensität und ohne deswegen die Regel zu sein. Und möglich ist es immerhin, daß Dvořák schon im Streichquartett A-Dur von 1862 die Taktsummen zum Teil bewußt aufeinander abgestimmt hat: Dort zählt im ersten Satz die Reprise genau jene 132 Takte, die auch die Durchführung umfaßt, ist im Finale die Reprise samt Coda mit 181 Takten doppelt so lang wie die etwa 90 Takte zählende - ihr Beginn ist nicht klar markiert - Durchführung, ist in beiden Ecksätzen der Hauptsatz samt Überleitung 68 Takte lang und die Gesamttaktzahl ziemlich ähnlich: Mit 447 Takten zählt das Finale nur neun Takte weniger als der erste Satz ohne Expositions-wiederholung.

## Zur Formidee des Finale

Der erste Satz des a-Moll-Quartetts opus 16 ist zweifellos der orthodoxeste und disziplinierteste Sonatenhauptsatz, den Dvořák bis dahin geschrieben hat. Seine tonale Anlage entspricht eigentlich zum erstenmal bei Dvořák genau dem Lehrbuchschema, jenem Schema, das schon die Komponistengeneration nach Beethoven als weitgehend bindend betrachtete, obwohl es von Beethoven und Schubert keineswegs invariabel angewandt worden war. Im Finale jedoch nimmt sich Dvořák noch die Freiheit, mit der Form zu experimentieren, und noch bis zu den letzten beiden Streichquartetten bleibt - nicht ausschließlich, aber doch vorwiegend - das Finale für Dvořák der Ort, um neue formale Lösungen zu erproben.

In diesem Finalsatz, den man trotz seiner Irregularitäten wohl am besten mit dem Vokabular der Sonatenform beschreibt, fällt zunächst dreierlei aus dem Rahmen: Die ersten 29 Takte des insgesamt in A-Dur gehaltenen Satzes stehen stabil in F-Dur, das Seitenthema erscheint in A-Dur, und die in T. 175 beginnende Reprise samt Coda ist deutlich länger als Exposition und Durchführung zusammen.

In der definitiven Fassung des Satzes, wie sie die Kritische Ausgabe von Artia Prag zeigt, wird nach dem F-Dur-Komplex des Anfangs in T. 35 die Tonika von a-Moll als der eigentlichen Hauptsatztonart erreicht und in T. 61 A-Dur als Seitensatztonart. Nicht zu Unrecht bemerkt Beveridge hierzu, daß der übliche Tonartengegensatz zwischen Hauptsatz und Seitensatz ersetzt sei durch einen modalen Kontrast (a-Moll/A-Dur), so wie es im Finale der wenig früher ge-

schriebenen Vierten Symphonie mit seiner von d-Moll nach D-Dur gehenden Exposition der Fall ist<sup>29</sup>. Dieser modale Kontrast im Finale von opus 16 wird dann - anders als in der Symphonie - in der Reprise aufgelöst zu A-Dur/A-Dur.

Doch diese Formidee liegt dem Satz nicht zu Grunde, sondern wurde ihm später aufgepfropft. Ursprünglich nämlich stand - was der Kritische Bericht der Gesamtausgabe verschweigt<sup>30</sup> - das Hauptthema in T. 35ff. (*Nb. 114b*) ebenfalls in A-Dur, und erst sehr viel später - möglicherweise nach über zwanzig Jahren, denn die Korrektur geschah zum Teil mit roter Tinte - hat Dvořák bei einer Revision dieses A-Dur vermollt. In der originalen Konzeption unterscheiden sich somit weder der Seitensatz in der Tonart vom Hauptsatz noch die Reprise von der tonalen Anlage der Exposition, und es erscheint kaum gerechtfertigt, hier noch von einer Abwandlung der Sonatensatzidee zu sprechen.

Ein Tonartenkontrast ist nun allerdings in der Exposition auch in der Urfassung durchaus enthalten, nur eben innerhalb des Hauptsatzes, wo den 29 Takten F-Dur (mit der ersten Version des Hauptthemas) 14 Takte in A-Dur (mit der zweiten Hauptthemenversion, die wie ein Orchestertutti wirkt) entgegengestellt sind. Und da der Hauptsatz solchermaßen gleichsam doppelt komponiert ist - mit einem auf die ersten Takte zurückgreifenden "zweiten Satzanfang" in T. 30 - , könnte man meinen, daß die ersten 29 Takte in tonaler Hinsicht so etwas wie einen vorgezogenen Seitensatz darstellen. Doch wenn dem so wäre, müßten diese F-Dur-Takte in der Reprise in A-Dur rekapituliert werden, was nicht der Fall ist: die Reprise wiederholt genau das Tonartenschema F-Dur-A-Dur-...-A-Dur aus der Exposition.

Einen ähnlich ausgedehnten Finalebeginn in einer fremden Tonart hat Dvořák im folgenden Jahr wieder in seiner fünften Symphonie geschrieben: Dort erscheint im Finale erst nach 54 Takten in a-Moll - der Tonart von opus 16! - die Grundtonart F-Dur, und in gekürzter Form wird auch hier der tonal fremde Teil in der Reprise untransponiert wiederholt. Zudem ist in dieser Symphonie ebenso wie in opus 16 die Tonart des Finalebeginns nicht irgendeine Tonart, sondern diejenige des langsamen Satzes. Im Unterschied zu opus 16 aber orientiert sich das Symphoniefinale tonal noch am Sonatengedanken: Sein Seitensatz prägt eine Sekundärtonart (Des-Dur) aus und wird in der Reprise auf die Grundtonart transponiert.

Wenn nun im Schlußsatz von opus 16 Exposition und Durchführung zusammen weniger als die Hälfte des Satzes ausmachen, so nicht - wie öfters bei Beethoven, etwa in opus 74 - wegen einer besonders umfangreichen, einen eigenständigen vierten Formteil bildenden Coda. Vielmehr ist die Durchführung, die ungefähr in T. 127 beginnt und das Hauptthema gar nicht verarbeitet, mit 48 Takten nur etwa halb so lang wie man erwarten würde. Dafür folgt nach der fast unveränderten Reprise des kompletten Hauptsatzes in T. 236 eine sehr umfang-

---

<sup>29</sup> Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 167. Auch im Finale des Klaviertrios g-Moll von 1875 steht der Seitensatz in der Durvariante der Grundtonart.

<sup>30</sup> Eine verbesserte Neuauflage der Ausgabe soll 1990 erscheinen.

reiche zweite Durchführung von 80 Takten<sup>31</sup>, in der vor allem der Terzgang aus dem Hauptthema durchgeführt wird. (Daß sie in den ersten 36 Takten in A-Dur verharrt, ist ungewöhnlich, dient aber offenbar dazu, die nur zu einem geringen Teil in A-Dur stehende erste Reprisehälfte besser in der Grundtonart zu verankern.)

Da nun diese zweite Durchführung 18 Takte aus der ersten Durchführung wiederholt, somit auch die beiden Durchführungen ansatzweise parallel gestaltet sind, ergibt sich für den ganzen Satz das Bild einer übergeordneten Zweiteiligkeit. Sowohl die ersten 175 Takte (bis zum Ende der 1. Durchführung) wie die folgenden 185 Takte - an die sich noch die zwanzigtaktige Coda anschließt - bestehen aus einem Hauptsatz in F und A, einem Seitensatz in A und einer kompletten Durchführung. Die genuine Dreiteiligkeit der traditionellen Sonatensatzform, die sich häufig auch in einer ungefähren Drittelung des Satzes in Exposition, Durchführung und Reprise niederschlägt, ist somit hier ersetzt durch eine Gliederung in zwei parallele Hälften, so wie das tonale Sonatensatzprinzip ersetzt ist durch die unveränderte Wiederholung des Tonartenplans der Exposition. (Dieses Aufeinanderfolgen von jeweils *zwei* einander v. a. auch im Umfang entsprechenden Einheiten ist ja konstitutiv für das Werk auf verschiedenen Ebenen: innerhalb des ersten Satzes, bei den gleich langen Mittelsätzen und im Werkganzen, insofern die Sätze III und IV die gleiche Taktzahl haben wie die Sätze I und II.)

Gleichwohl aber scheint die sonatengemäße Drittelung des Satzes noch latent in den Proportionen des Finales vorhanden zu sein. Zusammengerechnet beanspruchen nämlich beide Durchführungen mit 128 Takten ziemlich genau ein Drittel des Satzes, ein weiteres Drittel stellen die 126 Takte der Exposition und ein drittes die 125 Takte von Reprise und Coda.

Scheitern mußte in diesem Finale Dvořáks Versuch, die *Grandioso*-Version des Hauptthemas, die in T. 35/210 schon reichlich Akkordsäulen auftürmt, in der Coda (T. 360) abschließend noch weiter dynamisch zu steigern, ja zu monumentalisieren: hier überfordert Dvořák den Apparat und schreibt einen viel zu orchestralen Satz, wie überhaupt das Finale weniger quartettistisch durchgearbeitet ist als die anderen Sätze. Es erscheint als logische Konsequenz hieraus, daß Dvořák für sein nächstes Kammermusikwerk - dazwischen entstand noch die komische Oper *Tvrďé palice* ("Die Dickschädel") - eine größere, "orchestralere" Besetzung wählte: das Streichquintett mit Kontrabaß. Mit seiner Thematisierung des (fallenden) Terzgangs erweist sich das G-Dur-Quintett ja einerseits als Schwesterwerk des Quartetts opus 16, andererseits folgt es, wie Clapham richtig bemerkt<sup>32</sup>, eher dem freieren Stil einer Opernouvertüre.

Abgesehen von einigen Passagen im Finale aber wirkt Dvořáks a-Moll-Quartett opus 16 durch und durch diszipliniert, formal beherrscht und rigide proportioniert. Unverkennbar knüpft Dvořák mit diesem Werk an die Quartett-

<sup>31</sup> Eine zweite Durchführung in der Reprise ist in Dvořáks Werken bis 1874 zwar die Regel, aber nie ist sie - so wie hier - länger als (oder auch nur so lang wie) die erste Durchführung, vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 185.

<sup>32</sup> Dvořák at the Crossroads, S. 11.

tradition Haydns und Beethovens an, nicht zuletzt auch im Scherzo, das er hier erstmals in eine konventionelle Menuettform mit internen Wiederholungen in Hauptteil und Trio gießt (und in seiner Erstfassung sogar eher unpassend als Menuett bezeichnete). Und daß im ersten Satz - andeutungsweise auch noch in den Themen des Finales (s. *Nb. 114a/c*) - die Kanontechnik so stark verwandt wird, verrät wie die Proportionierung eine Tendenz zur Rationalität im Komponieren und zur Unterwerfung der musikalischen Phantasie unter vorgegebene - eigene oder traditionelle - Normen.

Wenn schon in der Endfassung von opus 12 der Eindruck entstand, als mißtraue hier der Komponist seiner spontanen Imagination, so scheint auch in opus 16 - dessen Tonleiterthematik ähnlich neutral wirkt wie viele Themen in opus 12 - Dvořák seinen persönlichen Ausdruck vielfach zurückzustellen (wenn nicht zu verstecken), um der herrschenden Gattungsästhetik endlich einmal - zum erstenmal in seinem Quartettschaffen - voll gerecht zu werden. Als erstes von Dvořáks Streichquartetten konnte das Werk denn auch eine - zunächst nur lokale - Wirkung entfalten: 1875 schon wurde es, als erstes Kammermusikwerk von Dvořák, bei Starý in Prag in Stimmen gedruckt, im selben Jahr halböffentlich und 1878 von Bennowitz - der noch das f-Moll-Quartett abgelehnt hatte - öffentlich uraufgeführt.

Den orthodoxen Stil dieses Quartetts allerdings hat Dvořák in den nächstfolgenden Kammermusikwerken - neben dem G-Dur-Quintett sind dies die Klaviertrios B-Dur und g-Moll sowie das Klavierquartett D-Dur - so nicht wiederholt. In ihrer formalen und tonalen Anlage sind diese Werke wieder lockerer und unkonventioneller gefügt<sup>33</sup>, und trotz eines spürbaren Schubert-Einflusses schlagen sie einen persönlicheren Ton an. Als Dvořák nach sechzehn Monaten dann wieder zum Streichquartett zurückkehrte, scheint er die Normen dieser konservativsten Gattung nicht mehr als Korsett zu empfunden zu haben, vielmehr zeigt das E-Dur-Quartett neben einer vollkommenen Beherrschung des klassizistischen Stils einen recht selbstbewußten, spielerischen Umgang mit diesen Normen in bester Beethovenscher Tradition.

---

<sup>33</sup> S. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 197ff.

# Individualisierte Formbildung: Das Streichquartett E-Dur

## Entfaltung der Thematik

Dvořák schrieb die Partitur des E-Dur-Quartetts (B 57), seines achten Streichquartetts, zwischen dem 20. Januar und dem 4. Februar 1876, unmittelbar nach der Komposition des Klaviertrios g-Moll opus 26 und kurz bevor er mit den Skizzen zum *Stabat Mater* begann. Das von ihm als opus 27 bezeichnete Werk wurde erst zwölf Jahre später gedruckt und am 27. 2. 1889 vom Kneisel-Quartett in Boston uraufgeführt<sup>1</sup>. Vergeblich protestierte der höchst verärgerte Komponist dagegen, daß der Verleger Simrock das Quartett aus verkaufsstrategischen Gründen mit der hohen Opuszahl 80 versah, ähnlich wie im Falle der als opus 76 (statt 24) publizierten F-Dur-Symphonie und des als opus 77 (statt 18) erschienenen G-Dur-Quintetts, und in irreführender Weise reiht die Eulenburg-Sammelausgabe der letzten sieben Dvořák-Quartette das E-Dur-Quartett dann auch zwischen die Quartette C-Dur und F-Dur ein, obwohl es die Reihe der "reifen" Streichquartette eröffnet.

Der Beginn des E-Dur-Quartetts (*Nb. 120*) ist so pointiert wie bislang kein Quartettincipit von Dvořák - und später nur noch die Einleitung des As-Dur-Quartetts opus 105 - von den spezifischen Möglichkeiten des Ensembles von vier solistischen Streichern her erfunden, und er steht damit quer zur damaligen Tendenz der Quartettkomposition, im Gefolge von Mendelssohns opus 44 die orchestral-klanglichen Möglichkeiten der Quartettbesetzung gegenüber den dialogischen in den Vordergrund zu stellen (einer Tendenz, die sich auch in Brahms' c-Moll-Quartett opus 51/1 noch äußert).

Die Stimmigkeit dieses Quartettbeginns resultiert nun auch nicht aus angestrengt polyphoner Schreibweise, sondern aus einer entspannten Imitatorik, in

<sup>1</sup> S. Clapham, Dvořák, S. 94, der damit die Vermutung Soureks und Burghausers, Joachim habe das Werk Ende 1890 uraufgeführt, korrigiert.

Nb. 120: Dvořák, Streichquartett E-Dur "op. 80", Beginn des 1. Satzes

der etwas vom Ideal der ungezwungenen Konversation, an dem sich die Gattungsästhetik in der Klassik orientierte, nachklingt. Vielleicht hatte Dvořák hier sogar ein bestimmtes klassisches Modell vor Augen: Mozarts Streichquartett A-Dur KV 464. Der erste Satz dieses Mozart-Quartetts hat eine ganz ähnliche Hauptthemenmelodik, die ebenfalls mit einer Tonumspielung *e-dis-fis-e* beginnt und dann mit einer weiteren Umspielungsfigur herabsinkt (bei Mozart zum Grundton, bei Dvořák zur Quinte), um dann wieder stufenweise aufzusteigen. Und in T. 17 fügt Mozart den Themenkopf vermollt zu einer Imitationspassage - eine ähnliche erscheint auch am Beginn der Durchführung -, auf die nun Dvořáks Quartettanfang direkt zu verweisen scheint:

Nb. 121: W. A. Mozart, Streichquartett A-Dur KV 464, I. Satz T. 16

Nun zeigt freilich schon das von Dvořák wenige Tage vor dem E-Dur-Quartett geschriebene Finale des g-Moll-Trios eine Tendenz zu solcher Tonumspielungs-Thematik, und man könnte die ersten zehn Töne des E-Dur-Quartetts sogar als rhythmisch leicht variierte Umkehrung des E-Dur-Themas deuten, das im Finale des a-Moll-Quartetts opus 12 als Seitenthema erscheint (s. oben Nb. 108). Dennoch scheint die Parallele zu Mozarts Quartett kein bloßer Zufall zu sein - schon wegen der eng verwandten Tonart und der identischen Tonhöhe des Beginns -, und wenn in der Literatur das E-Dur-Quartett immer (und nicht ganz zu Unrecht) als besonders Beethoven verpflichtet dargestellt wird, so darf deswegen die mozartische Komponente seines Stils, wie sie auch in den letzten Takten des Satzes wieder greifbar wird, nicht unterschätzt werden.

Die Ähnlichkeit des Anfangs mit Mozarts A-Dur-Quartett sollte allerdings die Unterschiede nicht verwischen: Mozart exponiert zuerst ein Thema in einer sechzehntaktigen Doppelperiode und verarbeitet es dann zu einer Imitation, während Dvořák aus einer nur zweitaktigen Themensubstanz - die wiederum aus einem eintaktigen Kernmotiv entwickelt ist - sogleich eine dichte imitatorische Textur entfaltet, ohne daß eine Grenze zwischen Themenexposition und Verarbeitung sich ziehen ließe. Aperiodisch angelegt, umfaßt der eigentliche Hauptthemenbereich asymmetrische neun Takte und wird gefolgt von einem kontrastierenden Abschnitt, der mit seinen sieben Takten ebenso "unquadratisch" angelegt ist. Beides zusammen ergibt aber - vor dem tonalen und thematischen Umschwung in T. 17 - einen die Grundtonart exponierenden Bereich von scheinbar konventioneller Sechzehntaktigkeit.

Ein Werkanfang sind die - nach Mozartschem Verständnis eher durchführenden - ersten neun Takte sehr entschieden insofern, als sie planmäßig den Tonraum erschließen, und der so entspannte Gestus erscheint als Kehrseite kompositorischer Systematik. Die sanfte Wellenbewegung, in der das Thema durch die Stimmen wandert, enthält als roten Faden eine sich von T. 1-10 durchziehende und drei Oktaven von  $e^2$  bis  $E$  durchschreitende fallende E-Dur-Skala (die in T. 3 von der zweiten Violine, in T. 5 vom Cello übernommen wird). Durch sie wie durch den Wiederaufstieg der ersten Stimme ab T. 3 wird der Ambitus behutsam und systematisch ausgeweitet: Beginnend mit dem Einzelton und eng-räumigster Bewegung in T. 1 wird in T. 4 der Oktavraum ( $e-e'$ ) erreicht, am Ende von T. 7 der Ambitus von zwei Oktaven ( $e-e^2$ ), am Beginn von T. 9 drei Oktaven ( $H-h^2$ ) und am Anfang von T. 10 beschließt die vorläufig weiteste Ausdehnung (auf dreieinhalb Oktaven) die Darstellung des Hauptthemas.

Ab T. 13 dann wird der Tonraum von den beiden Violinen im Wechsel noch ein Stück nach oben gedrückt, nunmehr über chromatische Gänge zu *his*, *cis*, *cisis*, *dis*, *e* und *eis*. Mit dem dreigestrichenen *eis* ist in T. 17 der Höhepunkt erreicht, der zugleich den melodischen Wendepunkt, den Beginn einer neuen Tonart (Cis-Dur) und eines neuen thematischen Entwicklungsprozesses - der zum Seitenthema führt - markiert.

Schon Takt 1 definiert denkbar knapp die Grundtonart, und auf andere Weise tun dies die Einsatztöne des "soggetto" in den vier Stimmen: Die Töne *e*, *gis* und *h* bauen in T. 1, 3 und 5 schrittweise den Tonika-Akkord von E-Dur auf, und der Ton *cis* der Bratsche in T. 7 weist voraus auf die ganz zentrale Rolle, die *cis* als Tonart in diesem Werk spielen wird.

Reduziert man nun den ersten Takt auf einen Hauptton *e*, der lediglich umspielt wird, so wie schon deutlicher in T. 2 der Ton *dis* und vollends offensichtlich - in weiter geschärftem Rhythmus - in T. 5 von der ersten Violine der Ton *a* umspielt wird, so kann man in den ersten zweieinhalb Takten als Gerüst ein fallendes Tetrachord *e-dis-cis-h* erkennen. Die Takte 3 und 4 wiederum waren in der ersten Stimme im Autograph ursprünglich ein schlichtes aufsteigendes Tetrachord in halben Noten (vgl. *Nb. 122*), somit durch Umkehrung aus

ersten beiden Takten gewonnen. (Später hat Dvořák den vierten Takt interessanter gestaltet, dadurch aber diesen Sachverhalt verschleierte).

In dieser Weise lassen die ersten neun Takte nun erkennen, daß sie zur Gänze und in sämtlichen Stimmen aus - überwiegend umspielt - fallenden (neun) und steigenden (drei) Tetrachorden entwickelt sind. Und wenn man will, kann man sogar in den ersten zwei Takten und entsprechend bei den anderen Themeneinsätzen noch intern zwei gegeneinander verschobene fallende Quartgänge (s. die geschweiften Klammern) entdecken:



Nb. 122: Dvořák, Streichquartett E-Dur, Beginn (mit T. 4 in der urspr. Version)

Das in T. 50 erscheinende Seitenthema (Nb. 123) greift die latente Tetrachordstruktur des Hauptthemas auf, um sie offen in Terzparallelen auszuspielen. Auch dieses Thema enthält im jeweils zweiten Takt eine Tonumspielung, die mit den Tönen *e-dis-e-fis* (T. 51) die Töne von T. 1 in anderer Reihenfolge bringt. Und die erste Stimme des Seitenthemas wiederholt mit den ersten drei fallenden Quartgängen in der Tonhöhe exakt die Tetrachorde der ersten drei Themeneinsätze im Hauptthema, lediglich vertauscht: *gis-dis* in T. 50 entspricht der zweiten Violine in T. 3, *e-h* in T. 52 dem allerersten Hauptthemeneinsatz und *h-fis* in T. 54 dem Celloeinsatz von T. 5.



Nb. 123: Streichquartett E-Dur, I. Satz T. 50 (Seitenthema)

Nun wird niemand die Umspielungsfigur von T. 51 für sich genommen als aus T. 1 abgeleitet erkennen. Doch vermittelt zwischen den beiden Gestalten ein motivischer Entwicklungsprozeß. Wird in T. 2 das gleichsam nackt diastematische Motiv von T. 1 erstmals rhythmisch belebt, so wird der Rhythmus in T. 5 zu einem punktierten geschärft, und diesen Rhythmus wiederum variieren die Takte 18 und 20 (s. Nb. 124), in denen sich erstmals (in Cis-Dur) die Gestalt des Seitenthemas andeutet, das dann einige Takte später, in T. 26, mitten im Hauptsatz recht offen vorweggenommen wird: in der Dur-Variante Des-Dur der Seitensatztonart cis-Moll (einem Des-Dur, das nach der exzessiven Chromatik und Modulatorik der Takte davor nur verdeckt auf das Cis-Dur von T. 17 rückbezogen ist).

Nb. 124: Streichquartett E-Dur, I. Satz T. 17 und 26

Durch diesen Entwicklungsprozeß wird die Ableitung der punktierten Achtelfigur des Seitenthemas aus Takt 1 - über eine stringente entwickelnde Variation des Rhythmus - leicht nachvollziehbar.

Anders als im Kopfsatz von opus 16 wird hier also das Seitenthema nicht erst im Verlauf der Überleitung aus der Substanz des Hauptthemas abgeleitet, sondern noch in der ersten Hälfte des Hauptsatzes. Indem aber Dvořák hier schon in der ersten Hälfte des Hauptsatzes die Melodik des Seitenthemas ableitend entwickelt, kann er in den Takten unmittelbar vor dem Seitensatz zum Hauptthema zurückkehren, wodurch der Beginn des Seitensatzes sich einerseits - im Sinne des klassischen Themendualismus - als deutlich kontrastierend von der Überleitung und der Hauptthematik abhebt, andererseits aber doch durch den

Rückbezug auf Takt 26 als Konsequenz des Hauptsatzes erscheint. Die Prozessualität der Form ist mit markanter architektonischer Gliederung optimal in Einklang gebracht.

Die letzten zwölf Takte des Hauptsatzes (T. 38-49) haben eine dreifache Funktion. Sie sind zugleich Überleitung, Wiederaufnahme des Hauptthemas - die den Hauptsatz zu einer Dreiteiligkeit a-b-a' abrundet - und komprimierte Zusammenfassung der motivischen und figurativen Substanz der Takte 1-37: Die Hauptthemenmelodik wird wieder imitatorisch eingeführt, aber in Engführung und nun kombiniert zunächst mit dem Begleitband aus repetierten Achteln von T. 12ff., dann mit dem aufsteigenden Sechzehntelmotiv von T. 44ff.; die in Oktaven repetierten Triolenachtel von T. 48f. stammen aus T. 32 und sind hier kombiniert mit der Oktavsprungfigur aus T. 34ff. Vom Material der ersten 37 Takte wird nur die Substanz des Seitenthemas ausgelassen - aufgespart für den unmittelbar folgenden Seitensatz.

Im Kopfsatz von opus 12 kehrte Dvořák nach einer andeutenden Vorwegnahme des Seitenthemas ebenfalls zum Hauptthema zurück, wiederholte aber dann lediglich variiert die Takte 1-14 und fügte noch eine kurze Überleitung an. Im E-Dur-Quartett ist die Lösung demgegenüber weniger statisch und ökonomischer: Die Wiederkehr des Hauptthemas ist verdichtetes und verarbeitendes Resumé, das zugleich eine eigene Überleitung überflüssig macht.

## Proportionen und Tonartenplan

Der erste Satz des E-Dur-Quartetts zählt 268 Takte, das Finale 267 Takte (ebenefalls im  $\frac{4}{4}$ -Takt). Wie schon im f-Moll-Quartett und im a-Moll-Quartett opus 16 hat Dvořák also ganz offensichtlich bewußt die Ecksätze exakt gleich lang gestaltet, und analog zu opus 16 scheint der Kopfsatz des E-Dur-Quartetts auch intern so proportioniert, daß die Umfänge der einzelnen Teile zueinander in einfachen zahlenmäßigen Relationen stehen.

Anders als in opus 16 ist im ersten Satz des E-Dur-Quartetts die Exposition nicht genau in zwei Hälften gegliedert: Der Hauptsatz zählt 49, der Seitensatz samt Epilog 43 Takte. Innerhalb des Hauptsatzes selbst aber findet sich wieder genau in der Mitte eine Zäsur: In T. 26 beginnt mit der Vorwegnahme des Seitenthemas deutlich ein zweiter Teil. Dieser zweite Teil dauert 12 Takte, und 12 Takte dauert auch die sich anschließende resumierend-überleitende Wiederaufnahme des Hauptthemas in T. 38, so daß der Hauptsatz sich aus 25+12+12 Takten zusammensetzt.

Im 29 Takte zählenden Seitensatz sind die (durch den Umschlag nach Cis-Dur abgehobenen) letzten vier Takte (T. 75-78) ein genaues (und nur enharmonisch verwechselt notiertes) Zitat der Takte 26-29 aus dem Hauptsatz, also der

Seitenthemen-Vorwegnahme. Sowohl im Hauptsatz wie im Seitensatz folgen diese vier Takte nach 25 Takten, und man kann demnach ohne weiteres die  $25+4=29$  Takte des Seitensatzes als aus den Proportionen des Hauptsatzes gewonnen betrachten. Der sich anschließende Epilog halbiert nun dieses erweiterte Maß von 29 Takten auf 14 Takte (T. 79-92), so daß die erste Hälfte der Exposition sich in die Proportionen 2:1:1 und die zweite Hälfte in die Proportion 2:1 gliedert.

Die Durchführung umfaßt mit ihren 45 Takten nur einen Takt zuwenig, um genau halb so lang zu sein wie die Exposition. Sie selbst zerfällt deutlich wieder in zwei Hälften, wobei ihr genaues Zentrum, die Mitte des Taktes 115 (s. *Nb. 125*) sehr plakativ als Spiegelachse auskomponiert ist: Die melodieführende Stimme, in der das Hauptthema zu einer Achtelkette reduziert ist, sinkt in den zweieinhalb Takten danach gerade so wieder ab, wie sie in den zweieinhalb Takten davor treppenförmig aufgestiegen ist.

*Nb. 125: Streichquartett E-Dur, I. Satz T. 112*

Auch in tonaler Hinsicht ist die genaue Mitte der Durchführung ein Wendepunkt oder eine Symmetrieachse. Die in E-Dur beginnende Durchführung erreicht in T. 116 die weitestmögliche tonale Entfernung von der Grundtonart überhaupt: B-Dur - ganz analog wie im exakten Zentrum der Durchführung im Kopfsatz von opus 16 die Tritonusentfernung erreicht wird. Und ganz planmäßig wird B-Dur als Höhe- und Umkehrpunkt auch sinnfällig gemacht, indem in T. 109-113 der Baß als Basis einer Sequenz taktweise einen Halbton höher rückt, von *F* bis *A*. Dieses *A* wird dann drei Takte festgehalten, bis endlich in T. 116 mit *B* der

Hochpunkt erklommen ist. Spiegelsymmetrisch korrespondiert diesem chromatischen Quartgang *nach* der B-Dur-Stelle - beim tonalen "Abstieg" - ein ebenfalls in eine Sequenzstruktur eingebundener chromatischer Quartgang abwärts in der ersten Stimme (T. 123-125), vom dreigestrichenen *f* zum *c*.

Wenn im folgenden Takt 126, gerade halbwegs auf dem Weg zurück zu E-Dur, vier Takte lang Des-Dur (das schon 122 kurz erreicht war) festgehalten und als einzige Gegentonart zu B-Dur in dieser Durchführung etabliert wird, so weist hier Dvořák gleichsam darauf hin, daß Des bzw. Cis/cis nicht nur die Sekundärtonart des Satzes - auch schon im Hauptsatz - ist, sondern auch diejenige Tonart, die genau in der Mitte zwischen den Polen E und B liegt, von beiden je eine kleine Terz - tonal: drei Quintschritte - entfernt.

In der Reprise rekapituliert Dvořák den 25-taktigen ersten Teil des Hauptsatzes fast unverändert. Aus der nach E-Dur transponierten Vorwegnahme des Seitenthemas (T. 163) dann geht nach vier Takten eine 32-taktige zweite Durchführung hervor, in der nur das Seitenthema verarbeitet wird, nachdem die Hauptdurchführung sich auf das Hauptthema beschränkt hatte. Die Rückkehr zum Hauptthema entfällt dadurch ganz. Waren in der Exposition auf die ersten 25 Takte zweimal 12 gefolgt, so sind es hier 36 Takte - die zwölf Takte des vom Seitenthema regierten zweiten Hauptsatzteils der Exposition sind somit hier auf das dreifache ausgeweitet.

Die teilweise neugefaßte Seitensatzreprise (T. 199-229) zählt mit 31 Takten zwei mehr als in der Exposition. Da der Epilog durch eine 39-taktige Coda (T. 230) ersetzt ist, die auf das Hauptthema zurückkommt<sup>2</sup>, umfaßt die Reprise des Satzes 25+36+31=92 Takte, und obwohl sie nur zur Hälfte das Material der Exposition rekapituliert, ist sie damit exakt gleich lang wie die Exposition. Hätte die Durchführung nur einen Takt und die Coda sieben Takte mehr, dann stünden Exposition, Durchführung, Reprise und Coda zueinander in einem ganz genauen Verhältnis von 2:1:2:1.

Sind somit die Proportionen im ersten Satz des E-Dur-Quartetts nicht weniger beherrscht und wohlabgewogen als im Kopfsatz des a-Moll-Quartetts opus 16 - als Dvořák das Quartett zwölf Jahre später für den Druck vorbereitete, strich er denn auch (entgegen sonstiger Gepflogenheiten) keinen einzigen Takt<sup>3</sup> -, so ist der Tonartenplan des Satzes weitab der Orthodoxie von opus 16. Nun liebte Dvořák zeitlebens - genauso wie Schubert - mediantische harmonische Wendungen und mediantische Tonarten-Beziehungen, und insgesamt steht in seinen Sonatensätzen der Seitensatz häufiger in einer Terz- als in einer Oberquintrelation zur Grundtonart. Die Wahl der parallelen Molltonart für den Seitensatz ist aber selbst nach Schubertschen und vollends nach klassischen Maßstäben äußerst ungewöhnlich, insofern die Mollparallele ja kaum einen echten Kontrast

---

<sup>2</sup> Berücksichtigt man, daß die Coda sowohl dem Epilog wie dem dritten Hauptsatz-Teil (T. 38) ähnelt, und daß diese beiden Teile, die in der Exposition 12 und 14 Takte zählen, in der Reprise ausgelassen werden, so könnte man vollends die 39 Takte der Coda als Anderthalbfaches der 12+14=26 weggelassenen Takte deuten.

<sup>3</sup> Wie in opus 16 entfernte er aber das Wiederholungszeichen am Ende der Exposition wieder.

zur Grundtonart liefert und eher einen Spannungsabfall bewirkt als eine Zunahme der tonal-harmonischen Spannung, wie es der Idee der Sonatenform entspräche.

Beethoven hat nur einmal mit der Mollparallele als Seitensatztonart experimentiert. Im Kopfsatz seines Streichquintetts C-Dur opus 29 steht der größte Teil des Seitensatzes in a-Moll; indem aber das Seitenthema beim erstenmal in A-Dur erscheint und dann erst nach a-Moll moduliert, ist wenigstens am Beginn des Seitensatzes ein klarer Tonartengegensatz gewährleistet. Schubert wiederum läßt nur im ersten Satz des Oktetts D 803 das Seitenthema in der parallelen Molltonart (d-Moll) der Grundtonart (F-Dur) erscheinen. Daß danach das Seitenthema in F-Dur wiederholt wird, zeigt aber, daß hier die tonale Sphäre des Hauptsatzes eigentlich noch gar nicht verlassen wurde - in jenem für Schubert typischen Zögern, sich vom Tonikabereich zu lösen<sup>4</sup> -, und erst mit dem fünfzigtaktigen Dominantplateau in C-Dur ist dann auch in tonaler Hinsicht der Seitensatz erreicht.

Von beiden tonalen Expositionsmodellen unterscheidet sich die Lösung, die Dvořák im ersten Satz des E-Dur-Quartetts realisiert, recht deutlich. Der bei Beethoven am Seitensatzbeginn noch vorhandene Tonartenkontrast wird von Dvořák in den Hauptsatz vorgezogen, wo der Grundtonart E-Dur schon früh Cis- bzw. Des-Dur entgegengestellt wird, und die Exposition schließt dann mediantisch in Cis-Dur und nicht wie bei Schubert - und wie immer bei Schubert in Dur-Sätzen! - in der Dominanttonart.

Am thematischen und tonalen Beginn des Seitensatzes jedoch ist der übliche Tonartengegensatz gerade minimiert zu E-Dur-cis-Moll, und schon im fünften Takt (T. 54) berührt das Seitenthema mit der Durparallele von cis-Moll wieder die Tonika des Hauptsatzes: E-Dur. Wenn der Seitensatz sich dann gegen Ende mit der Wendung von cis-Moll nach Cis-Dur aus dem Umfeld von E-Dur löst (T. 75), so hat er damit zwar eine Tonart erreicht, die im Unterschied zu cis-Moll als Dominantersatz fungieren kann - als drei Oberquinten von E-Dur entfernte Tonart -, gleichzeitig aber ist auch Cis-Dur rückbezogen auf den Hauptsatz: auf die Cis-Dur/Des-Dur-Passage von T. 17-31, aus der ja in T. 75 auch vier Takte zitiert werden.

In doppelter Weise also sind Seitensatz und Epilog tonal mit dem Hauptsatz verschränkt: In der ersten Tonart cis-Moll ist latent die Grundtonart noch erhalten, während die eigentliche Kontrasttonart Cis-Dur die beiden Hälften der Exposition zusammenschweißt, statt sie zu trennen. Oder anders gesehen: Mit der Tonartenfolge E-Cis/Des-E-cis-Cis durchschreitet die Exposition den Weg von der Grundtonart zur "Ersatzdominante" Cis-Dur gleich zweimal, beschreibt gleichsam eine doppelte Kreisbewegung, die mit dem E-Dur des Durchführungsbeginns wieder am Ausgangspunkt angelangt ist. Dies aber widerspricht deutlich dem herkömmlichen Sonatensatzprinzip, demzufolge die Exposition den Weg von der Tonika zur Dominante *einmal* und nur in einer Richtung zu

---

<sup>4</sup> Vgl. James Webster, Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, in: 19th-Century Music 2 (1978/79), S. 18-35.

durchschreiten hat. Der übliche *dynamische* tonale Prozeß ist transformiert zu einem vernetzten oder in sich kreisenden Tonartenplan.<sup>5</sup>

Konsequenterweise wird das tonale Netz in der Reprise - in der üblicherweise die Sekundärtonart "überwunden" ist - noch weitergeknüpft. Der Hauptsatz geht von E-Dur wiederum nach Cis-Dur, die folgende Des-Dur-Stelle ist nach E-Dur transponiert, und vier Takte später (T. 167) beginnt die zweite Durchführung in cis-Moll. Der Seitensatz ist nach e-Moll transponiert, wendet sich in T. 108 nach E-Dur und in T. 214 für volle zwanzig Takte wiederum nach cis-Moll, ehe dann die Coda mit 35 Takten E-Dur die Grundtonart beinahe wie eine zweite Reprise stabilisiert. Die tonale Fortschreitung von E nach Cis/Des/cis erscheint also nicht nur zweimal in der Exposition, sondern auch noch dreimal in der Reprise und wenigstens andeutungsweise auch in der Durchführung, die von E-Dur ausgehend neben B-Dur nur Des-Dur über mehrere Takte ausprägt.

Nicht das Prinzip, in der Exposition eine Dominantenspannung aufzubauen, die in der Reprise tonikalisiert wird, beherrscht den Satz, sondern ein sehr viel weitergehender, selbst die Durchführung noch prägender und bis zur Coda weiterwirkender Dualismus zweier Tonalitäten: E/e und Cis/Des/cis. Und noch in den letzten zwanzig Takten scheint die Gegentonart durch, obwohl E-Dur nicht mehr verlassen wird. Die Takte 250-53 pendeln permanent zwischen der Tonikaparallele (cis) und der Dominante von E-Dur, und in T. 254 gewinnt die Parallele noch einmal für zweieinhalb Takte die Oberhand, ehe sich die E-Dur-Tonika endgültig durchsetzt:

Nb. 126: Streichquartett E-Dur, I. Satz T. 253

Entsprechend dem Verfahren, den Dualismus zwischen Haupt- und Sekundärtonart auf den ganzen Satz auszudehnen, halten sich die Anteile, die diese beiden Tonarten (oder tonalen Bereiche) am Satzgeschehen haben, etwa die Waage. Von den 268 Takten des Satzes stehen nur 84 in E-Dur, ebenso viele wie die Stellen in cis-Moll (50 Takte) und Cis-/Des-Dur (34 Takte) zusammen aufweisen (jeweils ohne vorbereitende Dominanten gerechnet), und nur die neun

<sup>5</sup> Einen ähnlichen, aber noch stärker vernetzten Tonartenplan zeigt die Exposition des A-Dur-Sextetts opus 48: Der Hauptsatz wendet sich hier ebenfalls schon früh zur Tonart der Untermediante, Fis-Dur, zu der dann auch der Nachsatz des tonal labilen Seitenthemas (das ebenfalls schon als Vorform im Hauptsatz enthalten ist) kadenziiert, und die Tonart des Epilogs, Cis-/Des-Dur, wird hier ebenfalls schon im Hauptsatz vorbereitet (und ist Durvariante jenes cis-Moll, zu dem das Seitenthema im Vordersatz kadenziiert).

Takte in e-Moll verhelfen der Grundtonart zu einem numerischen Übergewicht. Von den übrigen Tonarten spielt allenfalls Gis-Dur mit 12 Takten noch eine gewisse Rolle, kein einziges Mal aber erscheint hier bemerkenswerterweise die ehemals wichtigste Gegenspielerin der Grundtonart: die Tonart der Dominante, H-Dur.

## Bezüge zu Schubert

Schon in Dvořáks 1872 geschriebenem Klavierquintett A-Dur opus 5, das wohl nicht zufällig die Tonart des "Forellenquintetts" hat, lassen sich gewisse Schubertismen finden, so etwa der daktylische "Wanderer-Rhythmus" des Seitenthemas im ersten Satz und die Neigung, das Klavier melodietragend in Oktaven zu führen. In der ersten Hälfte des Jahres 1875 dann scheint sich Antonín Dvořák besonders intensiv mit der Musik Franz Schuberts und vor allem dessen Klaviertrios B-Dur D 898 und Es-Dur D 929 beschäftigt zu haben. In seinem Klaviertrio B-Dur opus 21 zitiert Dvořák - offenbar nach dem Vorbild von Schuberts Es-Dur-Trio - in der Durchführung des Finales das Thema des langsamen Satzes, im ersten Satz seines Klavierquartetts D-Dur opus 23 deutet vieles daraufhin, daß der Kopsatz von Schuberts B-Dur-Trio Modell gewesen ist<sup>6</sup>, und in beiden Werken lassen unter anderem auch die Vorliebe für ausgedehnte Terzschrittsequenzen und das Verfahren, ganze Abschnitte innerhalb der Durchführung transponiert zu wiederholen, einen Einfluß Schuberts vermuten.

Im Streichquartett E-Dur nun wirkt der größte Teil des ersten Satzes ausgesprochen "unschubertisch" - der mögliche Mozart-Bezug im Hauptthema wurde schon erwähnt, und ansonsten läßt die Musik eher an Beethoven und sogar Haydn denken. (Sehr beethovenisch ist dann auch die Durchführung des letzten Satzes.) Beim Seitenthema aber (vgl. *Nb. 123*) hat schon Gerald Abraham auf den schubertischen Charakter der Melodik hingewiesen<sup>7</sup>, und seine



*Nb. 127: Schubert, Streichquartett d-Moll D 810, I. Satz T. 61*

<sup>6</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 228ff.

<sup>7</sup> Dvořák's *Musical Personality*, S. 50.

Satzstruktur erinnert besonders an das Seitenthema von Schuberts d-Moll-Quartett D 810 (*Nb. 127*).

Wie in diesem Thema gehen bei Dvořák die beiden Violinen in Terzen parallel, als Melodiestimmen eingebettet in einen festgefügtten, rhythmisch ostinaten Begleitsatz, der etwas Maschinelles an sich hat und nicht sonderlich quartettistisch - eher klaviermäßig - empfunden ist. Generell tendiert Schubert ja dazu, gesangliche Themen in Terzen zu führen und mit einem "mechanischen" ostinaten Rhythmus zu begleiten, so etwa im Streichquintett C-Dur D 956 die Seitenthemen des ersten und letzten Satzes, das Schlußthema des Finales und die "unendliche Melodie" des langsamen Satzes oder in der Klaviersonate B-Dur D 960 die Hauptthematik des langsamen cis-Moll-Satzes<sup>8</sup>. Dvořáks Seitenthema braucht also nicht unbedingt gerade von Schuberts d-Moll-Quartett beeinflusst worden zu sein.

Auch die Art und Weise, wie Dvořák in der Reprise das Seitenthema bei der Wiederholung mit einer figurativen Überstimme in Achteltriolen garniert (T. 214), ist typisch für Schubert, man vergleiche etwa in seinem C-Dur-Quintett die Fortführung des Seitenthemas im Finale (T. 54). Sehr schubertisch schließlich wirkt die Umfärbung des Cis-Dur-Ruheklangs nach Moll in T. 85/86 des ersten Satzes, und es liegt nahe, auch die so auffallend häufigen anderen Dur-Moll- und Moll-Dur-Wechsel mit Schubert in Verbindung zu bringen, so cis-Cis in T. 75, B-b in T. 120, gis-Gis in T. 173 und e-E in T. 208.

Hier allerdings stellt sich das grundsätzliche Problem, daß der Wechsel des Tongeschlechts auch ein Charakteristikum der tschechischen Volksmusik ist, und ganz offen folkloristisch - und sicher nicht von Schubert beeinflusst - ist etwa die Wendung von As-Dur nach as-Moll im tanzhaften Seitenthema des letzten Satzes von Dvořáks f-Moll-Quartett (s. *Nb. 103b*), wie dann auch später Entsprechendes in den *Slawischen Tänzen*. Nun läßt sich aber auch nicht ausschließen, daß bei Schubert selber das Phänomen einen slawisch-folkloristischen Hintergrund hat<sup>9</sup>, stammt doch sein Vater aus Nordmähren. Dies jedoch braucht hier nicht entschieden zu werden, denn Dvořák selbst jedenfalls hat den Wechsel des Tongeschlechts bei Schubert als slawisches Stilmerkmal rezipiert. In seinem für eine New Yorker Zeitung verfaßten Schubert-Aufsatz schreibt Dvořák 1894:

*"In Schubert's pianoforte music, perhaps even more than in his other compositions, we find a Slavic trait which he was the first to introduce prominently into art-music, namely the quaint alternation of major and minor within the same period. Nor is this the only Slavic or Hungarian trait to be found in his music. During his residence in Hungary, he assimilated national melodies and rhythmic peculiarities, and embodied them in his art, thus becoming the forerunner of Liszt, Brahms and others who have made Hungarian melodies an integral part of European concert music."*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Wir wissen aus Dvořáks Aufsatz über Schubert von 1894, daß er dieses cis-Moll-Andante ganz besonders schätzte (s. den Wiederabdruck des Aufsatzes in: Clapham, A. D. *Musician*, S. 303).

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang Marggraf, Franz Schubert und die slawische Folklore, in: *BzMw* 23 (1981), S. 20-25.

<sup>10</sup> Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Clapham, A. D. *Musician*, S. 303.

Es wurde schon gezeigt, wie Dvořák in den Kopfsätzen der Es-Dur-Symphonie, des f-Moll-Quartetts und des a-Moll-Quartetts opus 12 jeweils die Seitensatztonart zusammen mit der Seitensatzthematik schon im Hauptsatz mehr oder weniger offen vorwegnimmt, und die Herausbildung und andeutende Vorwegnahme des Seitenthemas in Cis- und Des-Dur in T. 17-31 des ersten Satzes von Dvořáks E-Dur-Quartett reiht sich hier als neue Spielart desselben Verfahrens ein. Dennoch könnte die spezielle Technik, die Seitensatztonart in der *Dur-variante* vorwegzunehmen, auch von Schubert inspiriert sein: Im ersten Satz von dessen großer B-Dur-Sonate D 960 jedenfalls beginnt der Seitensatz ebenfalls mit einer Molltonart in der Unterterz - der großen Unterterz allerdings -, fis-Moll, und die enharmonisch identische Durtonart Ges-Dur wird schon im Hauptsatz als Sekundärtonart exponiert (ohne auch die Seitenthematik anzudeuten), so wie bei Dvořák Des-Dur auf das spätere cis-Moll vorausweist. Weiter jedoch gehen die Parallelen nicht, insbesondere verläßt Schubert dann bald fis-Moll und führt den Seitensatz - anders als Dvořák - schließlich zur Dominanttonart F-Dur.

Im zweiten Satz von Dvořáks E-Dur-Quartett, einem a-Moll-*Andante con moto* im  $\frac{3}{8}$ -Takt, das in Tempo, Taktart und Tonart auf den langsamen Satz der Mitte 1875 geschriebenen F-Dur-Symphonie verweist und das wie dieser Satz und das *Andante con moto* des f-Moll-Quartetts einen elegisch-melancholischen, teilweise serenadenhaften Ton anschlägt, wie er die späteren Dumka-Sätze Dvořáks kennzeichnet, scheint der Übergang zum Seitensatz nach einem Schubertschen Modell gestaltet zu sein, nämlich der so faszinierenden harmonischen Wendung, mit der im ersten Satz von Schuberts C-Dur-Quintett die erste Seitensatztonart Es-Dur eingeführt wird (*Nb. 128a*). Bei Schubert mündet die Überleitung in einen energischen Halbschluß auf der Dominante von c-Moll, in T. 58 wird der Dominantton *g* isoliert, von dem aus das zweite Cello chromatisch nach unten abzweigt, um dann in T. 60 durch Unterterzung die unerwartete neue Tonika Es-Dur zu fundieren.

Ganz ähnlich schließt auch bei Dvořák (*b*) die Überleitung halbschlüssig und sehr akzentuiert mit dem Dominantakkord zu a-Moll, dessen Baßton *e* ebenfalls isoliert, aber auf vier Oktaven verteilt wird, und von dem aus das Cello in

(a)

(b)

45

*pizz.*

*mf*

*p*

*pizz.*

*pp*

*arco*

*pp*

*p*

50

*ff*

*pp*

Nb. 128: (a) Schubert, *Streichquintett C-Dur D 956, I. Satz T. 57*; (b) Dvořák, *Streichquartett E-Dur, II. Satz T. 44*

derselben Weise mit zwei Halbtonschritten und einem Ganzton abwärts zur Unterterz als der neuen tonalen Basis hinabsteigt.

In beiden Fällen beginnt das Seitenthema sehr leise, ist mehr oder weniger ausgetertzt und mit einem durchsichtigen, rhythmisch ostinaten Begleitsatz versehen, von dem es sich als Klangband abhebt, und so wie Schuberts Es-Dur - als nur "vorläufige" Sekundärtonart, auf die in T.100 die "reguläre" Tonart G-Dur folgt - sehr labil ist, behandelt auch Dvořák die Medianten C als nur transitorische Tonart, die nach zehn Takten zugunsten von Es-Dur und schließlich (T. 68) der Dominanttonart E-Dur verlassen wird.

Im übrigen klingt in Dvořáks Thema, das ebenfalls mit der Terz beginnt, in den ersten vier Takten noch umrißhaft die Melodik der ersten drei Takte von Schuberts Thema an, und kehrt man die Hauptöne der ersten vier Takte des Dvořák-Themas, *e-f-d-e*, intervallisch um, so ergibt sich jene Tonkonstellation *e-dis-fis-e*, mit der der erste Satz des E-Dur-Quartetts beginnt und aus der sein ganzes Hauptthema entwickelt ist. Der Rhythmus des Themas wiederum ist abgeleitet aus dem Hauptthema dieses zweiten Satzes, in dem man ebenfalls - reduziert man die Melodik der ersten drei Takte auf die Hauptöne *a-gis-h-a* - die Umspielungsthematik des ersten Satzes wiedererkennen kann.

## Metrum und Syntax im Scherzo

Das "wayward Schumannesque Scherzo", als das Clapham den dritten Satz von Dvořáks E-Dur-Quartett bezeichnet, hatte Dvořák zunächst ganz konventionell *Menuetto* überschrieben<sup>11</sup>. Wohl bei der Revision 1888 kratzte er dieses Wort wieder aus und beließ es bei der Satzbezeichnung *Allegro scherzando*, womit der Satzcharakter sicherlich besser getroffen ist. Wie im klassischen Menuett

<sup>11</sup> Nach dem Trio steht im Autograph noch *Da Capo Menuetto*. Beides verschweigt der Revisionsbericht der Gesamtausgabe (Prag 1956).

aber steht am Ende der ersten, vierzehntaktigen Periode (Nb. 129) - deren Vordersatz wieder einmal (entsprechend dem Tonartendualismus im ersten Satz) von E-Dur nach cis-Moll moduliert - ein Wiederholungszeichen, und die Zusammensetzung dieses ersten Teils aus parallel gebauten sechs plus acht Takten scheint sich ebenfalls an der "quadratischen" Taktgruppenstruktur herkömmlicher Menuettsätze zu orientieren.

Allegro scherzando

Nb. 129: Streichquartett E-Dur, Beginn des III. Satzes

Doch der Achttakter von T. 7-14 zerfällt nicht in  $2+2=4$  und  $4+4=8$  Takte. Gerade der Schwerpunkt am Beginn seines fünften Taktes ist durch die Hemiolen von T. 10/11 suspendiert, eine Gliederung in zwei Viertakter dadurch völlig verhindert, und am ehesten wird man ihn in Gruppen zu  $3+2+3$  Takten einteilen, so wie die Takte 1-6 aus  $3+3$  Takten bestehen. In gleicher Weise aber ergibt sich eine Gliederung in ungerade, nicht-quadratische Einheiten, wenn man sich die Hemiolen als  $\frac{2}{4}$ -Takte notiert denkt - so wie sie Dvořák dann in den repräsentativen Takten 41ff. schreibt -, die Takte 1-14 gruppieren sich dann zu  $(3+3+1)$

+ (3+3+3) Takten zweierlei Metrums, was zusammen, in wiederum nur scheinbarer Erfüllung der Konvention, 16 Takte ergibt.

In den folgenden 16 Takten verzichtet Dvořák auf Hemiolen, ohne deswegen "quadratischer" zu komponieren: Die Takte 15-24 sind als parallele Phrasen zu je fünf Takten gestaltet, und es folgen 2+2 und 1+1 Takte. Auch der nächste Abschnitt besteht aus zwei einander entsprechenden Phrasen zu je fünf Takten, doch unter den fünf Takten sind hier zwei im  $\frac{2}{4}$ -Metrum. Diese  $\frac{2}{4}$ -Takte lassen sich nun nicht mehr wie die jeweils drei am Anfang hemiolisch in das Grundmetrum integrieren, sondern sie werden als Einzeltakte aufgefaßt, denen jeweils ein Viertel fehlt.

*Nb. 130: Streichquartett E-Dur, III. Satz T. 31*

Gegenüber den Takten 1-6 ist hier aus dem Thema jeweils ein  $\frac{3}{4}$ -Takt und ein  $\frac{2}{4}$ -Takt herausgeschnitten, was zeigt, daß Dvořák hier nicht ein vorgegebenes Grundmetrum mit Musik "füllt", sondern musikalisches Material, das aus Takt-Einheiten von drei und zwei Vierteln Umfang besteht, bausteinmäßig aneinanderfügt. Das Metrum entsteht so zumindest teilweise erst durch Addition - sofern man die hieraus resultierende unregelmäßige, aperiodische Folge von Schwerpunkten überhaupt noch Metrum nennen will -, und so wie der Umfang der Takte zwischen zwei und drei Vierteln schwankt, ist auch - eine Ebene höher - der Umfang der Phrasen oder Taktgruppen ständigen Schwankungen unterworfen. Die Syntax beruht nicht mehr überwiegend auf dem - einen "Rhythmus im Großen" konstituierenden - Prinzip der Wiederkehr gleicher (zwei- oder viertaktiger) Einheiten, und asymmetrische Bildungen sind nicht mehr gezielte Abweichungen von der Norm einer unterschwellig noch gefühlten Quadratur, vielmehr werden die verschiedensten Taktgruppenumfänge additiv angeordnet, wobei nie mehr als zwei gleich lange Phrasen aufeinanderfolgen.

Die Viertaktgruppe als die Basis der traditionellen Syntax und besonders der Menuett- und Scherzokomposition wird sogar regelrecht unterdrückt: In den 62 Takten des Scherzo-Hauptteils gibt es überhaupt nur einen einzigen Viertakter. Umso mehr erstaunt es, daß die Großgliederung des Teils sich denkbar orthodox und symmetrisch gibt, lassen sich doch vier Großabschnitte unterscheiden, die - zählt man die Hemiolentakte des Anfangs als  $\frac{2}{4}$ -Takte, so wie sie später auch

notiert sind - allesamt aus 16 Takten bestehen (beginnend in den Takten 1, 15, 31 und 47).

Doch dieser auf den Schematismus einfallender Menuette anspielende Plan aus viermal 16 Takten ist eben nur abstrakt vorhanden, mehr ein mathematisches als ein konkret musikalisches Phänomen, ganz ähnlich wie im Scherzo des A-Dur-Quartetts von 1862 (vgl. S. 35). Die Musik selbst macht sich frei von der regelmäßigen Akzentfolge und Phrasenbildung eines Tanzsatzes und wird zu musikalischer Prosa, einer musikalischen Prosa, die nicht - wie im e-Moll-Quartett - dazu tendiert, jede Taktordnung zu sprengen, sondern die noch mit dem Metrum arbeitet, allerdings mit einem doppelten.

Eine derart radikale Auflösung der quadratischen Syntax findet sich in keinem Menuett- oder Scherzo-Satz der Quartett-Tradition von Haydn bis Schumann und Mendelssohn, ganz zu schweigen vom ständigen Wechsel des Metrums. In Brahmsens Kammermusik der Jahre bis 1876 ist lediglich das *Quasi Minuetto* des Streichquartetts a-Moll opus 51 Nr. 2 ebenso konsequent gegen die herkömmliche Quadratur komponiert. Bezeichnenderweise aber zerbricht hier Brahms die Quadratur so, daß das Resultat wieder eine neue, nicht weniger feste Ordnung ist: eine Struktur nämlich aus fast ausnahmslos Gruppen von drei Takten.

Das Trio im dritten Satz von Dvořáks E-Dur-Quartett steht durchweg im  $\frac{3}{4}$ -Takt und ist syntaktisch zunächst auch regelmäßiger angelegt, wenn auch im ersten, aus zwei Fünftaktern bestehenden Abschnitt ebenfalls dezidiert unquadratisch. Im dritten Abschnitt greift Dvořák den Gedanken des Zweiermetrums im Dreiertakt wieder auf, aber so, daß die Hemiolik aus dem sukzessiven Einsatz eines Motivs in kontrapunktischem Satz entsteht:

Nb. 131: Streichquartett E-Dur, III. Satz T. 81 (Trio)

In T. 86 nun schlägt die bis dahin ganz regelmäßige Struktur um: Zum erstenmal wird das Oktavsprungmotiv auftaktig interpretiert, denn die dritte Zählzeit von T. 86 ist durch die Harmonik ganz deutlich als Eins eines neuen "Taktes" komponiert, und ab hier scheint sich ein - gegen den notierten Takt verschobenes - Dreiermetrum zu etablieren. Schon im dritten Takt bricht dieser Ansatz ab, denn T. 89 (der T. 85 entspricht) beginnt wieder mit der hemiolischen Unterteilung des Taktes, worauf dann aber schon in T. 90 wiederum auf der dritten Zählzeit ein neues Dreiermetrum beginnt - zum drittenmal innerhalb von fünf Takten folgen zwei Takt-"Einsen" unmittelbar aufeinander. In T. 93-102 dominiert wieder die Zweizeitigkeit, doch T. 94 zumindest stellt einen "echten"  $\frac{3}{4}$ -Takt dar.

Von T. 81 bis T. 94, im gesamten Notenbeispiel also, trifft nur an fünf Stellen eine schwere, als Taktbeginn komponierte Zählzeit auf einen tatsächlich so notierten Taktbeginn. Der Hörer dürfte zumindest ab T. 86 die Taktstriche nicht mehr "empfinden", zugleich aber ist er gezwungen, sich ständig auf ein neues Metrum einzustellen, und beides zusammen läßt die Stelle als außerhalb einer Taktordnung stehend erscheinen - als musikalische Prosa einer ganz anderen Art als im Scherzo-Hauptteil.

Auf den ersten Blick ist diese Trio-Passage einer Stelle im Streichsextett G-Dur von Johannes Brahms verblüffend ähnlich: der dritten Variation (*Più animato*) des *Poco Adagio* in e-Moll (Nb. 132). Auch hier setzt das Oktavsprungmotiv mit nachfolgendem triolischem Abgang imitatorisch im Abstand von zwei Vierteln ein, allerdings ohne je das Metrum zu verunklaren und in strenger Quadratur von  $4+(4+4)$  Takten. So interessant und neu es wäre, wenn man aufgrund dieser Stelle bei Dvořák schon 1876 einen Brahms-Einfluß nachweisen könnte, scheint doch die Motivilik hier letztlich zu uncharakteristisch (und die Faktur auch zu naheliegend), um hier eine Abhängigkeit von Brahms mehr als nur zur Diskussion zu stellen, obwohl Dvořák das Brahms-Sextett - das populärer war als Brahmsens Streichquartette - immerhin gekannt haben dürfte.

Più animato

Nb. 132: Brahms, Streichsextett G-Dur op. 36, III. Satz T. 37

## Vermeidung der Grundtonart und Molltendenz

Die Konsequenz, mit der Dvořák im Finale des E-Dur-Quartetts über weite Strecken die Grundtonart schwächt oder ganz vermeidet, hat Alec Robertson dazu verleitet, das Finale als einen in cis-Moll stehenden Satz zu deuten, der sich erst kurz vor Schluß nach E-Dur wendet<sup>12</sup>. Davon kann nun keine Rede sein, denn obwohl cis-Moll eine wichtige Rolle spielt, signalisiert Dvořák immer wieder mit emphatischen Wendungen zur E-Dur-Tonika, daß E-Dur die Grundtonart ist, und die Tonart des Seitensatzes, H-Dur, bezieht sich deutlich auf E-Dur und würde in einem cis-Moll-Satz keinen Sinn machen. Wohl aber lebt der Satz von der Spannung, die dadurch entsteht, daß die Grundtonart so selten und so kurz erscheint, wie es in einem Finalsatz - der ja immerhin innerhalb des Satzzyklus die Grundtonart abschließend befestigen muß - gerade noch möglich ist.

Das Finale beginnt mit einem einleitungsartigen Abschnitt von 31 Takten, der, in gis-Moll beginnend, E-Dur gänzlich vermeidet und - anders als die Final-Introduktion des f-Moll-Quartetts opus 9 - erst ganz am Schluß die Grundtonart dominantisch vorbereitet, der aber auch nicht wie die ersten 34 Finale-Takte des a-Moll-Quartetts opus 16 eine Sekundärtonart etabliert, sondern frei schweifend fast von Takt zu Takt seinen tonalen Bezug ändert.

In nicht weniger als acht Werken Dvořáks der Jahre 1872-76 beginnt der Schlußsatz fernab der Grundtonart, außer hier und in den genannten beiden anderen Quartetten ist dies im Klavierquintett opus 5, im Klaviertrio B-Dur, in der Streicherserenade E-Dur - wo die Grundtonart erst in T. 86 mit dem dritten

<sup>12</sup> Dvořák, London 1945 (Rev. ed. 1964), S. 177.

Thema erreicht wird - und in der F-Dur-Symphonie der Fall. Bemerkenswerterweise kam Dvořák aber nach dem E-Dur-Quartett nie wieder auf dieses Verfahren zurück, das er vier Jahre lang so favorisiert, dabei jedoch nie nach dem gleichen Schema angewandt hatte.

Der tonalen "Vorläufigkeit" korrespondiert am Finale-Anfang des E-Dur-Quartetts eine ungefestigte Thematik (die man wohl eher als einleitend denn als erstes Hauptthema<sup>13</sup> empfindet): Der Satz wird in den ersten dreißig Takten weniger durch das in der Bratsche erklingende rufartig-deklamatorische Motiv geformt als durch den chromatisch absteigenden Baß, der mit einer gewissen Unbeirrbarkeit fast generalbaßmäßig die Musik fundiert (und ein wenig an barocke passus-duriusculus-Bässe erinnert):

Allegro con brio

The image shows two systems of a musical score for a string quartet. The first system is labeled 'Allegro con brio' and shows the beginning of the piece. It features a piano introduction with a chromatically descending bass line. The first system shows the beginning of the piece with dynamics p and mp molto espressivo. The second system continues the chromatic descent with dynamics p and f2.

Nb. 133: Streichquartett E-Dur, Beginn des IV. Satzes

Wenn hier nacheinander die Dreiklänge gis-Moll, cis-Moll, H-Dur und A-Dur vorübergehend zu Tonika-Akkorden gemacht werden, so wird dadurch zunächst einmal E-Dur als Tonart umgangen, dies jedoch nicht in beliebiger Weise, sondern so, daß es gleichzeitig als die kommende Grundtonart vorbereitet wird, nämlich gleichsam umschrieben durch diese Tonikaklänge, die sich als leiter-eigene Stufen auf E-Dur beziehen lassen: als dritte, sechste, fünfte und vierte Stufe<sup>14</sup>. (Und auch das C-Dur von T. 9 kann man als erniedrigte sechste Stufe noch zum E-Dur-Bereich rechnen, integriert Dvořák in diesem Satz doch etwa in T. 249/251 (s. unten Nb. 136) diesen C-Dur-Akkord in die E-Dur-Kadenz.)

Der Baß verläuft nun weder rein chromatisch noch ausnahmslos abwärts. Nach gis-fisis-fis-e-dis-cis-c springt er in T. 10 zurück zum Ton cis, dessen

<sup>13</sup> wie Šourek meint (Werkanalysen Kammermusik, S. 86).

<sup>14</sup> Vgl. Beveridge, Romantic Ideas, S. 238.

besondere Rolle im weiteren Satzverlauf sich durch diese Wiederholung anzukündigen scheint. In T. 11 geht es weiter abwärts mit *c* und - den Ton *h* überspringend - *ais*, dann rein chromatisch hinab bis zu *his* in T. 27. Wieder wird der Ton *h* umgangen: zuerst durch die Rückkehr zu *cis* und dann durch den Sprung zu *ais*, und erst in der Mitte von T. 30 erscheint sehr energisch auch das *H* im Baß und mit ihm die Dominante, womit endlich der Schlüssel zur Grundtonart E-Dur gefunden scheint, die dann auch in T. 32 mit dem recht folkloristisch-tanzhaften Hauptthema erreicht wird:

*Nb. 134: Streichquartett E-Dur, Finale T. 31*

Dieses Hauptthema jedoch, dessen Motivik schon in den Takten 14-21 halb entwickelt worden ist, kadenziiert in jedem Zweitakter nach *cis*-Moll. Die so mühsam errungene E-Dur-Tonika wird von *cis*-Moll wie von einem Magneten angezogen, und da sich in T. 40 schließlich *cis*-Moll ganz durchsetzt, scheint es nachträglich so, als sei E-Dur nur die Tonikaparallele innerhalb von *cis*-Moll gewesen.

Nach einer kurzen, aus der Einleitungsthematik geformten Überleitung beginnt in T. 50 der in H-Dur stehende Seitensatz, auf den in T. 85 refrainartig nochmals das Hauptthema in E-Dur/*cis*-Moll folgt. Die Durchführung wirkt anfangs wie eine verfrühte Reprise, indem sie zunächst die Takte 1-4 fast unverändert wiederholt. Sie moduliert dann aber nach Es-Dur und erreicht ihren dynamischen Höhepunkt in T. 109 mit einem Kanon in Cis-Dur. Dem hier 13 Takte lang ausgespielten Cis-Dur entspricht symmetrisch in der zweiten Durchführungshälfte eine zehntaktige Des-Dur-Passage (T. 141). Im Unterschied zur Grundtonart E-Dur, die in der Durchführung fehl am Platz wäre, kann sich also die schon in der Exposition irritierend starke *cis*-Tonalität in der Durchführung voll entfalten, und am Beginn der Reprise scheint sich zwar zunächst E-Dur entschiedener zu etablieren - der tonal schweifende Einleitungsabschnitt fällt hier weg, und das immer noch nach *cis*-Moll tendierende Hauptthema bleibt ab dem siebten Takt in E-Dur -, doch auch die das Hauptthema verarbeitende, neugestaltete Überleitung wendet sich alsbald nach *cis*-Moll (T. 175).

Nach erneuter Modulation schließlich bereitet die Überleitung nicht die Tonart des sich anschließenden Seitensatzes, E-Dur, vor, sondern kadenziiert in ihren letzten Takten wiederum "subversiv" in Richtung auf die falsche Tonart, *cis*-Moll (T. 182-84, s. *Nb. 135*). Das Seitenthema setzt dann zwar trotzdem in

E-Dur ein, aber erst einen Takt zu spät (T. 186) nach einer Generalpause, gleichsam irritiert innehaltend:

Nb. 135: Streichquartett E-Dur, Finale T. 183

Die Coda rekapituliert zunächst den in der Reprise weggelassenen Einleitungsabschnitt variiert und einen Ton tiefer auf *fis* beginnend und wendet sich in T. 242 nochmals für einige Takte nach cis-Moll, bevor dann ab T. 248 unmißverständlich E-Dur die Oberhand behält. Das Hauptthema ist hier so variiert, daß die Tendenz nach cis-Moll zwar noch spürbar, aber "entschärft" ist: Der cis-Moll-Dreiklang wird als kurze harmonische Ausweitung in einen E-Dur-Rahmen eingebunden:

Nb. 136: Streichquartett E-Dur, Finale T. 248

Im vorletzten Takt schließlich zieht eine letzte trugschlüssige Wendung nach cis-Moll das Resumé aus der beherrschenden Rolle, die der Gegensatz zwischen E-Dur und cis-Moll (samt Cis-Dur/Des-Dur) in diesem Satz spielt, ein Gegensatz, der hier die (mit Rondoelementen durchsetzte) Sonatenform in tonaler Hinsicht gefährdet, während er umgekehrt im ersten Satz - dessen Seitensatz in cis/Cis steht - die Sonatenform konstituiert (wenn auch das mehrmalige Wiederaufgreifen der Sekundärtonart in der Reprise nicht mehr im Sonatengedanken enthalten ist).

So unterschiedlich Dvořák cis-Moll in beiden Ecksätzen einsetzt, ist doch die Konsequenz davon dieselbe: In beiden Sätzen kommt dadurch eine Tonika-Dominant-Spannung, das eigentliche tonale Konstituens der Sonatenform, nicht zustande. Im Kopfsatz ist die Dominante im Seitensatz durch die Medianten cis/Cis ersetzt, im Finale ist umgekehrt mit dem H-Dur-Seitensatz ein Domi-

nantplateau zwar vorhanden, doch fehlt ihm davor im Hauptsatz, der die Grundtonart erst lange umgeht und dann sofort wieder verläßt, als Widerpart die eigentliche Tonika-Fläche.

Während im ersten Satz der Gegensatz zwischen Haupt- und Sekundärtonart den ganzen Satz durchzieht, gründet sich das Finale auf das Prinzip, die Grundtonart von einem latenten Zustand allmählich in einen konkreten und schließlich einen schlußkräftig-stabilen zu überführen. Beide Formgedanken nun bedienen sich zwar der Sprache des Sonatensatzes, sind dem Sonatenschema aber an sich fremd, und indem Dvořák solchermaßen die Sonatenform in individueller Weise neu faßt und überformt, entgeht er glücklich jener Tendenz zu akademisch-orthodoxem Erfüllen der Form, die charakteristisch ist für den Umgang seiner allermeisten Zeitgenossen mit der Sonatenform, zumal im Streichquartett.

Verhältnismäßig spärlich sind in Dvořáks E-Dur-Quartett die thematischen Bezüge zwischen den Sätzen. Auf die etwas abstrakte Verwandtschaft der Themen des langsamen Satzes mit dem Hauptthema des ersten Satzes wurde schon hingewiesen, ansonsten spielt das Seitenthema des Schlußsatzes im zweiten Takt (*dis-e-his-cis* in Viertelbewegung) auf den ersten Takt des Kopfsatzes an. (Die Figur wird in der Durchführung intervallisch so verengt - s. T. 118ff. und T. 137 -, daß der Bezug noch plausibler erscheint.)<sup>15</sup>

Im übrigen aber beruht der zyklische Zusammenhang der Sätze in diesem Werk maßgeblich auf dem Verfahren, cis-Moll gegen E-Dur auszuspielen, und der in den Ecksätzen virulente Tonartengegensatz prägt ja auch das E-Dur-Scherzo, das sich schon im dritten und sechsten Takt nach cis wendet und dessen Trio in cis-Moll steht.

Šourek und Clapham haben die eigentümliche Tendenz des Werkes nach cis-Moll biographisch gedeutet, als Ausdruck von Dvořáks Trauer über den Verlust seines zweiten Kindes, das vier Monate zuvor zwei Tage nach der Geburt gestorben war<sup>16</sup>. Daß Dvořák direkt vor dem E-Dur-Quartett ein Klaviertrio in g-Moll schrieb - so wie Smetana es 1855 ausdrücklich zur Erinnerung an sein Töchterchen getan hatte -, scheint eine solche Motivation noch zu bestätigen. Dennoch sollte man vorsichtig sein, vorschnell Dvořáks Seelenleben in der Musik wiedererkennen zu wollen. Immerhin schrieb der Komponist einige Monate vor der *Geburt* seines Kindes in seinem B-Dur-Trio opus 21 ein elegisches *Adagio molto e mesto* in g-Moll und ließ im Finale - das in g-Moll beginnt! - den Seitensatz ebenfalls in Moll einsetzen, ohne daß ein trauriges Ereignis im Familien- oder Freundeskreis zu verzeichnen gewesen wäre. (Ganz abgesehen davon, daß die vier Streichquartette vor dem E-Dur-Quartett sämtlich in Moll stehen und kaum "freudiger" gestimmt sind.)

Und wäre die Tendenz nach cis-Moll - die ja zweifellos etwas Depressives an sich hat - tatsächlich vom Schmerz über den Kindesverlust motiviert, hätte

<sup>15</sup> Auch die Tonumspielungs-Motivik im Scherzo - mit *fis-e-dis-e* in T. 2 und den hemiolischen Vierachtelgruppen (s. *Nb. 129*) - könnte man auf das Hauptthema des ersten Satzes beziehen.

<sup>16</sup> Šourek, *Werkanalysen Kammermusik*, S. 83f. und Vorwort zur Kritischen Ausgabe (Prag 1956); Clapham, *A. D. Musician*, S. 168.

Dvořák den Tonartenplan aus dem Kopfsatz des E-Dur-Quartetts jedenfalls gewiß nicht ausgerechnet - und nur - in jenem Werk wiederholt, das er zwei Jahrzehnte später als opus 100 für seine Kinder - und eben als Ausdruck der *Freude* über seine Kinder - komponierte: in der G-Dur-Sonatine für Violine und Klavier, deren Kopfsatz einen Seitensatz in e-Moll hat und deren Finale mit dem Expositionsschema G-e-E den Tonartenplan E-cis-Cis der Quartettexposition lediglich eine Terz nach oben transponiert.

Daß die Sonatenform, deren entwicklungsgeschichtliches Ende Schumann schon in den 1830er-Jahren konstatiert hatte, sich auch lange nach Beethoven noch mit Leben erfüllen und in kreativer, "beethovenscher" Weise neufassen läßt, dies demonstriert Dvořáks E-Dur-Quartett mit den unkonventionellen bis gewagten Tonartenplänen seiner Ecksätze eindrucksvoll. Die Ungeschicklichkeit im Umgang mit den tonalen Prinzipien der Sonatenform, die Dvořáks allererste Werke zeigten, ist hier einer beträchtlichen Virtuosität gewichen, die zusammen mit der an Haydn geschulten konzentrierten thematischen Arbeit und Stimmigkeit der Textur dieses selten gespielte Quartett zum wohl ersten wirklich vollendeten, ausgereiften Streichquartett Dvořáks macht.

# Zwischen Schubert und Brahms: Das Streichquartett d-Moll

Mehr als die Musik selbst hat - so scheint es - der Umstand, daß Dvořák sein Streichquartett d-Moll opus 34 (B 75) Johannes Brahms gewidmet hat, die Rezeption dieses Werkes geprägt. Regelmäßig wird es in der einschlägigen Literatur - Clapham ausgenommen - als besonders brahmsisch beschrieben, wobei die Kommentatoren sich allerdings durchweg schwertun, einen Brahms-Einfluß oder auf Brahms verweisende Stilelemente wirklich dingfest zu machen.

So zeigt sich laut Sourek der Einfluß von Brahms "*in der Reinheit und der fesselnden Art der motivischen Arbeit*"<sup>1</sup>, doch gerade von entwickelnder Variation und stimmiger Durchgestaltung des Satzes ist in diesem Werk eher weniger zu spüren als in den beiden Quartetten davor. Mersmann hält "*die Nähe zu Brahms (...) statt zu Schubert und Mendelssohn*" für charakteristisch für dieses Werk wie allgemein für Dvořák und vergleicht den langsamen Satz (wenig schlüssig) mit Brahms' c-Moll-Klaviertrio<sup>2</sup>, das damals noch gar nicht komponiert war, übersieht andererseits aber die eindeutigen Bezüge zu Schubert.

Beveridge warnt zwar davor, das d-Moll-Quartett insgesamt als "*a Brahmsian work*" zu beschreiben, läßt sich aber doch dazu verleiten, in den Mittelsätzen eine Beziehung zum G-Dur-Sextett von Brahms zu postulieren<sup>3</sup>, die - worauf noch einzugehen ist - reichlich erzwungen wirkt. Gerald Abraham schließlich ist sich einerseits nicht ganz sicher: "*There had been traces of Brahms - or are they only of the Beethovenian and Schubertian elements in Brahms? - in the D minor Quartet*", meint dann aber an anderer Stelle doch, daß das Werk "*does here and there touch its hat to him [Brahms]*", allerdings sei es geistig und technisch Schubert näher<sup>4</sup>. Und ähnlich vorsichtig ist dann auch Burghauser, der mit dem Hinweis auf die bei Dvořák damals wohl noch recht geringe Kenntnis Brahmscher Werke vermutet, daß es sich bei den Parallelen mit Brahmsens Stil "*mehr um eine durch gleiche Voraussetzungen entstandene Übereinstimmung*" handle<sup>5</sup>.

Wir wissen nicht, wann Dvořák anfang, sich mit der Musik von Brahms, die sich in Prag erst in den späteren 1870er-Jahren durchzusetzen begann, zu beschäftigen. Äußerungen Dvořáks über Brahms sind erst aus der Zeit ab Dezember 1877, als der Briefwechsel mit Brahms begann, überliefert. Dvořák wird gewiß anwesend - und beeindruckt - gewesen sein, als im März 1877 in Prag erstmals *Ein deutsches Requiem* von Brahms aufgeführt und als herausragendes

<sup>1</sup> Werkanalysen Kammermusik, S. 88.

<sup>2</sup> H. Mersmann, Die Kammermusik, Band IV (Führer durch den Konzertsaal), Leipzig 1930, S. 33.

<sup>3</sup> Romantic Ideas, S. 251f.

<sup>4</sup> Dvořák's Musical Personality, S. 47 und S. 52.

<sup>5</sup> Dvořák, S. 25f.

musikalisches Ereignis enthusiastisch gefeiert wurde, und vielleicht ging auch ein Impuls von dem mit Dvořák eng befreundeten jungen Janáček aus, der sich Anfang des Jahres 1877 intensiv - unter anderem mit einer in einer Tageszeitung veröffentlichten Werkanalyse - für eine Aufführung des Klavierquintetts opus 34 von Brahms in Brünn engagierte<sup>6</sup>.

Dvořáks persönlicher Kontakt zu Brahms wurde ausgelöst durch einen Brief Eduard Hanslicks an Dvořák vom 30. November 1877, in dem Hanslick dem Komponisten mitteilt, ihm sei auf Vorschlag der Jury, der neben ihm selbst auch Brahms angehörte, wieder - zum dritten Mal - das österreichische Staatsstipendium für junge und mittellose Komponisten zugesprochen worden, und in dem Hanslick Dvořák rät, einige seiner Kompositionen Brahms zu schicken, dem die (von Dvořák neben anderem bei der Bewerbung eingereichten) *Mährischen Duette* so gefallen hätten, daß er sie seinem Verleger empfehlen wolle. Daraufhin schrieb Dvořák am 3. Dezember an Brahms<sup>8</sup>, dankte ihm für seine Hilfsbereitschaft und übersandte ihm einige Kompositionen.

Aus der gleichen Zeit ist nun auch erstmals belegt, daß Dvořák in direkten Kontakt mit einem Brahms'schen Werk kam: Am 2. Dezember wurden seine eigenen *Symphonischen Variationen* (B 70) in einem Konzert uraufgeführt, in dem auch - erstmals in Prag - das Klavierkonzert d-Moll von Brahms erklang<sup>9</sup>.

In der Zeit vom 7. bis 18. Dezember komponierte Dvořák (den Daten auf dem Autograph zufolge) das Streichquartett d-Moll opus 34, möglicherweise schon in der Absicht, es Brahms zu widmen. Die Wahl der Tonart d-Moll kann jedoch nicht, obwohl dies naheläge, durch die Begegnung mit dem Brahms'schen Klavierkonzert erklärt werden, denn ein Stück aus dem ersten Satz ist in einer Fassung erhalten, deren Schrift nach Burghausers Urteil auf eine deutlich frühere Entstehungszeit schließen läßt<sup>10</sup>. Auch die für Dezember 1877 zu niedrige Opuszahl 34 - statt 42 - deutet darauf hin, daß Dvořák zumindest den ersten Satz schon früher - der Opuszahl nach Ende 1876 - zu komponieren begonnen hat, womit dann auch erklärt wäre, daß die Thematik des Kopfsatzes so gar nicht auf den späteren Widmungsträger anspielt.

Noch während der Arbeit am Quartett erhielt Dvořák einen kurzen Brief von Brahms<sup>11</sup>, auf den er am 19. Dezember 1877 antwortete<sup>12</sup>, ohne sein am Vortag

<sup>6</sup> Vgl. Nouza, Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschech. Musikleben, S. 408ff.

<sup>7</sup> Bislang nur in englischer Übersetzung veröffentlicht in: Clapham, Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick, in: MQ 57 (1971), S. 242.

<sup>8</sup> S. Antonín Dvořák, Korrespondence a dokumenty - Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe, hrsg. von Milan Kuna u. a., Band I: Abgesandte Korrespondenz 1871-1884, Prag 1987, S. 129 (im Folgenden abgekürzt *Korrespondenz*), und Otakar Sourek (Hrsg.), Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen, Prag 1954, S. 33. (Keineswegs ist der Brief - wie Beveridge meint [Romantic Ideas, S. 248] - verloren.)

<sup>9</sup> S. Nouza, a. a. O., S. 408 und Dvořáks Brief an Brahms vom 23. 1. 1878 (Korrespondenz I, S. 134; Sourek, a. a. O., S. 37).

<sup>10</sup> Burghauser, Dvořák, S. 25. Leider war es nicht möglich, zusätzlich zum Partiturautograph auch dieses Blatt, auf dessen Rückseite Dvořák später die Bläserserenade d-Moll skizziert hat, in der Tschechischen Staatsbibliothek einzusehen.

<sup>11</sup> Abgedruckt bei Sourek, a. a. O., S. 34. Er trägt kein Datum, dürfte aber am 12. 12. 1877 geschrieben worden sein.

<sup>12</sup> Korrespondenz I, S. 131; Sourek, a. a. O., S. 36.

abgeschlossenes Quartett zu erwähnen - kam ihm der Gedanke mit der Widmung erst später? -; Anfang Januar reiste er nach Wien, um Brahms zu besuchen, traf ihn aber nicht an, weshalb er dann am 23. Januar Brahms per Brief fragte, ob er ihm sein d-Moll-Quartett widmen dürfe<sup>13</sup>.

Brahms nahm die Widmung erfreut entgegen, teilte Dvořák in seiner Antwort vom März 1878<sup>14</sup> aber auch - nicht speziell auf das Quartett bezogen - mit, daß er gerne mit ihm über Einzelnes plaudern würde: *"Sie schreiben einigermaßen flüchtig. Wenn Sie jedoch die fehlenden # b ♭ nachtragen, so sehen Sie auch vielleicht die Noten selbst, die Stimmführung usw. bisweilen etwas scharf an."* Zu dieser Unterhaltung kam es dann Anfang 1879 beim Besuch von Brahms in Prag, woraufhin Dvořák besonders beim d-Moll-Quartett manches - vor allem im Finale - änderte und *"die vielen schlechten Noten"* (wie er es nannte) durch andere ersetzte<sup>15</sup>, dem Autograph zufolge insbesondere Härten der Stimmführung eliminierend.

Insofern ist ein Brahms-Einfluß in diesem Quartett durchaus und sehr direkt vorhanden, wenn auch die Musik von Brahms hier noch nicht das Leitbild ist, an dem das Werk sich primär orientiert. Spätere Werke Dvořáks wie die Siebte Symphonie d-Moll opus 70 und das f-Moll-Klaviertrio opus 65 beziehen sich demgegenüber viel deutlicher auf Brahms und auf ganz bestimmte Werke von Brahms, und insbesondere das Eindringen von Konfliktrhythmen - die im d-Moll-Quartett noch ganz fehlen - in Dvořáks Musik scheint von der Beschäftigung mit Brahms herzurühren. In Dvořáks Streichquartetten aber blieb auch später der Brahms-Einfluß eher marginal, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil hier die Gattungstradition vor Brahms mehr als genug Material höchsten Ranges bot, an dem sich ein Komponist auch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts noch abarbeiten konnte.

## Schubert-Adaption

Schon auf den ersten Blick läßt der Anfang von Dvořáks d-Moll-Quartett (*Nb. 137a*) erkennen, daß er nach dem Beginn von Schuberts Streichquartett a-Moll D 804 (*Nb. 137b*) modelliert ist<sup>16</sup>. Wie bei Schubert ist die Satzstruktur hierarchisch dreigeteilt in eine kantable melodieführende Stimme, eine wellenförmige Achtelbegleitung in der Mitte (bei Dvořák verdoppelt) und einen rhythmisch ostinaten, wesentlich einen Ton repetierenden Baß (bei Dvořák nur einstimmig). Dvořáks Thema hat zwar einen anderen Takt und eine durchaus eigene Melodik, denkt man sich aber Schuberts Thema auf einen  $\frac{3}{4}$ -Takt komprimiert, so

<sup>13</sup> Korrespondenz I, S. 133; Šourek, a. a. O., S. 37.

<sup>14</sup> Šourek, a. a. O., S. 38.

<sup>15</sup> S. Dvořáks Brief an Brahms vom 15. 10. 1879: Korrespondenz I, S. 180; Šourek, a. a. O., S. 47.

<sup>16</sup> Vgl. Clapham, A. D. Musician, S. 170.

kommt es zumindest rhythmisch dem Dvořák-Thema sehr nahe. Im übrigen sind die Tonarten quintverwandt und entsprechen sich Dynamik und Artikulation weitgehend.

(a) Allegro  $\text{♩} = 134$

Violino I.  $p$

Violino II.  $p$

Viola  $p$

Violoncello  $p$  pizz. arco

10 cresc. cresc. cresc. cresc.

(b) Allegro ma non troppo. 5

Violino I.  $pp$

Violino II.

Viola

Violoncello arco

Nb. 137: (a) Dvořák, Quartett d-Moll op. 34, T. 1; (b) Schubert, Quartett a-Moll D 804, T. 3

Während Schubert erst die achttaktige Themensubstanz exponiert und dann die ersten vier Takte variiert wiederholt, um sie weiter fortzuspinnen, wiederholt Dvořák sofort die ersten vier Takte (leicht variiert), läßt dann die zweite Themenhälfte folgen und treibt aus ihr die Fortspinnung hervor.

Entscheidender aber ist ein anderer Unterschied. Schuberts Thema entstammt der Sphäre des Klavierliedes. Dem Thema ist ein - im Notenbeispiel wegge- lassener - Vorspann vorgeschaltet, in dem der Begleitsatz der Takte 3 und 4 alleine erscheint, als selbständiger Klangraum, in den die Melodie im dritten Takt wie eine Singstimme eingebettet wird, ohne mit ihm motivisch verknüpft zu sein. Insbesondere dem Schubert-Lied *Gretchen am Spinnrade* scheint dies strukturell wie im Ausdruck unmittelbar nachempfunden:

Mei - ne Ruh ist hin, mein Herz ist schwer.

Wahrscheinlich war Dvořák der Bezug zwischen Schuberts Quartett-Anfang und *Gretchen am Spinnrade* sogar bewußt, denn in seinem eigenen Thema verweist nicht nur die Tonart d-Moll, sondern auch die Melodik der Takte 3-6 auf den Beginn des Schubert-Liedes.

Dennoch ist Dvořáks Thema sehr viel mehr ein genuines Quartett-Thema, und nicht nur weil ihm der "Liedvorspann" fehlt. Dvořák beginnt schon in den ersten zwei Takten mit der thematischen Arbeit, und sein nur scheinbar klar in Melodie und Begleitung geschiedener Satz ist - anders als bei Schubert - in unauffälliger Weise "polyphon" konzipiert. Auf den Quartfall *d-a* der Melodie antwortet in T. 2 die Bratsche imitatorisch-variiert mit *d-e-d-a* (wobei das *a* dann vom Cello übernommen wird). Die Tonrepetition im Cello ist nicht bloß rhythmisierter Orgelpunkt wie bei Schubert, sondern - und deshalb setzt das Cello erst im zweiten Takt ein - eine Imitation der Töne 2-4 der ersten Violine, während die "regelwidrige" Oktavierung der Melodie von T. 4 auf 5 mit den Pizzicato-Tönen *a-d* den Quartsprung als thematisch hervorhebt: nämlich als Umkehrung des Quartfalls von T. 1. Und die Takte 3 und 4 der ersten Violine sind diastematisch gewonnen aus der im ersten Takt von den Mittelstimmen gespielten, eine Terz umspannenden Bogen- oder Wellenfigur *f-g-a-g-f* (im Folgenden als "Terz-bogenfigur" bezeichnet), womit nun auch in den Takten 1, 3, 5, 7 etc. die Mittelstimmen sich als "thematisch" erweisen.

Zweifellos hat diese Tendenz, alle Stimmen thematisch zu machen, etwas Brahmsisches an sich, doch deutet nichts darauf hin, daß Dvořák dies erst bei Brahms gelernt hätte, und wenn beide Komponisten durch die Beschäftigung mit Schubert und Beethoven schließlich zu ähnlichen Resultaten gekommen sind, so scheint bei Dvořák jedenfalls auch die Auseinandersetzung mit Wagner, wie sie sich in den teilweise so polyphonen Quartetten der Jahre um 1870 niedergeschlagen hat, ihren Teil dazu beigetragen zu haben - auf das unauffällige, doch komplexe Netz von Motivbeziehungen und Zitaten in den "wagnerischen" Quartetten in B und D wurde ja schon hingewiesen.

Auch das Seitenthema im ersten Satz von Dvořáks d-Moll-Quartett (*Nb. 139a*) spielt - was bislang übersehen wurde - auf das entsprechende Thema in Schuberts a-Moll-Quartett (*Nb. 138b*) an. Wie in diesem beginnt die Melodie auf der Terz, steigt einen Halbton an, geht dann nach einem Wechselton (gleichsam dem Rest von Schuberts Triller) zwar zurück zur Terz, beschreibt aber von dort aus wie Schuberts melodieführende zweite Violine im zweiten Takt einen Sextsprung und im dritten einen noch eine Stufe höher führenden Sprung, um dann wie Schuberts Thema nach dem Höhepunkt im vierten Takt wieder in Terz- und Sekundschritten zum Ausgangspunkt abzusteigen.

Der Oktavsprung der ersten Violine bei Schubert in T. 60 hat ein Pendant in Dvořáks T. 71, und ganz ähnlich wie bei Schubert in T. 62 übernimmt bei

Dvořák in T.74 die zunächst "abwartende" erste Violine von der bis dahin melodieführenden zweiten Violine die Führungsrolle, indem sie diese in der Obersext verdoppelt. In beiden Themen schließlich bildet das kleine c eine Halteton-Achse, unter die Dvořák allerdings - bei dem der Halteton die Quinte ist - noch einen Baß setzt.

(a)

(b)

Nb. 139: (a) Dvořák, d-Moll-Quartett, I. Satz T. 63; (b) Schubert, a-Moll-Quartett, I. Satz T. 59 (Seitenthemem)

Während nun aber Schuberts Seitenthema substantziell vollkommen neu gebildet ist und auch durch die Überleitung nicht motivisch vorbereitet wird, ist Dvořáks Seitenthema gleich mehrfach auf das Hauptthema rückbezogen. Die Terzbogenfigur seines ersten und fünften Taktes stammt - in gleicher absoluter Tonhöhe - aus dem dritten Takt des Hauptthemas<sup>17</sup>, und die Basistöne der ersten Stimme in den acht Thementakten beschreiben ebenfalls zwei solcher Terzbögen: a-b-c-b-a

<sup>17</sup> Aus jenem Takt 3 abgeleitet ist auch im Mittelteil des Hauptsatzes (ab T. 23) das energische, rhythmisch-zupackende Entwicklungsmotiv.

und *a-h-c-h-a*. In den ersten sechs Takten des Seitenthemas ist im Baß ostentativ gleich fünfmal der Quartfall aus dem Hauptthema (transponiert) enthalten, und die Tonrepetitionen der Bratsche sind das Gegenstück zur ständigen Wiederholung des Tons *a* in den Außenstimmen des Hauptthemas, wobei der Rhythmus im Seitenthema umgekehrt wird zu Viertel plus Halbe.

Auffallend neu sind im Seitenthema nur die Sextsprünge - von denen man annehmen kann, daß sie von Schuberts Seitenthema inspiriert sind -, und sie bereitet Dvořák in der Überleitung vor, indem er die Hauptthemenmelodik in den Takten 35-55 mit einer Reihe ostinat wiederholter Oktavsprungsfiguren begleitet, deren letzte dem zweiten und dritten Takt des Seitenthemas schon recht nahe kommt:



Wird somit Dvořáks Seitenthema trotz seines Schubert-Bezuges primär aus dem eigenen Satz heraus entwickelt - und in einer Weise entwickelt, die gerade kein Gegenstück bei Schubert hat -, so mag immerhin der Umstand, daß es fast ebenso lyrisch und kantabel gehalten ist wie das Hauptthema und auf die bei Dvořák ansonsten doch wenigstens in einem der beiden Themen anzutreffende prägnante Rhythmik verzichtet, dem Einfluß Schuberts zuzuschreiben sein. Auch fällt auf, daß Dvořáks Exposition wie die von Schuberts Quartett-Kopfsatz keine eigentliche Schlußgruppe hat. Dennoch ist seine Exposition mit 145 Takten deutlich länger als in den drei davor geschriebenen Quartetten, und dies vor allem wegen der Ausweitung des Seitensatzes. Umfassen Hauptsatz und Überleitung in Dvořáks d-Moll-Quartett mit 62 Takten (à 3 Viertel) nur vier mehr als bei Schubert (58 à 4 Viertel), so ist Dvořáks Seitensatz mit 83 Takten doppelt so lang wie der von Schubert (42 Takte). Die Durchführung aber hat in beiden Werken genau gleich viele, nämlich 67 Takte.

Sollte sich Dvořák hier tatsächlich bewußt am Umfang von Schuberts Durchführung orientiert haben, so werden ihm diese 67 Takte für eine Durchführung als zu knapp bemessen erschienen sein. (Dvořák pflegte in den Siebziger Jahren die Durchführung im Verhältnis zur Exposition deutlich länger zu gestalten als Schubert in seiner späten Kammermusik.) Wollte er andererseits aber auch nicht, wie in den Werken davor, mit einer zweiten Durchführung in der Reprise den Anteil des Durchführungsbereichs am gesamten Satz erhöhen - vielleicht ebenfalls nach dem Beispiel Schuberts, der keine zweite Durchführung einfügt -, so blieb als Möglichkeit die Erweiterung der Exposition um einen durchführungsartigen Abschnitt. Und man könnte immerhin spekulieren, daß Dvořák diese Erweiterung bewußt so anlegte, daß der Seitensatz fast haargenau doppelt so lang - es fehlt nur ein Takt - wurde wie in Schuberts a-Moll-Quartett.

Ob nun auf Schubert bezogen oder nicht: die Hälfte von Dvořáks Seitensatz jedenfalls ist in der Manier einer Durchführung gestaltet, was sich auch darin äußert, daß in der Mitte dieses Teils (T. 106) nach einer längeren Modulation

weg von F-Dur für vier Takte die weitest entfernte, nämlich die Tonart der Tritonus-Distanz, H-Dur, erreicht wird - so wie in den Kopfsätzen beispielsweise der Quartette a-Moll opus 16, E-Dur und Es-Dur genau im Zentrum der Hauptdurchführung die von der Grundtonart einen Tritonus entfernte Tonart erscheint.

Dies in der eigentlichen Durchführung des d-Moll-Quartetts zu wiederholen, wäre hiernach redundant. Bezeichnenderweise aber läßt Dvořák die Durchführung mit einer Rückung nach H-Dur beginnen, womit er einerseits die Formzäsur prägnant hervorhebt, andererseits aber einen Rückbezug zum H-Dur der Seitensatzmitte herstellt: Die entfernte Tonart wirkt überraschend neu und ist unterschwellig doch schon vorbereitet. (Man vergleiche die bei Dvořák häufige - an den Quartetten f-Moll und E-Dur gezeigte - Technik, die Seitensatztonart schon im Verlauf des Hauptsatzes zu berühren.)

In der Reprise könnte man in dem Umstand, daß Dvořák in für ihn ungewöhnlicher Manier den Seitensatz fast vollständig und (bis auf die Transposition nach D-Dur) weitgehend unverändert bringt, einen Reflex des Schubert-Satzes sehen, der den Seitensatz ungekürzt wiederholt. Anders als Schubert aber läßt Dvořák in der Reprise den kontrastierenden Mittelteil des Hauptsatzes zunächst weg, um ihn - nämlich die Takte 13-32 - nach der Seitensatzreprise in T. 327 nachzuholen.

Schubertisch wirken in Dvořáks Satz die zahlreichen ostinaten Begleitfiguren und die Ketten von Achteltriolen, und auch die häufigen Moll-Dur- und Dur-Moll-Wechsel könnten hier angeregt sein von Schuberts a-Moll-Quartett, in dem das Hauptthema ja in T. 23 pointiert nach Dur gewendet wird (vgl. Dvořák in T. 39). Vor allem aber scheint sich ein Schubert-Einfluß darin zu äußern, daß die Satztechnik im Kopfsatz von Dvořáks d-Moll-Quartett überwiegend eine homophone Grundstruktur hat, die zwar nicht ganz so homophon ist wie in Schuberts Quartettstil, sich aber doch sehr deutlich von der fast klassisch-stimmigen Quartettsschreibweise des E-Dur-Quartetts unterscheidet (dafür aber in schubertischer Weise die "sinnlichen" Momente der Klanglichkeit und der Harmonik mehr in den Vordergrund stellt).

An den ersten Satz von Schuberts a-Moll-Quartett erinnert schließlich, daß Dvořák jeden Formteil - Hauptsatz und Seitensatz in Exposition und Reprise, Durchführung und Coda - leise beginnen läßt, um dann erst allmählich eine Steigerung zu entwickeln. Doch ist dies allgemein charakteristisch für Dvořáks Musik - keines seiner Quartette nach 1870 beginnt etwa kräftiger als *piano* -, und man wird hier weniger einen Schubert-Einfluß vermuten als dies der bei Schubert und Dvořák sich sehr nahe kommenden kompositorischen Mentalität zuschreiben: einer zutiefst sich von derjenigen Beethovens unterscheidenden Mentalität, die anstelle energischer, "selbstherrlicher" Setzung des Materials - etwa nach der Art von Beethovens opus 95 - dazu neigt, die Musik sich gleichsam selbständig, "organisch" aus einem eher passiv-lyrischen Zustand heraus entfalten und entwickeln zu lassen und das kompositorische Ego hinter dem quasi natürlichen Fluß der Musik zu verbergen.

## Tonrepetition und Polka

Daß der erste Satz von Dvořáks d-Moll-Quartett in der musikalischen Tiefenstruktur eher homophon angelegt ist - trotz imitatorischer Passagen wie in T. 23, und obwohl er (schon im Hauptthema) "quartettistischer" gesetzt ist als der Vergleichssatz von Schuberts a-Moll-Quartett - hängt wesentlich mit der zentralen Rolle zusammen, die in diesem Satz das Prinzip der Tonwiederholung spielt, und zwar als thematisches Prinzip, denn das Hauptthema selbst besteht ja neben dem Quartfall und der Terzbogenfigur im wesentlichen nur aus einer mehrfachen Repetition des Tones *a*.

Schon die Fortsetzung des Hauptthemas ab T. 9 wird durchzogen von einer synkopisch rhythmisierten, zwölf Takte langen und zwischen den Mittelstimmen hin- und herspringenden "Achse" aus dem Ton *d*, einer Art Mittelstimmen-Orgelpunkt. In T. 41 bilden die Mittelstimmen aus einer triolischen Oktavsprungfigur eine ebenfalls den Ton *d* repetierende Achse von acht Takten (plus vier Takte *c*). Fünf Takte vor dem Seitenthema (T. 58) beginnt das Cello einen rhythmisierten und akzentuierten Orgelpunkt *c*, der sich im Seitenthema für sechs Takte als Achse in der Bratsche fortsetzt.

In den Takten 71-77 verharren beide Außenstimmen auf dem Ton *e*: die Oberstimme mit einem folkloristischem Halteton, das Cello mit einem durch lange Pausen unterbrochenen Orgelpunkt aus kurzen Noten. Von T. 81-90 zieht sich in der Bratsche eine rhythmisch ostinate Achse mit sechs Takten *c* und vier Takten *a* durch. Nach dem modulierenden Durchführungsteil im Seitensatz schließlich beginnt in T. 121 ein sich bis T. 130 erstreckender, teilweise rhythmisierter Orgelpunkt *f*, der ab T. 131 zur ausgezierten Mittelstimmenachse wird und in T. 138 wieder als Orgelpunkt vom Cello fortgesetzt wird.

Während die Durchführung nur zwei solcher Strukturen enthält, erscheint am Ende der Reprise durch einen achttaktigen Einschub noch eine neue Fläche von 25 Takten (T. 310-334), in der permanent der Ton *d* als Orgelpunkt oder Achse präsent ist. Und in der Coda (T. 347) wird zunächst acht Takte lang in den Oberstimmen fast nur der Ton *a* repetiert, worauf dann die letzten sechzehn Takte mit einem motivisch aufgelockerten, rhythmisch ostinaten und geradezu brucknerischen Orgelpunkt *d* den Satz mit fast symphonischer Gestik zum Abschluß bringen.

Mehr als die Hälfte sowohl der Exposition wie der Reprise und die gesamte Coda sind somit gebunden durch solche Halteton-, Repetitionston- und Orgelpunktbildungen, die einerseits, insofern sie schon in der Substanz des Hauptthemas (und auch im Seitenthema) angelegt sind, ein Moment von thematischer Arbeit enthalten, andererseits aber auch vorausweisen auf den Stil der explizit "slawischen" Werke, die Dvořák im darauffolgenden Jahr schrieb: In den *Slawischen Tänzen* zumal begegnen ja solche Haltetöne und Tonrepetition-Achsen auf Schritt und Tritt, als hier nun eindeutig der Volksmusikpraxis entstammende Borduntöne.

Nicht zufällig setzt denn auch Dvořák das Spiel mit der Technik der Tonrepetition vorwiegend im zweiten Satz seines Quartetts fort, im *Alla Polka* überschriebenen und ganz handfest folkloristischen Scherzo (*Allegretto scherzando* B-Dur). Hier spielt das Cello bis zu T. 22 ausschließlich und fortwährend den Ton *b* - inklusive Wiederholung 32 Takte lang:

Allegretto scherzando  $\text{♩} = 100$

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) features dynamics *p*, *fp*, and *cresc.*. The second system (measures 6-10) includes *ritard.*, *lunga corona*, and *pp*. The third system (measures 11-15) shows *cresc.* and *dim.* markings. The cello part is consistently present and often marked with *cresc.* or *dim.*.

Nb. 141: Dvořák, Streichquartett d-Moll, Beginn des II. Satzes

Der Satz beginnt in einem recht rustikalen Polka-Tonfall - Berkovec hat auf die Übereinstimmung der ersten zwei Takte mit dem tschechischen Volkslied *Náš pán nemůže* hingewiesen<sup>18</sup> -, wobei das Cello vier Takte lang den typischen Polka-Baß intoniert. Weicht die Musik schon im zweiten Takt kurz zur Mollparallele aus, so moduliert sie im fünften Takt vollends nach g-Moll, berührt in T. 7/8 Es-Dur und schließt dann in T. 10 - in sich gekehrt und gar nicht mehr unbeschwert-tänzerisch - in verhaltenem g-Moll den ersten Teil.

<sup>18</sup> Jiří Berkovec, Antonín Dvořák (Hudební profily, sv. 18), Praha/Bratislava 1969, S. 80.

Auch der Ton *b* macht eine Wandlung durch: Zuerst ausgesprochener Tanzbaß, wird er in T. 5ff. jeweils auf der ersten Zählzeit zu einer harten Dissonanz und weigert sich gleichsam, bei den Tonika-Akkorden eine reguläre Baßfunktion wahrzunehmen, wodurch der Es-Dur-Dreiklang auf der Quint und der g-Moll-Dreiklang immer auf der Terz zu stehen kommt. Auch nach dem Doppelstrich integriert sich der Baß nur halb, nämlich als übermäßige Quinte der Dominante und als Terz der Tonika, in die Tonart g-Moll, und auch die Modulation nach Es-Dur in T. 19 macht der Baß zunächst drei Takte lang nicht mit. In einer paradoxen Weise wirkt dieses "Hängenbleiben" des Tons *b* einerseits sehr direkt (und ein wenig ironisch) volksmusikalisch - wie ein aus dem Unvermögen eines Spielers oder Instrumentes einer Blaskapelle resultierender falscher Baß -, andererseits aber bewirkt es gerade, daß der schlichte Polka-Ton (den schon die alterierten Harmonien und die Moll-Tendenz untergraben) artifizell gebrochen wird: Die Tonikaklänge werden destabilisiert, die Tonarten g-Moll und Es-Dur verlieren ihre Eindeutigkeit und werden gleichsam durch einen "Vorbehalt" in der Schweben gehalten.

Der Umstand, daß Dvořáks d-Moll-Quartett gerade ein Jahr nach Smetanas Streichquartett e-Moll *Aus meinem Leben* entstanden ist, in dem ja ebenfalls schon das Scherzo als stilisierte Polka gestaltet ist (und auch da an zweiter Stelle im Zyklus steht), ließe zunächst vermuten, daß Dvořáks *Alla Polka* vom Vorbild Smetanas angeregt wäre (mit dessen Quartettpolka es ansonsten freilich nichts gemein hat). Doch dürfte Dvořák Smetanas e-Moll-Quartett damals noch nicht gekannt haben<sup>19</sup> und ihm erst im April 1878 begegnet sein, als er als Bratschist an der ersten privaten Aufführung des Quartetts teilnahm. Eher könnte eine Anregung vom 1874 geschriebenen A-Dur-Quartett Zdeněk Fibichs ausgegangen sein<sup>20</sup>, das schon einen Polka-Satz enthält.

Beveridge wiederum weist darauf hin, daß Dvořáks *Alla Polka* dem zweiten Satz von Brahms' G-Dur-Sextett bemerkenswert ähnele, der "*every bit as much a polka as Dvořák's*" sei<sup>21</sup>. Doch diesen Brahms-Satz kann man beim besten Willen nicht als stilisierte Polka bezeichnen, und die von Beveridge genannten melodischen und satztechnischen Parallelen sind allzu unscheinbar und zu allgemeiner Natur, um wirklich signifikant zu sein, ebenso wie die Beziehung zwischen den Anfängen der langsamen Sätze, die Beveridge postuliert. (Dafür scheint dann in der *Dumka* von Dvořáks nächstem Streichquartett, Es-Dur opus 51, das Brahms'sche Sextett-Scherzo durchaus eine Rolle zu spielen.)

Im übrigen liegt die Einfügung eines Polka-Satzes ins Streichquartett durchaus in der Kontinuität von Dvořáks eigenem Kammermusikschaffen. Schon im 1875 entstandenen Klaviertrio B-Dur opus 21 trägt der dritte Satz (*Allegretto scherzando* Es-Dur) deutlich die Züge einer Polka. In c-Moll beginnend, kadenziiert er zunächst nach Es-Dur, wendet sich dann aber wie Dvořáks Quartettsatz ritardierend und auf einer Fermate innehaltend in T. 8 nach g-Moll. Und im

<sup>19</sup> Vgl. Burghauser, Dvořák, S. 26.

<sup>20</sup> Vgl. Burghauser, ebda.

<sup>21</sup> Romantic Ideas, S. 251.

Klaviertrio g-Moll opus 26 mündet das Finale nach einem Es-Dur Beginn in T. 16 in ein sehr polkamäßiges Hauptthema, das wiederum in g-Moll steht. Der in der volksmusikalischen Polka (und etwa auch bei Smetana) nicht vorgeprägte Zug nach Moll und speziell nach g-Moll ist also schon vor dem d-Moll-Quartett kennzeichnend für Dvořáks stilisierende Behandlung der Polka, die dadurch einen schwermütigen, der Tanzsphäre teilweise enthobenen Charakter bekommt.

Auch in späteren Werken Dvořáks begegnet diese Tendenz. Von den 1878/79 komponierten Sätzen, die deutlichen Polka-Charakter aufweisen, stehen drei in Moll: das Finale der *Bagatellen* opus 47, die *Dumka* des Sextetts opus 48 und der zweite Satz der *Tschechischen Suite* opus 39, und nur der - bezeichnenderweise der Volkstanzsphäre am nächsten stehende - Polka-Satz der *Slawischen Tänze* opus 46, Nr. 3 As-Dur, ist in Dur geschrieben.

Unverkennbar ist das Thema des Trios im zweiten Satz von Dvořáks d-Moll-Quartett (*Nb. 142c*) melodisch mit dem Anfang des *Alla-Polka*-Themas (*a*) verwandt. Die Ähnlichkeit fällt allerdings eher anhand der Noten auf, als daß sie akustisch sonderlich sinnfällig wäre, unterscheiden sich die Themen doch sehr stark im Tempo, im Metrum und vor allem in der Artikulation. Um jedoch die Themenbeziehung plausibler und "hörbarer" zu machen, baut Dvořák im zweiten Scherzo-Teil gleichsam eine thematische Brücke: In T. 28 destilliert er in der ersten Violine die melodische Substanz des Polka-Themas in bloßen Viertelnoten heraus und bringt sie in gebundener Artikulation (*b*). Aus diesen Takten 28-30 aber läßt sich nun durch Transposition und Diminution zu Sechzehnteln unschwer der erste Takt des Trio-Themas ableiten.

*Nb. 142: Streichquartett d-Moll, II. Satz: (a) T. 1, (b) T. 27, (c) Trio-Thema*

Viel neues Material enthält das Trio-Thema in den ersten vier Takten ansonsten nicht: Die zweite Violine läuft weitgehend in Terzen parallel, der Baß liefert jeweils den in den Oberstimmen gerade fehlenden Dreiklangston. Und die

zweiten vier Takte des Themas werden ganz aus den ersten gewonnen (abgesehen von der anderen Schlußwendung), indem die erste Violine den Part der zweiten in der Unteroktave wiederholt und die Bratsche die ehemalige erste Stimme zwei Oktaven tiefer spielt. Vielleicht ist es auch nicht übertrieben, die Dreiklangsbrechung *es-b-g-b* des Cellos in den Oberstimmen zu Achteln diminuiert wiederzuerkennen: in T. 95f. in der zweiten, in T. 99f. entsprechend in der ersten Violine. Zumal diese Baßformel (teilweise variiert) im weiteren Satzverlauf auch Melodie, nämlich Ober- und Hauptstimme wird:

NB. 143: Streichquartett d-Moll, II. Satz, Trio T. 110 und T. 126<sup>22</sup>

Allerdings tendiert diese thematische Ökonomie im Trio dazu, in Leerlauf umzuschlagen. Allzuoft wiederholt Dvořák einfach die viertaktige Grundsubstanz, melodisch oder durch Stimmtausch variiert oder auch durch folkloristische Repetitionston-Achsen ergänzt - so ab T. 110 (=Eulenburg T. 102) mit 16 Takten nur *b* in einer Stimme -, die Tonalität ist recht einförmig (außer Es-Dur/es-Moll nur einmal Ges-Dur), und die Taktgruppenstruktur schematisch. Gewiß darf gerade ein Trio-Satz einen eher harmlosen Tonfall anschlagen, hier allerdings scheint das Trio dem Komponisten doch etwas zu schnell von der Hand gegangen zu sein.

## Schweifende Tonalität und Brahms-Einfluß

Sonatensätze wie der erste Satz des f-Moll-Quartetts, das Finale von opus 16 und die Ecksätze des E-Dur-Quartetts - um nur prägnante Beispiele in dieser einen Gattung zu nennen - zeigen, daß Dvořák ein gebrochenes Verhältnis zum eigentlichen Grundprinzip der Sonatenform hatte: dem Prinzip, zwei kontrastierende Themen und zwei kontrastierende Tonarten (vorzugsweise in Tonika-Dominant-Beziehung) einander entgegenzustellen. (Und die in ihrer Monothematik und/oder ihrer tonalen Anlage überwiegend sonatenfernen Sätze der "neudeutschen" Quartette weichen ja ebenfalls diesem Satzprinzip aus.) Den in der

<sup>22</sup> Bzw. T. 102 und T. 118 nach der abweichenden Zählung in der Eulenburg-Taschenpartitur.

Sonatenform angelegten Konfliktgedanken schwächt Dvořák häufig gleich in doppelter Hinsicht, thematisch durch eine enge Beziehung zwischen Haupt- und Seitenthematik - was eine Tradition in Beethovens Prinzip der "kontrastierenden Ableitung" hat, bei Dvořák jedoch noch forciert ist -, vor allem aber tonal: entweder durch eine Verschränkung der beiden Haupttonarten - etwa durch Vornahme der Seitensatztonart (teilweise zusammen mit der Seitenthematik) im Hauptsatz - oder durch tonale Destabilisierung eines der beiden Tonartenbereiche (etwa durch Vermeidung seiner Tonika). Beides begegnet in einer wiederum neuartigen Realisierung auch in den Sonatenformen der letzten beiden Sätze des d-Moll-Quartetts.

Adagio  $\text{♩} = 116$

pp con sordino  
pp con sordino  
pp con sordino  
pp con sordino  
dim. pp  
dim. pp  
dim. pp

f dim.  
p  
fz  
pp espress.  
dim.  
p  
fz dim.  
pp espress.  
dim.  
p  
fz dim.  
pp

Nb. 144: Streichquartett d-Moll, Beginn des III. Satzes

Das *Adagio* weist die für einen langsamen Satz typische Sonatenform ohne Durchführung auf. Der sehr stimmungsvolle Satz beginnt in dichter, meist sechs- bis achttimmiger Klanglichkeit (Nb. 144) - solche "Harmonikaklänge" bleiben bis zum G-Dur-Quartett ein Spezifikum von Dvořáks Streichersatz in langsamen Sätzen - mit einem nicht ganz strengen, sich nach 19 Takten allmählich auflösenden Kanon zwischen erster Violine und Viola (ab T. 14: Cello).

So dreiklangselig das Thema drei Takte lang die D-Dur-Tonika ausspielt, wird es doch schon im vierten Takt durch Unterterzung in den Bereich der Mollparallele h gezogen, den es dann für neun Takte nicht mehr verläßt. Erst ganz am Ende des Hauptsatzes erscheint wieder kurz die Tonika von D-Dur in Grundstellung (T. 20), bevor dann die Überleitung in fis-Moll beginnt.

Das im Hauptsatz die Grundtonart verdrängende h-Moll wird nun aber auch zu der Tonart, die man am ehesten als Seitensatztonart bezeichnen könnte, obwohl der in T. 31 beginnende Seitensatz (s. *Nb. 145*) erst gegen Ende, nach 26 Takten, zweimal kurz die h-Moll-Tonika streift (T. 56 und 58). In diesen 26 Takten wird allerdings auch kein anderer "tonika-fähiger" Dreiklang berührt, vielmehr umschreibt das Seitenthema die Tonart h-Moll zunächst lediglich mit Dominantsept- und Subdominant-Klängen auf einem achttaktigen Orgelpunkt *Fis*, worauf vier Takte *H7* folgen, je zwei Takte *E7* und *A7* und, nach einer kurzen Quintschrittsequenz, eine Themenwiederholung, die mit einem ebensolchen Orgelpunkt *A* die Grundtonart D-Dur umschreibt.

Ob man dies nun so interpretiert, daß eigentlich gar keine Tonart etabliert wird, oder so, daß immerhin die Tonarten h-Moll und D-Dur wenigstens latent vorhanden sind: Ein sonatenmäßiger Tonartenkontrast wird hierdurch jedenfalls nicht hergestellt, vielmehr beruht die tonale Anlage der Exposition auf dem Gegensatz zwischen stabiler (Doppel-)Tonalität - D/h - im Hauptsatz und schweifender Tonalität bzw. bloß latenter Tonalität - ebenfalls um D und h kreisend - im Seitensatz.

*Nb. 145: Streichquartett d-Moll, III. Satz T. 31 (Seitenthema)*

In seiner wagnerischen Harmonik mit Sept- und Nonakkorden über einem Orgelpunkt *Fis* - in T. 35f. klingt auch der "Tristan-Akkord" an - und in seiner stimmungsvoll-verhangenen Klanglichkeit - sordinierte Streicher *pianissimo* - erinnert der Seitensatz an das *Andante appassionato* aus der Erstfassung des a-Moll-Quartetts opus 12<sup>23</sup>, mindestens ebenso sehr aber auch an das *Andante religioso* des e-Moll-Quartetts<sup>24</sup> mit seinem ebenfalls dominantischen Pedalton *Fis*: Die Ausdruckssphäre des ganzen *Adagio*-Satzes ist unverkennbar ebenfalls die einer Nachtmusik<sup>25</sup>. (An den Mittelteil des *Andante religioso* erinnert dann in der Reprise auch das impressionistisch flimmernde Figurenwerk.) Doch die Komponierhaltung hat sich in den dazwischenliegenden sieben Jahren radikal geändert: Was Dvořák 1870 noch in fast zehn Minuten Musik ausbreitete, kom-

<sup>23</sup> Vgl. *Nb. 107*.

<sup>24</sup> Vgl. *Nbb. 84 und 85*.

<sup>25</sup> Nicht zufällig wird in der Literatur auch immer wieder eine Nähe zu Debussys (damals natürlich noch gar nicht komponiertem) *Clair de lune* aus der *Suite bergamasque* konstatiert.

primiert er im Mittelteil dieses D-Dur-*Adagio* in wenige, aber ausdrucksvolle Takte.

Motivisch greift das Seitenthema - was unschwer zu erkennen ist - auf den dritten und vierten Takt des Hauptthemas (*Nb. 144*) zurück, genau in der Weise, wie im ersten Satz das Seitenthema mit dem dritten und vierten Takt der Hauptthemensubstanz begann. Der Bezug zum ersten Satz wird von Dvořák aber noch konkretisiert. Am Ende des *Adagio* erscheint ein deutliches Zitat des Seitenthemas aus dem ersten Satz (*Nb. 146*, vgl. *Nb. 139a*), das genau jene Sechzehntelfigur enthält, die zur Substanz beider *Adagio*-Themen gehört, wodurch nun ganz offenkundig wird, daß diese im langsamen Satz fast allgegenwärtige, unscheinbare Sechzehntelfigur aus der thematischen Terzbogenfigur des ersten Satzes (T. 3) abgeleitet ist<sup>26</sup>.

*Nb. 146: Streichquartett d-Moll, III. Satz T. 128*

Vor diesem Hintergrund ließe sich immerhin diskutieren, ob nicht im Hauptthema des *Adagio* neben der Sechzehntelfigur des dritten Taktes auch der eröffnende Quartsprung *a-d* (als Umkehrung des Quartfalls) und die Repetition des Tons *a* in der zweiten Violine auf das Hauptthema des Kopfsatzes zurückzuführen sind (vgl. *Nb. 144* mit *Nb. 137a*). Und im Finale führt die Reduktion des Fugathemas von T. 10 in der Durchführung zu einer nur noch aus Floskeln bestehenden Passage (*Nb. 147*), deren Wellenfigur aus vier Sechzehnteln man für sich genommen ebenfalls nicht auf den ersten Satz beziehen würde; durch die Analogie zur Sechzehntelfigur des langsamen Satzes aber wird ihre Ableitung aus der Terzbogenfigur des Quartettbeginns plausibel (und wird plausibel, daß auch der Beginn des Fugathemas von T. 11 des Finales<sup>27</sup>, aus dem sie abgeleitet ist, mit dieser Terzbogenfigur substanzuell zusammenhängt). Die Musik scheint hier wie an der erwähnten Stelle vom *Adagio*-Schluß damit zu beginnen, sich in spielerischer Weise selbst zu analysieren.

<sup>26</sup> Vgl. Abraham, Dvořák's Musical Personality, S. 53f.

<sup>27</sup> S. unten *Nb. 150a*.

Nb. 147: Streichquartett d-Moll, Finale T. 121

Im Finale sind die tonalen Verhältnisse dem langsamen Satz nicht unähnlich. Die Überleitung bereitet hier dominantisch F-Dur als die zu erwartende Seitensatztonart vor. Doch das Seitenthema setzt in T. 39<sup>28</sup> trugschlüssig mit dem Dominantseptakkord zu B-Dur ein (Nb. 148), worauf wiederum trugschlüssig Dominant- und Subdominantakkorde folgen, die sich auf g-Moll beziehen. Ab T. 46 wird dann dominantisch a-Moll umschrieben und trugschlüssig weitergeführt wieder in den Dominantseptakkord von B-Dur, und erst nach 18 Takten wird kurz ein Dreiklang gestreift (a-Moll in T. 56), der sich als Tonika auffassen ließe. (Keineswegs wird davor schon B-Dur und g-Moll "tonicized", wie Beveridge meint<sup>29</sup>.)

<sup>28</sup> Nach der Taktzählung der Eulenburg-Taschenpartitur (wie auch an den folgenden Stellen). In der Kritischen Gesamtausgabe (Prag 1955) wird der Auftakt am Satzbeginn als eigener Takt gezählt, weshalb hier die Taktzahlen immer um einen Takt zu hoch sind.

<sup>29</sup> Romantic Ideas, S. 256.

Nb. 148: Streichquartett d-Moll, Finale T. 35

Als einzige Tonikaklänge erscheinen dann noch - ebenfalls nur transitorisch - T. 71 As-Dur, T. 75 Des-Dur und T. 77 b-Moll, ansonsten bezieht sich die Musik tonikalos auf c-Moll und f-Moll, und das Maximum an Stabilität in diesem ruhelosen tonalen Schweben bildet die achttaktige dominantische Umschreibung von f-Moll am Ende des Seitensatzes.

Dieses auf keine Zentraltonart beziehbare tonale Vagieren erinnert ebenso wie die häufige afunktionale Fortschreitung  $D^7-s^6$  an die Musik von Franz Liszt, und bei Dvořák selbst gibt es eine Analogie im Mittelsatz seines (15 Monate davor komponierten) Klavierkonzerts g-Moll opus 33, dessen zweites Thema (T. 17) in ähnlicher Weise die Tonart D-Dur lediglich umschreibt und nie die Tonika erreicht. Zu einer offenen harmonischen und melodischen Parallele verdichtet sich dies im weiteren Verlauf beider Sätze: Die e-Moll umschreibende Fassung des Seitenthemas in der Durchführung des Quartettfinales (Nb. 149b) ist ganz offensichtlich der im Mittelteil des Klavierkonzertsatzes erscheinenden Variante des zweiten Themas (a) nachgebildet:

(a)

(b)

Nb. 149: Dvořák (a) Klavierkonzert g-Moll, II. Satz T. 53 (Auszug); (b) Quartett d-Moll, Finale T. 103

Anders als im Quartett klingt in Dvořáks Klavierkonzert auch manches - etwa der Schluß des zweiten Satzes - ausgesprochen "nach Liszt", dessen Klavierkonzerte hier in einer eher allgemeinen Weise Dvořáks Modelle gewesen zu sein scheinen (und gerade nicht die Brahms-Konzerte, mit denen Dvořáks g-Moll-Konzert zu Unrecht häufig in Verbindung gebracht wird), während im Quartett-Finale die beschriebenen tonalen und harmonischen Phänomene doch wohl zunächst auf Dvořáks Klavierkonzert zurückgehen und somit nur mittelbar vielleicht auch auf Liszt.

Wenn oben darauf hingewiesen wurde, daß neben dem erhaltenen, in älterer Handschrift geschriebenen Partiturfragment aus dem ersten Satz auch die eigentlich zu niedrige Opuszahl 34 es nahelegen, daß Dvořák das d-Moll-Quartett wenigstens teilweise schon 1876 konzipiert hat, so könnte die genannte Parallele zum Klavierkonzert - dem zumindest der Opuszahl nach unmittelbar vorhergehenden Werk! - diese Vermutung noch ein wenig stützen, und gleichzeitig scheint sie darauf hinzudeuten, daß mehr als nur ein Teil des ersten Satzes - sei es auch nur skizzenhaft - schon deutlich vor Dezember 1877 entstanden ist. Zeit hätte Dvořák nach der Vollendung des Klavierkonzerts jedenfalls genug gehabt: Aus dem Zeitraum von Mitte September bis wenigstens Anfang Dezember 1876 ist uns auffälligerweise keine einzige datierbare Komposition von ihm überliefert.

Der so instabile Seitensatz folgt im Finale des d-Moll-Quartetts auf einen tonal gefestigten Hauptsatz, der nacheinander die Tonarten d-Moll, F-Dur, a-Moll, A-Dur, d-Moll und F-Dur durchläuft, womit er einerseits die Dreiklangstöne der d-Moll-Tonika in Tonarten ausschreitet und somit die Grundtonart befestigt, andererseits aber auch genau jene Tonarten schon vorwegnimmt, die als Seitensatztonarten am ehesten in Frage kämen. Indem nun Dvořák solcherart den Seitensatz tonal schon im Hauptsatz "abhandelt", befreit er den zweiten (längeren) Teil der Exposition gewissermaßen von der Aufgabe, eine Nebentonart zu etablieren (die dieser denn auch konsequent vermeidet). Und verglichen mit dem Finale des E-Dur-Quartetts, das einen Prozeß von tonaler Instabilität und Tonikaferne hin zur Tonika und zur Stabilisierung der Grundtonart beschreibt, ist hier die Disposition eine umgekehrte: Der tonal schweifende und tonikaferne Bereich wird ins Innere des Satzes verlegt, was immerhin prinzipiell der Idee des Sonatensatzes näherkommt.

Freilich ist eine solche auf Trugschlußharmonik und Vermeidung tonaler wie tonikaler Zentrierung beruhende Seitensatzkonzeption dem Brahms'schen Denken diametral entgegengesetzt. Wie Brahms hierzu sich Dvořák gegenüber geäußert hat, wissen wir nicht, grundsätzlich aber scheint sich seine Kritik eher auf Details der Stimmführung bezogen zu haben, wie die nachträglichen und im Finale besonders zahlreichen Korrekturen im Autograph vermuten lassen. Trotz seiner "unbrahmsischen" Züge vermittelt das Finale aber immer noch unter allen Sätzen am ehesten den Eindruck, als habe hier Dvořák den Widmungsträger im Auge gehabt, wirkt doch in seinem Hauptsatz das Fugato wie ein etwas ange-

strengter Versuch, "deutsch" und "gelehrt" zu schreiben (*Nb. 150a*). Und höchstwahrscheinlich sind sogar die gegen den Takt betonten Staccato-Achtelfiguren in diesem Thema (*T. 12f.*) gedacht als eine Art Widmungssignet, ähneln sie doch sehr stark dem Beginn von Brahms' (gerade ein Jahre zuvor erschienenem) Streichquartett B-Dur opus 67 (*b*):

(a) Musical score for Dvořák, Quartett d-Moll, Finale T. 11, measures 11-15. The score is in D minor, 3/4 time, and features a prominent staccato eighth-note pattern in the lower strings.

(b) Musical score for Brahms, Quartett B-Dur op. 67, T. 1, marked 'Vivace'. The score is in B major, 3/4 time, and features a prominent staccato eighth-note pattern in the lower strings, similar to part (a).

*Nb. 150: (a) Dvořák, Quartett d-Moll, Finale T. 11; (b) Brahms, Quartett B-Dur op. 67, T. 1*

Für die künstlerische Existenz Dvořáks stellte der Beginn des Kontaktes zu Brahms zweifellos die entscheidende Zäsur dar. Brahms öffnete dem bis dahin außerhalb Böhmens völlig unbekanntem Komponisten das Tor zur Welt, machte den Verleger Fritz Simrock und den Geiger Joseph Joachim auf Dvořák aufmerksam, und binnen zweier Jahre war der Name Antonín Dvořák in der internationalen Musikwelt ein Begriff. (Allerdings konnte Simrock sich trotz Brahms' Empfehlung nicht entschließen, die beiden Streichquartette E-Dur und d-Moll zu publizieren; das d-Moll-Quartett wurde dann 1880 von Schlesinger gedruckt.)

Vergegenwärtigt man sich nun, wie sehr Dvořák zeitlebens für musikalische Anregungen von außen empfänglich war, so verwundert es, daß er gerade in den so stark von der Beziehung zu Brahms geprägten Jahren 1878/79 durchaus nicht in signifikanter Weise brahmsischer (oder "akademischer", "deutscher", klassizistischer) komponierte als zuvor. Im Gegenteil: Im Jahr 1878 schrieb er lediglich einen einzigen Satz in Sonatenform (gegenüber neun 1875 und sieben 1876), nämlich den Kopfsatz des Streichsextetts A-Dur, eines Werkes, in dem sich Dvořák weniger auf die Sextette von Brahms bezieht, als man erwarten

würde<sup>30</sup> (dafür aber etwa auf Beethovens Quartett opus 74 und Schuberts C-Dur-Quintett). Ansonsten dominieren wie nie zuvor in seinem Schaffen dezidiert slawische Werke und vergleichsweise "niedere" Gattungen - Rhapsodie, Serenade, Tanz, Charakterstücke aller Art -, und dies noch bis Ende des Jahres 1879.

Paradoxerweise scheint aber gerade dies von Brahms wenn schon vielleicht nicht ausgelöst, so jedenfalls maßgeblich gefördert worden zu sein, direkt und indirekt. Direkt insofern, als Brahms sich nicht etwa durch Dvořáks F-Dur-Symphonie oder E-Dur-Quartett - die er als Jurymitglied bei Dvořáks mehrmaliger Bewerbung um das Staatsstipendium ja kennengelernt hatte<sup>31</sup> -, sondern erst durch die *Klänge aus Mähren* (opus 38) so beeindruckt zeigte, daß er Dvořák dies wissen ließ und Simrock die Publikation empfahl, direkt auch insofern, als Dvořák sich Brahmsens *Ungarische Tänze* ausdrücklich als Modell für seine eigenen *Slawischen Tänze* opus 46 nahm<sup>32</sup>. Und indirekt, indem Brahms die Beziehung zu jenem Fritz Simrock herstellte, der es am liebsten gesehen hätte, wenn Dvořák nur noch leichtverkäufliche Genrestücke voll slawischen Kolorits komponiert hätte.

Jahre später hat sich Dvořák, der sich natürlich zunächst durch das Interesse des berühmten Verlegers hoch geehrt fühlte, gegen Simrocks diesbezügliches Drängen energisch zur Wehr gesetzt; der erste Kompositionsauftrag des Verlegers aber - eine Folge slawischer Tänze für Klavierduo zu schreiben - muß ihn ebenso gefreut haben wie er sich als effektiv erwies, bescherte er doch dem mittlerweile 37-jährigen Komponisten den ersten und sogleich durchschlagenden internationalen Erfolg - einen Erfolg, der seinerseits wiederum zurückwirken sollte auf Dvořáks Schaffen der folgenden Jahre.

---

<sup>30</sup> Vgl. Wolfgang Ruf, Dvořáks Sextett in A-Dur, in: Colloquium Brno 1984, S. 203-207. Einige Brahms-Bezüge hat Ruf aber doch übersehen.

<sup>31</sup> So Brahms am 12.12.1877 in einem Brief an Simrock: "*Bei Gelegenheit des Staatsstipendiums freue ich mich auch schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořák (spr. Dworschak) aus Prag.*" (Sourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 35.)

<sup>32</sup> Vgl. den Brief Dvořáks an Brahms vom 24.3.1878: "*(...) Auch wurde ich beauftragt, dem Herrn Simrock einige slawische Tänze zu schreiben. Da ich aber nicht wußte, wie das recht anzufangen, habe ich mich bemüht, mir Ihre berühmten »Ungarischen Tänze« zu verschaffen, und werde ich mir erlauben, mir dieselben als ein mustergültiges Vorbild zur Bearbeitung der betreffenden »Slawischen« zu nehmen.*" (Korrespondenz I, S. 140.)

# Folkorismus als Prinzip: Das Streichquartett Es-Dur

Anderthalb Jahrzehnte hatte sich Dvořák mit der Gattung Streichquartett schon auseinandergesetzt, von den neun bis 1877 komponierten Werken war keines bislang öffentlich gespielt worden und gerade hatte Simrock es abgelehnt, die Quartette E-Dur und d-Moll zu drucken, als sich - was hierauf fast grotesk wirken muß - ausgerechnet für ein Quartett, das noch gar nicht geschrieben war, die Aussicht bot, von einem der berühmtesten Ensembles der Zeit in aller Welt aufgeführt zu werden, und dies als Folge der Leistungen Dvořáks nicht etwa als Quartettkomponist, sondern als Komponist vergleichsweise leichtgewichtiger slawischer Genrestücke.

Jean Becker, der Primarius des *Florentiner Streichquartetts* - der nach Hanslicks Urteil besten Quartettvereinigung der Zeit<sup>1</sup> -, hatte im Dezember 1878 auf einer Konzerttournee in Mähren Musik von Dvořák kennengelernt, höchstwahrscheinlich die *Slawischen Tänze* opus 46 oder die *Duette Klänge aus Mähren* opus 29 - viel mehr lag von Dvořák noch gar nicht gedruckt vor -, und daraufhin Dvořák gebeten, für sein Ensemble ein Quartett von ausgeprägt slawischem Charakter zu schreiben<sup>2</sup>. Dvořák machte sich unverzüglich an die Arbeit und skizzierte zunächst 50 Takte eines Quartettes in B-Dur, verwarf dies aber<sup>3</sup> und begann am 25. Dezember 1878 mit der Komposition eines neuen, des Streichquartetts Es-Dur opus 51 (B 92), das er nach einer längeren Unterbrechung am 28. März des folgenden Jahres beendete.

Dem Wunsch Beckers nach slawischem Kolorit räumte Dvořák im Es-Dur-Quartett oberste Priorität ein. Dies wird ihm nicht schwergefallen sein, hatte er doch im gesamten Jahr 1878 überwiegend in einem prononciert slawischen Stil komponiert, teils vom Verleger Simrock hierzu angeregt, teils - wie man annehmen kann - in der Einsicht, daß erst solche slawischen Tonfälle ihm einen Erfolg außerhalb seiner Heimat garantierten, Tonfälle, die im Ausland als "exotisch" rezipiert und schnell begeistert aufgenommen wurden. (Und Dvořák ist ja nicht der einzige Komponist des neunzehnten Jahrhunderts, dessen internationaler Erfolg in scheinbarer Paradoxie wesentlich auf einer nationalen Schreibart beruht.)

---

<sup>1</sup> Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 404.

<sup>2</sup> Vgl. O. Šourek, Vorwort zur Kritischen Ausgabe des Es-Dur-Quartetts (Prag 1955) und Burghauser, Plattentext zur Gesamtaufnahme.

<sup>3</sup> Diese Skizze (B 402) ist leider in diesem Jahrhundert verlorengegangen. Šourek, der sie noch in Händen hatte, gibt in Band 2 seines Werkes *Život a dílo Antonína Dvořáka*, Prag 1956, S. 74, ein Notenbeispiel daraus und weist darauf hin, daß Dvořák das Hauptthema dieses geplanten B-Dur-Quartetts im Es-Dur-Quartett in verlangsamer Fassung in die *Dumka* übernommen hat, wo es in T. 39 als zweites Thema erscheint.

Sämtliche Sätze sind im Es-Dur-Quartett von folkloristischen Tonfällen geprägt, nicht mehr nur - wie in den drei Quartetten davor und wie es klassischer Tradition entspricht - das Scherzo und eventuell ein Finalthema. Der erste Satz arbeitet mit einem Polkathema, der zweite Satz ist eine Dumka mit schnellen Teilen im Stil des Furiant, der dritte Satz ist eine slawisch gefärbte Romanze und das Hauptthema des Finales ein stilisierter slawischer Springtanz, der in der Literatur meist als tschechische *skočná* bezeichnet wird, von Clapham aber in plausibler Weise eher dem *skoky*-Typus, einem slowakisch-ostmährischen Springtanz für Männer, zugerechnet wird<sup>4</sup>. Der Zyklus hat damit beinahe den Charakter einer Suite, wie sie Dvořák dann als unmittelbar folgendes Werk mit der *Tschechischen Suite* opus 39 komponierte, die teilweise sogar dieselben Satztypen aufweist: Pastorale, Polka, Sousedská, Romanze und Furiant.

Anders als die neun davor geschriebenen Quartette, von denen erst während der Arbeit am Es-Dur-Quartett das a-Moll-Quartett opus 16 als erstes und noch für Jahre einziges Werk überhaupt uraufgeführt wurde<sup>5</sup>, setzte beim Es-Dur-Quartett die Rezeption unverzüglich ein, und ähnlich wie beim kaum weniger slawisch gefärbten Streichsextett A-Dur vom Mai 1878 war der Erfolg sogleich ein internationaler.

Das von Simrock sofort gedruckte Quartett spielten zunächst Joachim (im Juli 1879 in Berlin) und Hellmesberger (im Oktober vor Brahms in Wien) in privatem Kreis durch, jeweils zusammen mit dem Sextett, und Jean Becker gelang es zwar anscheinend nicht, die Uraufführung zu übernehmen, doch spielte er es nach Sobotka (am 17. 12. 1879 in Prag) und Bargheer (am 7. 1. 1880 in Hamburg) ab dem 18. Januar 1880 mit seinem *Florentiner Streichquartett* in verschiedenen deutschen Städten, jedesmal mit dem größten Erfolg<sup>6</sup>. Ähnlich positiv wurde das Quartett dann Ende 1880 auch in London aufgenommen, und bis heute ist es das nach dem "Amerikanischen" Quartett beliebteste von Dvořáks Streichquartetten geblieben.

## Terzenstruktur, Folklorismus und Wiederholung

Bei Dvořáks d-Moll-Quartett opus 34 wurde gezeigt, daß der Beginn des Werkes trotz der Bezüge zu Schuberts a-Moll-Quartett und möglicherweise auch *Gretchen am Spinnrade* mit der Sphäre des Klavierliedes, der Schuberts Quartettanfang verhaftet ist, so gut wie nichts zu tun hat. In Dvořáks Es-Dur-Quartett nun scheint dies anders zu sein. Hier beginnt der erste Satz wie in Schuberts a-Moll-Quartett mit zwei Takten, die ganz offensichtlich nur einen Vorspann

<sup>4</sup> A. D. Musician, S. 175.

<sup>5</sup> Am 29. Dezember 1878 in Prag durch das Bennewitz-Quartett.

<sup>6</sup> Vgl. Clapham, Dvořáks Aufstieg zum Komponisten von internationalem Rang, in: Mf 30 (1977), S. 49f.; Ders., Dvořák, S. 46, und Korrespondenz I, S. 200f.

darstellen und wie bei Schubert aus einem primär einen Klangraum schaffenden, eintaktigen Modell bestehen, das mehr oder weniger unverändert und ostinat wiederholt zum Untersatz des im dritten Takt einsetzenden Hauptthemas wird.

Allegro, ma non troppo. ♩. 108

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 1-4) shows the Violino I part starting with a *dolce p* marking. The Violino II, Viola, and Violoncello parts provide an arpeggiated accompaniment. The second system (measures 5-8) features a *cresc.* (crescendo) in all parts, with *fz* (forzando) markings in the upper strings. The third system (measures 9-12) shows a *dim.* (decrescendo) in all parts, with *pp* (pianissimo) markings in the upper strings.

Nb. 151: Dvořák, Streichquartett Es-Dur op. 51, Beginn

Bloßer Begleitsatz scheinen die ersten beiden Takte umso mehr zu sein, als sie - abgesehen von dem Schritt *es-d* in der Bratsche - wie die Übertragung eines pedalisierten Klavier-Arpeggios auf den Streicherapparat wirken. Man vergleiche hiermit, wie Dvořák 1887, als er seinen frühen Liederzyklus *Zypressen* für Streichquartett bearbeitete, das Lied *Zde hledím na ten drahý list* mit seinem ganz ähnlichen zweitaktigen Klaviervorspann aus einem Arpeggio auf Es für Streicher setzte:

*Allegro*

Zde hledím na tendrůhý list

Nb. 152: Dvořák, Nr. 12 aus "Cypřiše" B 11 (1865) und Nr. 5 aus "Cypřiše" B 152 (1887)

Anders als in diesem *Zypressen-Lied* aber ist im Es-Dur-Quartett die in T. 3 beginnende Hauptthemenmelodie durchaus motivisch auf den Vorspann bezogen: durch die Dreiklangsstruktur und den fallenden Sekundschrift *b-as* (als Pendant zu *es-d* in T. 1/2). Interessanterweise hat nun Dvořák den Beginn des Hauptthemas zuerst gar nicht in dieser Zichzackbewegung, sondern als einfache Dreiklangsbrechung aufwärts konzipiert. Rekonstruiert man die Urfassung anhand der Rasuren im Autograph, so zeigen sich in der ersten Violine von T. 3 bis T. 16 folgende Divergenzen:

1. Fassung

2. Fassung

10

Nb. 153: Streichquartett Es-Dur, I. Satz, Violine I T. 3: Urfassung und definitive Fassung

Diese Urfassung - die Dvořák noch vor der Komposition der Durchführung abgeändert haben muß, denn die Klammer 1 am Expositionsende bringt gleich die definitive Hauptthemenversion - wirft nun allerdings ein neues Licht auf die zwei Takte Vorspann, bringt doch in dieser Urfassung der erste Takt des Hauptthemas keine neue motivische Gestalt, sondern im Grunde nur eine Quintversetzung jenes Dreiklangsmotivs *es-g-b-es'-d'*, das in T. 1 und 2 von der Bratsche gespielt wird und womit das Hauptthema in T. 7/8 dann auch fortgesponnen wird. Abgesehen von T. 4 und seinen Entsprechungen ist somit alles in den ersten 16 Takten des Quartetts der ursprünglichen Konzeption nach lediglich eine Entfaltung der in T. 1 exponierten Idee des aufsteigenden Dreiklangs (mit nachfolgendem Sekundschrift abwärts). Zwar wird man nach wie vor die mit *dolce* hervorgehobene Melodie der ersten Violine in T. 3ff. als das Hauptthema auffassen, doch Keimzelle für die Thematik des Satzes ist in Wahrheit Takt 1, der scheinbare Begleitsatz.

Zwar brachte Dvořák in den Quartetten davor immer schon in den ersten ein oder zwei Takten das wesentliche thematische Material des Satzes oder auch des ganzen Zyklus, hier aber ist die Situation doch eine etwas andere, denn exponiert wird nicht ein festumrissenes Kermotiv, sondern eigentlich nur ungeformtes Material: Ohne einen Rhythmus wird lediglich die Es-Dur-Tonika präluierend aufgefächert. Die erste Violine konkretisiert dies dann in T. 3 zwar zu einem motivisch gefaßten, "individuellen" Thema, doch daß dies in T. 7 ins Arpeggio zurückmündet, zeigt ebenso wie Dvořáks Unsicherheit über die konkrete Themengestalt und wie der weitere Verlauf des Satzes, daß weniger die spezifische Motivgestalt von T. 3 als vielmehr die abstrakte Idee der Dreiklangsbrechung aufwärts die eigentliche Hauptthematik des Satzes ist.

So erscheint etwa in T. 160 und 162 das Hauptthema wieder so wie in der Erstfassung von T. 3, also ohne Zickzackbewegung, im Mittelteil des Hauptsatzes (*Nb. 154a*) und in der Durchführung (*b*) werden jeweils - neben anderen - Ableitungsgestalten gebildet, die nur mit der Dreiklangsbrechung aufwärts arbeiten, und in der kurzen Coda (T. 195) wird gleichsam die Summe des Satzes mit einer langen Achtelkette aus Dreiklangsbrechungen aufwärts und abwärts gezogen (*c*):

(a)

(b)

(c) *molto tranquillo*

*Nb. 154: Streichquartett Es-Dur, I. Satz T. 21, T. 118 und T. 195*

Mit seiner Thematisierung des Dreiklangs steht das Quartett in einer langen kompositorischen Tradition, Es-Dur auch dann, wenn gar keine Hörner beteiligt sind, noch als "Hörertonart" zu behandeln, sei es mit Jagdmotivik - wie in Mozarts Streichquintett KV 614 - oder, abstrakter, durch eine auffällige Bevor-

zungung von Dreiklangsbrechungen in der Melodik, so in Beethovens "Harfenquartett" opus 74 oder in Mendelssohns Oktett für Streicher.

Darüberhinaus erinnert die Art und Weise der Entfaltung des Es-Dur-Dreiklangs am Anfang von Dvořáks Quartett aber doch auch ein wenig an die wohl berühmteste "Darstellung" von Es-Dur in der Musikgeschichte, an Wagners *Rheingold*-Vorspiel. Wie das erste Motiv im *Rheingold*-Vorspiel (*Nb. 155a*) durchschreitet Dvořáks Quartettanfang (*b*) weitgehend nur die Naturtonreihe des Horns in Es - den (unreinen) Naturton *des'*, den Wagner wegläßt, verfremdet Dvořák gleichsam zu *d -*; wie im *Rheingold*-Vorspiel erscheint der Klang als Funktion der Melodik oder die Melodik als Funktion des Klangs, und die naturhafte Statik der Wagnerschen Musik hat auch bei Dvořák ein Pendant in der Orgelpunkt- und Ostinatostruktur und der ständigen Wiederholung jeder melodischen Gestalt.



*Nb. 155: Wagner, "Rheingold"-Vorspiel T. 17; Dvořák, Es-Dur-Quartett T. 1*

Der Tonartenplan der Exposition ist im ersten Satz des Es-Dur-Quartetts nicht mehr so orthodox wie im *d*-Moll-Quartett. Beveridge sieht in dem Umstand, daß hier im Hauptsatz eine entfernte Tonart breiten Raum einnimmt und der Seitensatz im letzten Drittel die Sekundärtonart ganz verläßt, einen Rückfall in die loseren tonalen Strukturen von Dvořáks Werken der Jahre 1875/76<sup>7</sup>. Doch die Abweichungen vom "Lehrbuchschema" lassen sich als thematisch begründet begreifen und sind durchaus in eine stimmige Struktur eingebunden.

Nach der langen Es-Dur-Fläche wendet sich der Hauptsatz in T. 23 nach G-Dur, und in G-Dur steht dann nach einer modulierenden Passage auch die den Hauptsatz abschließende Wiederaufnahme des Hauptthemas in T. 32. Der in T. 37 beginnende Seitensatz reiht 12 Takte B-Dur, 4 Takte G-Dur (als tonale Klammer zum Hauptsatz), vier Takte B-Dur und 10 Takte D-Dur aneinander. (Eine eigene Schlußgruppe existiert nicht.) Die Exposition durchläuft also im wesentlichen die Tonartenfolge Es-G-B-G-D oder - berücksichtigt man nur die zwei wichtigsten Tonarten im Seitensatz - Es-G-B-D. Dies entspricht aber genau den vier Tönen, aus denen die beiden ersten Takte allein bestehen, und es ist wohl keine Überinterpretation, die tonale Anlage der Exposition als Spiegelbild jenes Hauptthemenkernes *es-g-b-(es)-d* zu deuten, den die Bratsche in T. 1 und 2 exponiert. Oder anders gesehen: Die ganze Exposition stellt die Grundtonart Es-Dur dar, indem sie deren essentielle Töne - die Tonika und den Leitton, die alleinige Substanz der ersten Takte - als Tonarten nacheinander auskomponiert<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Romantic Ideas, S. 260f.

<sup>8</sup> Trotz der Vorliebe Dvořáks für Terzrelationen beschreiben in keiner anderen Exposition Dvořáks die Tonarten eine solche aufsteigende Folge von Terzen.

Das Seitenthema (T. 37, s. *Nb. 156a*) ist ein ausgesprochenes Polka-Thema, in dessen etwas gassenhauerischem Tonfall sich Dvořák's Hinwendung zu einer populäreren Schreibweise zeigt. Dies illustriert auch der Vergleich mit dem nobleren (aber ebenso polkamäßigen) Scherzo-Thema des Klaviertrios B-Dur von 1875 (*b*), von dessen Rhythmik und Phrasenstruktur dieses Seitenthema abgezogen scheint.

(a)

(b)

Allegretto scherzando ♩ = 100

*Nb. 156: Dvořák, Es-Dur-Quartett, I. Satz T. 36; Klaviertrio B-Dur op. 21, Beginn III. Satz*

Melodisch wird das Seitenthema nun nicht vom Hauptthema abgeleitet; die isolierten Oktavsprünge *f-F* im Cello aber, die so offensichtlich Reste eines Tanzbasses sind - man vergleiche das Polka-Thema im d-Moll-Quartett (*Nb. 141*) -, werden in den Takten davor aus der rhythmischen Zelle im zweiten Takt des Hauptthemas (T. 4) entwickelt. Wie im Polka-Thema des d-Moll-Quartetts (das ebenfalls in B-Dur steht) ist auch hier der Tanzbaß nur partiell in die Harmonik integriert. Obwohl auf wenige Achtel fragmentiert, erscheint er zunächst dreimal gerade "im falschen Moment": Am dominantischen Beginn des Themas fehlt er, markiert dann aber da, wo die Oberstimmen zur Tonika finden, nachschlagend die Dominante, beharrt ebenso auf der Dominante, wenn das Thema sich im zweiten Takt zur Tonikaparallele wendet, und nach der Wiederholung der ersten Phrase kommen erst in T. 40 Oberstimmen und Baß harmonisch zur Deckung.

Wenn hier im Unterschied zu den Quartetten davor die Substanz des Seitenthemas nicht aus dem Hauptsatz heraus entwickelt wird - es sei denn, man

wollte die wellenförmige Achtelbewegung des Themas mit dem Hauptthema in Verbindung bringen -, so wird das Polka-Thema doch gleichsam atmosphärisch vorbereitet insofern, als im Verlauf des Hauptsatzes der Rhythmus immer "polkamäßiger" wird. Ausgangspunkt hierfür ist das im Grunde erste rhythmische Ereignis in diesem Satz, die Zelle  in T. 4. Sie erscheint wieder in T. 6, dann in jedem Takt, schließlich in T. 11 zweimal und in T. 12 aneinandergehängt dreimal (s. *Nb. 151*). Dieser daktylische Rhythmus ist nun schlechthin typisch für die Polka, auch wenn er nicht in jeder Polka vorkommt. Ganz von ihm beherrscht sind dann in allen Stimmen die Takte 23f., die auch ausgesprochen tänzerisch gehalten sind, und nach einem erneuten "Anlauf" wird in den letzten beiden Takten vor dem Seitenthema dieser Rhythmus wieder zum alles beherrschenden Moment.

Sämtliche Formteile bis zur Reprise sind so angelegt, daß dieser daktylische Polkarhythmus zuerst nicht oder kaum vorhanden ist und dann stetig zunimmt: so die vier Teile des Hauptsatzes (beginnend in T. 1, 13, 21 und 32), der Seitensatz und beide Hälften der Durchführung (T. 75 und 95). Und überlagert wird diese Zunahme des Polkarhythmus in einzelnen Wellen von der generellen Tendenz des Satzes, immer folkloristischer zu werden. Das Seitenthema ist zwar ein Polka-Thema, aber es erscheint zunächst in einer wenig tänzerischen Form und ohne den charakteristischen Rhythmus. Bei der variierten Wiederholung in G-Dur (T. 49) wird es dann durch Folklorismen angereichert: eine "usuelle" Gegenmelodie in der zweiten Violine und einen Pizzicatobaß. In T. 55 vereinfacht sich die Satzstruktur zu einem in Oktaven gespieltem Thema, über dem die Gegenmelodie nunmehr im ostinaten Polkarhythmus erscheint. Gleich in dieser Faktur beginnt dann (mit vertauschten Stimmen) der Seitensatz in der Reprise, und wenig später (T. 140) ist schließlich der höchste Grad von "Folklorizität" erreicht mit Pizzicato im Baß, in Polkamanier umspieltem Seitenthema in der Bratsche, Gegenmelodie mit Polkarhythmus in der zweiten Violine und einem immer wieder drehleierartig einschwingenden Bordunton in der ersten Violine:



*Nb. 157: Streichquartett Es-Dur, I. Satz T. 140*

Da in der Reprise Hauptsatz und Seitensatz vertauscht sind, erscheint dieses Maximum an Folklorismus bald nach der Mitte des Satzes, und von hier an nehmen die folkloristischen Züge wieder ab. In T. 160 setzt das Hauptthema mit

einer Oberstimme im Polkarhythmus ein, und nach einer freien Rekapitulation von Takten aus der Mitte des Hauptsatzes kehren in T. 182 die ersten zehn Takte des Satzes in ihrer Originalversion wieder, bevor dann ab T. 195 die Coda den Satz in planer Achtelbewegung zu liegenden Begleitstimmen (s. *Nb. 154c*), somit fern jeder Polka- oder Tanzrhythmik, beschließt.

Die unorthodoxe Anlage der Reprise, in der das Material des Hauptsatzes erst nach dem Seitensatz und zwar sehr unvollständig, aber doch erkennbar in rückläufiger Anordnung rekapituliert wird, verleiht dem Satz eine Tendenz zur Spiegelsymmetrie, und es scheint so, als sei diese Reprisenlösung nur ein Mittel, um in der skizzierten Weise die beherrschende Idee zu realisieren, den Satz aus denkbar neutralen Anfängen zu höchster "Folklorizität" und wieder zurück in einen gänzlich neutralen Tonfall zu führen. Den Wunsch Jean Beckers, er möge das Quartett sehr "slawisch" schreiben, hat Dvořák als einen in etwa symmetrischen Prozeß programmatisch auskomponiert.

Einmal mehr sind in diesem Satz die Proportionen der Formteile genau aufeinander abgestimmt. Die Exposition umfaßt 68 Takte (36+32), die Reprise mit 67 Takten (32+35) praktisch gleich viel (obwohl der Hauptsatz hier weitgehend neugestaltet ist), und ebensoviele Takte umfassen Durchführung (55) und Coda (12) zusammen, so daß der Satz exakt in lauter Drittel zerfällt. Die Durchführung ist in sich symmetrisch aus 22+12+21 Takten gebaut, deren mittlere zwölf Takte wiederum aus zwei einander entsprechenden Sechstaktern bestehen, in denen das Hauptthema zu einer choralartigen Variante augmentiert erst in A-Dur, dann in a-Moll erklingt (*Nb. 158a*). Bei der Wiederholung der Takte 95-100 in Moll ab T. 101 wird die Textur gleichsam gespiegelt - ein weiteres Moment von Symmetrie -, so daß nun die Paraphrase des Seitenthemas, die das Hauptthema zunächst im Cello kontrapunktiert, zur Oberstimme wird.

Wieder einmal - wie schon in den Kopfsätzen der Quartette a-Moll opus 16 und E-Dur - plaziert hier Dvořák die von der Grundtonart einen Tritonus (und damit am weitesten) entfernte Tonart in die Mitte der Durchführung: Fünf Takte vor dem exakten Zentrum der Durchführung (T. 100) wird über eine mediantische Rückung A-Dur erreicht. Und die Mitte der Durchführung fällt hier beinahe auch noch mit der Mitte des ganzen Satzes (T. 105) zusammen.

Noch in anderer Hinsicht mag die Tonart A-Dur hier einen besonderen Sinn haben. Durch sie nämlich erscheint diese choralartigen Variante des Hauptthemas mit vorgeschaltetem dreimaligem Ton *cis* bemerkenswert ähnlich dem Hauptthema des wenige Monate davor komponierten Sextetts A-Dur op. 48 (*b*). Ob dies eine bewußte Anspielung ist, die vielleicht eine latente Ähnlichkeit beider Hauptthemen ans Licht rücken soll, wird sich kaum klären lassen. Immerhin aber sind die beiden zeitlich benachbarten Werke auch durch ihre Dumka-Sätze aufeinander bezogen, und in seinem Stil hat das Es-Dur-Quartett mehr mit dem Sextett - mit dem es dann auch oft zusammen aufgeführt wurde - als mit den Quartetten davor und danach gemein. (Auch im Sextett erscheint übrigens in

(a)

(b)

Nb. 158: Dvořák, (a) Es-Dur-Quartett, I. Satz T. 95 (b) Streichsextett A-Dur, Hauptthema I. Satz

der Mitte der Durchführung des ersten Satzes - genau genommen fünf Takte davor [T. 141] - die Tritonustonart, Es-Dur, als Abschluß des ersten Teils der Durchführung, deren zweiter Teil dann mit einem Fugato beginnt.)

Ein drittes thematisches Element, neben Dreiklangsbrechung und Polkarhythmus, ist in den allerersten Takten des Es-Dur-Quartetts noch enthalten: die Wiederholung. In keinem anderen größeren Werk Dvořáks spielt das Prinzip der Wiederholung eine vergleichbare Rolle<sup>9</sup>, und die Konsequenz, mit der in den ersten 16 Takten (vgl. Nb. 151) jeder ein- oder zweitaktige Gedanke sofort unverändert wiederholt wird, berechtigt dazu, die Wiederholung in diesem Satz als ein Moment von thematischer Arbeit zu betrachten, ein Moment, das im übrigen in den anderen Sätzen noch weiterwirkt.

Nicht weniger als 29½ der 202 Takte dieses ersten Satzes sind gewonnen durch unmittelbare und unveränderte Wiederholung einer halbtaktigen, eintaktigen oder zweitaktigen Einheit - wobei die Einzel- oder Doppeltakte teilweise in

<sup>9</sup> Schon Gerald Abraham weist darauf hin, daß kein anderes Werk "is so inwardly conditioned by the habit of singing each strain twice over", "the whole structure of the work depends on it" (Dvořák's Musical Personality, S. 61).

sich noch eine Wiederholungsstruktur aufweisen -, 46 Takte entstehen durch sofortige *varierte* Wiederholung von ½, 1, 2, 4 oder 6 Takten und 15 Takte durch *transponierte* (sequenzierende) Wiederholung einer ein- oder zweitaktigen Einheit, zusammen also 90½ Takte. Nur 21 Takte stehen demnach für sich und lehnen sich nicht an ein Äquivalent unmittelbar davor oder danach an.

Auch die Harmonik ist stark vom Wiederholungsprinzip geprägt. So besteht das Hauptthema in T. 1-8 nur aus der achtmaligen Folge Tonika-Dominante, und das Seitenthema dreht dieses Schema um: Zwar erscheint beim erstmalig im zweiten Takt noch die Tonikaparallele, sonst aber wird das Seitenthema fast immer nur mit der viermaligen Folge Dominante-Tonika - als teilweise durch chromatische Nebentöne angereicherterem Gerüst - harmonisiert.

Der Wiederholungsgedanke hat nun offensichtlich etwas mit dem so zentralen Gedanken des (slawischen) Folklorismus in diesem Quartett zu tun, wird doch im tschechischen Volkslied außerordentlich häufig die erste melodische Einheit (aus oft nur wenigen Tönen) zunächst einmal unverändert wiederholt, bevor dann die Melodie sich richtig entfaltet - gerade so wie am Beginn des langsamen Satzes dieses Quartettes (*Nb. 163*). (Auf Dvořáks Tendenz zu einer analogen Themenbildung wurde in der einschlägigen Literatur mehrfach hingewiesen.)

Eine Auswertung der Kopfsätze der benachbarten Quartette nach ihrem Gehalt an sofortigen und unveränderten Wiederholungen von halb-, ganz- oder doppeltaktigen Einheiten ergibt denn auch Werte, in denen man mit erstaunlicher Genauigkeit auch gleichzeitig den Grad der "Folklorizität", des folkloristischen Elementes im Stil, sich spiegeln sieht: Auf nur 5% solcher Wiederholungen im E-Dur-Quartett folgen 6% im d-Moll-Quartett, 14,6% - das Maximum - im Es-Dur-Quartett, wiederum 6% im F-Dur-Fragment, nur 3,7% im C-Dur-Quartett, dann aber 13% im F-Dur-Quartett, dem "Amerikanischen". Entsprechend findet sich im E-Dur-Quartett die erste solche Wiederholung in T. 31, im d-Moll-Quartett in T. 16, im Es-Dur-Quartett schon in T. 2, im F-Dur-Fragment in T. 6, im C-Dur-Quartett erst in T. 37 und im F-Dur-Quartett schon in T. 5 (halber Takt) bzw. in T. 12 (ganzer Takt).

Die Sonderstellung der Quartette Es-Dur opus 51 und F-Dur opus 96 springt ins Auge, und da Wiederholungsreichtum ein Werk eingängiger und leichter faßlich zu machen pflegt, verwundert es nicht, daß gerade diese beiden Quartette die mit Abstand stärkste Resonanz bei Publikum und Interpreten gefunden haben, was wiederum das allgemeine Dvořák-Bild unzulässig verzerrt hat. Daß der im doppelten Sinne volkstümliche Stil beider Quartette entgegen der herrschenden Auffassung nicht der "eigentliche" Stil Dvořáks ist, sondern ein bewußt für spezielle Werke gewählter Stil, zeigt einerseits der Umstand, daß bei beiden Quartetten eine programmatische Motivation von außen eine Rolle spielt, und zeigt andererseits die Musik selbst, in der die Komponenten Folklorizität (dominierend im Es-Dur-Quartett) und Simplizität (dominierend im F-Dur-Quartett) jeweils systematisch, gleichsam als Prinzipien auskomponiert sind.

## Dumka und Intermezzo

Der zweite Satz des Streichquartetts Es-Dur ist die chronologisch vierte als *Dumka* bezeichnete Komposition Dvořáks, nach der *Dumka* d-Moll opus 35 für Klavier, dem zweiten der *Slawischen Tänze* opus 46 (in e-Moll) und dem zweiten Satz (d-Moll) des Streichsextetts A-Dur opus 48. Der Alternativtitel (*Elegie*) stammt der Schriftart im Autograph nach vom Verlagslektor Simrocks, ebenso wie wohl bei der *Dumka* im Sextett, die nur in der Simrockausgabe auch als (*Elegie*) bezeichnet ist.

Wir wissen nicht, wie intensiv sich Dvořák mit der originalen *duma* und *dumka*, einer balladenhaften ukrainischen und polnischen Volksliedgattung, befaßt hat. Nachdem er schon einige Dumki komponiert hatte, soll er, irritiert durch die verschiedenen Typen, den Volksliedsammler Kuba gefragt haben, was eigentlich eine *dumka* sei. Kubas Antwort ist jedoch nicht überliefert, und wann Dvořák dies gefragt hat, wissen wir ebenfalls nicht<sup>10</sup>.

Etwas mehr als die Sextett-Dumka, die mit einem doch eher tschechischen *Poco allegretto* in langsamem Polka-Rhythmus beginnt, scheint immerhin das *Andante con moto* im zweiten Satz des Es-Dur-Quartetts (*Nb. 159b*) sich auf originale Modelle zu beziehen. Der deklamatorische Gestus der Melodie und die Pizzicato-Begleitakkorde im Cello verweisen vielleicht auf den syllabisch-rezitativischen, mit einem lautenartigen Instrument begleiteten Vortrag der ukrainischen *duma*<sup>11</sup>. In seiner melodischen Substanz aber ist das Thema typisch für Dvořák - man vergleiche die Themen aus Quartsprung zum Grundton, Quartfall und Skala abwärts in der *Slawischen Rhapsodie* opus 45 Nr. 1, im Finale des

(a) 37 *mf*

(b) *Andante con moto*  
*mf dolce*  
*mf*  
*pizz.*  
*p*  
*mf*

*Nb. 159: Streichquartett Es-Dur, (a) Seitenthema I. Satz, (b) Beginn II. Satz*

<sup>10</sup> S. Clapham, A. D. Musician, S. 206.

<sup>11</sup> Zum Charakter dieser Volksballaden vgl. M. Antonowysch, Art. *Dumka und Duma* in: MGG Bd. 15, Kassel etc. 1973, Sp. 1874-1877.

Sextetts und in den beiden letzten Sätzen der *Tschechischen Suite* opus 39, lauter zeitlich benachbarten Werken. Und hier ist es darüberhinaus deutlich abgeleitet aus dem Seitenthema des ersten Satzes, auch in seiner variierten Version (a).

Würde es etwas schneller gespielt, bekäme auch dieses Thema Polka-Charakter, und im Sextett ist das polkamäßige erste *Dumka*-Thema ebenfalls aus dem ersten Satz abgeleitet, nämlich aus dessen Hauptthema (und deswegen wohl ebensowenig folkloristischen Ursprungs). Während nun aber im Sextett die *Dumka* etwas schneller beginnt und in den folgenden Teilen zu zwei verschiedenen langsameren Tempi übergeht (nach dem Schema: a-b-c-a'-b'), wechselt die langsamer beginnende Quartett-*Dumka* - hierin der ukrainischen *dumka* ähnlicher - zweimal zu schnellen Teilen über, in denen das erste Thema transformiert wird zu einem tschechischen *Furiant* mit den typischen Hemiolen in den oberen Stimmen:

Nb. 160: Es-Dur-Quartett, II. Satz T. 88

Im Sextett ist die *Dumka* langsamer Satz und es folgt ein *Furiant* als Scherzo, ebenso wie später im Klavierquintett A-Dur opus 81, hier im Es-Dur-Quartett dagegen ist der *Furiant* in die *Dumka* integriert und es folgt ein langsamer Satz, so daß der *Dumka*-Satz die Rolle eines Scherzos übernimmt, obwohl er sich die meiste Zeit im *Andante*-Zeitmaß bewegt. Ursprünglich sollte sogar auf den zweiten schnellen (*Furiant*-)Teil noch ein dritter langsamer Teil folgen (was der Kritische Bericht der Gesamtausgabe leider verschweigt). In der Erstfassung des Autographs kehrt der Satz nach T. 289 zum *Andante*-Thema zurück und schließt nach acht mit T. 1-8 äquivalenten Takten mit einer 19-taktigen Coda aus diesem Material *pianissimo* in G-Dur. Die letzten acht Takte änderte Dvořák dann zunächst zu g-Moll ab, um dann doch - nachdem er mindestens den Beginn des nächsten Satzes schon geschrieben hatte - den ganzen 23-taktigen Teil mit dem definitiven *Vivace*-Schluß in g-Moll zu überkleben.

Wahrscheinlich wurde die Neufassung des Schlusses in dem Moment notwendig, als Dvořák den ersten, thematisch ganz andersartigen und flüssiger gehaltenen Ansatz zur nachfolgenden *Romanze* durch die definitive, statischere Version ersetzte, die sich von dem ursprünglichen, langsamen Schluß des zweiten Satzes nicht genügend abgesetzt hätte.

Bemerkenswerterweise scheint Dvořák gleich in beiden Fassungen der *Dumka* darauf geachtet zu haben, daß die schnellen Teile zu den langsamen in einem rationalen quantitativen Verhältnis stehen. In der ersten, langsam schliessenden Version haben die drei *Andante*-Teile zusammen 156 Takte (87+42+27) im  $\frac{2}{4}$ -Takt, die beiden schnellen Teile nur vier Takte mehr: 160 Takte (123+37) im  $\frac{3}{8}$ -Takt. Da in den schnellen Teilen jeder Takt einer Zählzeit entspricht, stehen den 312 Zählzeiten in den langsamen Teilen 160 in den schnellen gegenüber, ziemlich genau im Verhältnis 2:1. In der definitiven Version umfassen die nur noch zwei *Andante*-Teile zusammen 129 Takte, die schnellen Teile 173 Takte (123+50), was ein Zählzeitenverhältnis von 258:173 ergibt, das mit dem Unterschied von nur einer Zählzeit genau dem Verhältnis 3:2 entspricht. Oder anders ausgedrückt: Der Satz hat 516 Achtel im langsamen und 519 im schnellen Zeitmaß.

Nun sind den Metronomzahlen nach die *Vivace*-Takte schneller als die Viertel im *Andante*, so daß das Dauernverhältnis wiederum ein anderes ist. Berechnet man aber die Dauern anhand der autographen Metronomzahlen (M.M. 63 bzw. 86), so ergibt sich ein nicht minder exaktes Verhältnis zwischen schnellen und langsamen Teilen von 2:1, fast auf die Sekunde genau. Und wieder einmal brachte Dvořák auch die Ecksätze in eine proportionale Beziehung zueinander: Der erste Satz des Es-Dur-Quartetts zählt ohne Expositionswiederholung 202 Takte, das Finale mit Wiederholung des achttaktigen Hauptthemas 406 Takte<sup>12</sup>, was einem Zählzeitenverhältnis von 808:812 entspricht.

Formal lassen sich Dvořáks *Dumka*-Sätze nicht auf ein einheitliches Schema reduzieren, wie schon der Vergleich mit der Sextett-*Dumka* zeigte. Typisch für sie ist der langsame Beginn in Moll und der mehrmalige Wechsel zu einem schnelleren Zeitmaß, doch finden sich für beides Ausnahmen<sup>13</sup>, und der Schluß kann langsam oder schnell sein. Offenbar war der Begriff *Dumka* für Dvořák primär Chiffre für einen spezifischen Ausdruck, für eine melancholische Gemüthsstimmung, nicht für einen festumrissenen Satztyp. Auch scheint die Inspiration längst nicht immer - wenn überhaupt jemals - von der ukrainisch-polnischen Folklore ausgegangen zu sein. So folgt beispielsweise die fis-Moll-*Dumka* in Dvořáks Klavierquintett opus 81 in manchen harmonischen, melodischen und strukturellen Details - bis hin zur Thematik des schnellen Mittelteils - eindeutig dem langsamen Satz von Schumanns Klavierquintett opus 44<sup>14</sup>.

Die *Dumka* des Es-Dur-Quartetts nun kann man jenseits möglicher slawischer Einflüsse durchaus auch als Fortsetzung einer kammermusikalischen (deutschen) Formtradition begreifen. Der Grundriß des Satzes orientiert sich an der

<sup>12</sup> Die Gesamtausgabe zählt den ersten Auftakt mit, somit einen Takt zuviel.

<sup>13</sup> In der Klavierdumka opus 12/I B 136 und in den *Dumka*-Sätzen der *Slawischen Tänze* opus 72 fehlen die Tempowechsel und im "Dumky-Trio" opus 90 beginnt die Nr. 5 im schnellen Tempo.

<sup>14</sup> Keineswegs aber hat dem Satz "das *Andante* des »Forellenquintetts« strukturell als *Muster gedient*", wie Hans Hollander meint (Schubertsches bei Dvořák. Dargestellt am Klavierquintett op. 81, in: *Musica* 28 [1974], S. 41). Nach Fertigstellung der Arbeit zeigte mir David Beveridge einen an entlegener Stelle publizierten Aufsatz von ihm, der meine Beobachtungen in gründlicher Ausarbeitung bestätigt (Dvořák's Piano Quintet Op. 81: The Schumann Connection, in: *Chamber Music Quarterly*, Spring 1984, S. 2-10).

Menuett- oder Scherzoform (ohne allerdings interne Wiederholungen zu enthalten): Auf den zweithemigen Hauptteil, das geradtaktige *Andante con moto* im Schema a-b-a' (tonal: g-Moll, B-Dur, g-Moll) folgt gleichsam als Trio der *Furiant* in schnellem Dreiertakt und in G-Dur, darauf eine Wiederaufnahme des Hauptteils, die in der Art einer Sonatenreprise das zweite Thema nach G-Dur transponiert, und eine die *Furiant*-Thematik vermollende *Presto-Coda* in g.

Dem Satzcharakter nach ließe sich diese *Dumka* als Intermezzo bezeichnen, womit der Satz allerdings kaum mehr denn negativ - als "uneigentliches" Scherzo - beschrieben ist, denn das Intermezzo ist im 19. Jahrhundert innerhalb zyklischer Werke zwar überwiegend ein eher lyrischer Satz mittleren Tempos als Scherzovertreter, doch kann es auch ein langsamer Satz sein, und ein klar umrissener Satztypus läßt sich in der Vielfalt der als Intermezzo bezeichneten oder geltenden Sätze nicht herausdestillieren<sup>15</sup>.

Doch zu einzelnen Sätzen, die man dieser heterogenen Intermezzo-Tradition zurechnen muß, weist der *Dumka*-Satz von Dvořáks Es-Dur-Quartett immerhin deutliche Parallelen auf. Der dritte Satz (*Intermezzo*) des a-Moll-Quartetts opus 13 von Mendelssohn beginnt ebenfalls in mittlerem Tempo, im 2/4 Takt und in Moll und hat eine ähnliche akkordische Pizzicato-Begleitung (*Nb. 161a*), worauf der Mittelteil der Menuettform (mit Coda) wie bei Dvořák in sehr raschem Tempo und in der Durparallele steht (allerdings ohne das Metrum zu ändern). Im Streichsextett opus 36 von Brahms entsprechen die Tonarten des zweiten Satzes (*Scherzo. Allegro non troppo*) sogar denen des Dvořák-Satzes: g-Moll in den mäßig schnellen Rahmenteil und G-Dur im schnellen Mittelteil. Wieder beginnt der - nicht eigentlich scherzohafte - Satz im 2/4 Takt und mit Pizzicato-Begleitung, hat eine a-b-a'-Form im ersten Teil und insgesamt eine Menuettform mit (schnellerer) Coda in Moll, und die *Presto*-Thematik des Mittelteils (*Nb. 161b*) ist nicht nur ähnlich tänzerisch wie bei Dvořák, sie kombiniert sogar

(a)

**Intermezzo.**  
**Allegretto con moto.**

(b)

**Presto giocoso**

*Nb. 161: Mendelssohn-Bartholdy, Streichquartett a-Moll op. 13, III. Satz; Brahms, Sextett G-Dur op. 36, II. Satz T. 121*

<sup>15</sup> Vgl. K. Cooper, Art. *Intermezzo* (*lyrisches Intermezzo des 19. Jahrhunderts*) in: MGG Bd. 16, Kassel etc. 1979, Sp. 833-843.

in derselben Weise (vgl. *Nb. 160*) furiantartige Hemiolik in den Oberstimmen mit durchgehendem Dreiermetrum in den Unterstimmen.

Demselben Satztypus gehört schließlich die *Canzonetta* in Mendelssohns Streichquartett opus 12 (in derselben Tonart Es-Dur) an - sie steht ebenfalls in geradtaktigem g-Moll mit Pizzicato-Begleitung, der Mittelteil wieder in der Durvariante -, deren Titel schon verrät, um was es bei all diesen Sätzen inklusive der Dumka geht: um die Ersetzung des Tanz-Scherzos durch einen *liedhaften* Satz, wobei das Element des Tanzes noch mehr oder weniger deutlich im Mittelteil aufbewahrt ist.

Die zwischen Dvořáks Quartett-Dumka und den genannten Sätzen von Mendelssohn und Brahms bestehenden Bezüge sind nun zwar in keinem Fall so spezifisch und konkret, daß man bei Dvořáks *Dumka* unbedingt eine direkte Abhängigkeit von einem speziellen Satz annehmen müßte, doch der generelle Zusammenhang mit dieser besonderen Intermezzo-Tradition ist offensichtlich, ein Zusammenhang, den man freilich nicht einfach umkehren kann, wie dies Kenneth Cooper tut, wenn er das erwähnte *Intermezzo* von Mendelssohns a-Moll-Quartett als *Dumka* bezeichnet<sup>16</sup>.

## Dreiklangsstrukturen und Tonartenplan

Im Grunde ist die Bezeichnung *Romance*<sup>17</sup>, die Dvořák dem dritten Satz seines Es-Dur-Quartetts gab, dem Ursprung des Wortes nach das spanische Gegenstück zur ukrainischen *dumka*: eine alte Volksballade mit meist heroisch-historischen Stoffen. Daß Dvořák hier an die spanische *Romance* des 16. und 17. Jahrhunderts dachte - wenn er sie überhaupt kannte -, scheint allerdings unwahrscheinlich. Aber auch wenn er dabei eher das französische Lied oder das poetische Klavierstück des 19. Jahrhunderts im Auge hatte, ist dieser dritte Satz jedenfalls wie schon der zweite der Idee nach ein liedhafter (überdies mit derselben Tempobezeichnung).

Der Liedcharakter war in einem ersten, nach zehn Takten abgebrochenen Ansatz zu diesem Satz sogar noch deutlicher ausgeprägt, als er es in der definitiven Fassung ist. Auf Seite 18 der autographen Partitur nämlich begann Dvořák den Satz unter der Bezeichnung *Romance* zunächst mit den folgenden Takten, in denen die Cellostimme nur bis zum sechsten Takt und die Mittelstimmen gar nicht ausgeführt sind<sup>18</sup>:

---

<sup>16</sup> Ebda, Sp. 835. Nichts deutet darauf hin, daß Mendelssohn sich je mit der ukrainischen *dumka*, die 1827 noch gar nicht in der Kunstmusik rezipiert worden war, beschäftigt hätte.

<sup>17</sup> Im Autograph findet sich diese französische oder tschechische Form, nicht die deutsche Version *Romanze*, die der Simrock-Druck bringt.

<sup>18</sup> Der Kritische Bericht in der Gesamtausgabe (Prag 1955) bringt weder diesen ersten Satzanfang, noch erwähnt er überhaupt, daß es ihn gibt.

Nb. 162: Dvořák, *Es-Dur-Quartett*, erster Ansatz zum III. Satz auf S. 18 der autographen Partitur (Umschrift)

Der Baß läßt an eine liedbegleitende Lautenstimme denken, und das Thema nimmt im melodischen Umriß (auch mit der ausfigurierenden Wiederholung der ersten "Zeile") nach Dur gewendet das erste der ein Jahr später komponierten *Zigeunerlieder* opus 55 vorweg: "*Mein Lied ertönt, ein Liebespsalm*".

Mit der gebrochenen Darstellung des Es-Dur-Dreiklangs zunächst alleine als Vorspann, dann in weiter ausgreifender Zickzackbewegung aufwärts und als Begleitostinato greift hier das Cello ganz deutlich auf den Beginn des ersten Satzes zurück, und der erste Takt der Violine könnte in diesem Kontext durchaus aus den Spitzentönen *b-es'-d'* der ersten beiden Takte des Kopfsatzes abgeleitet sein. Ansonsten aber durchschreitet hier das Violinthema sehr prägnant den Es-Dur-Dreiklang von oben nach unten, die thematische Idee des ersten Satzes gleichsam umkehrend.

Die definitive Version der *Romanze*, die in der autographen Partitur noch auf der gleichen Seite 18 beginnt, unterscheidet sich von diesem ersten Ansatz grundlegend. Mit der Tonart B-Dur anstelle von Es-Dur und dem Wegfall der Dreiklangsbrechungen im Baß ist hier die direkte Bezugnahme auf den ersten Satz aufgegeben, auch Taktart und Satzstruktur haben sich geändert:

Nb. 163: Streichquartett *Es-Dur*, Beginn des III. Satzes

Obwohl dieses Thema einen ganz anderen Charakter hat, greift es doch in der Melodiestructur auf den ersten Ansatz zurück: Es beginnt ebenfalls - diesmal von der Terz aus - mit Quartsprung und Sekundfall, wobei die Quarte *d-g* hier nun auf den Beginn des *Dumka*-Themas zurückweist, und die Fortführung des Themas ist ebenfalls als Dreiklangsbrechung abwärts gestaltet. Dem tschechischen Volkslied nachempfunden ist die sofortige Wiederholung des ersten kurzen Gedankens, und zum beherrschenden Prinzip wird die Wiederholung dann im zweiten Thema:

Nb. 164: Streichquartett *Es-Dur*, III. Satz T. 27

Ganz offensichtlich spielt die aus dem ersten Satz stammende Idee der sofortigen Wiederholung auch in diesem Satz eine quasi thematische Rolle. Ob nun die neun Takte des ersten Themas lediglich vermollt eine Terz tiefer wiederholt werden oder kurze, halbtaktige Figuren immer doppelt erscheinen: Alles wird zweimal gesagt. Und trotz seiner stufenweisen Bewegung ist auch im zweiten Thema, das kaum mehr als eine Variante der Hauptthementakte 6 und 7 ist<sup>19</sup>, die fallende Dreiklangsbrechung als Gerüst enthalten.

Es fällt nun auf, daß der dritte Satz als Haupttonarten die selben drei Tonarten hat wie der zweite Satz, lediglich anders gewichtet: In der *Dumka* ist (in dieser Rangfolge) g-Moll Grundtonart, G-Dur Tonart des Mittelteils und B-Dur Tonart des zweiten Andante-Themas, während in der *Romanze* B-Dur die Grundtonart und G-Dur/g-Moll die beiden Varianten der Sekundärtonart sind. B-Dur und G-Dur aber waren schon die nach Es-Dur wichtigsten Tonarten des ersten Satzes, tonales Neuland wird also in den Mittelsätzen im Grunde gar nicht betreten. Insbesondere fehlen in den Mittelsätzen auffallend As-Dur und c-Moll, jene Tonarten, die in Es-Dur-Werken der Tradition fast durchweg die Grundtonart des langsamen Satzes stellen.

Im Finale nun wird dieser Tonartenkreis - mit dem wohlgerneht nur die jeweils wichtigsten, formtragenden Tonarten gemeint sind - ebenfalls nicht substantiell erweitert. Auf die 90 Takte lang fast überhaupt nicht verlassene Grundtonart Es-Dur folgt in T. 98 das Seitenthema in g-Moll, später auch in G-Dur, ansonsten wird in der Durchführung wieder B-Dur sehr breit ausgespielt (T. 162-199), und neu ist nur die (auf wenige Takte beschränkte) Tonart c-Moll, in

<sup>19</sup> Ursprünglich ließ Dvořák das zweite Thema auch in der Grundtonart B-Dur erscheinen, wodurch die Ableitung noch deutlicher wird; die Änderung geschah im Zusammenhang mit einer gründlichen Umarbeitung des Satzes, bei der mehrere Seiten ausgeschieden oder überklebt wurden.

die das Seitenthema in der Reprise versetzt wird (T. 294). Quantitativ ergibt dies im Finale die Rangfolge Es-Dur (196 Takte), g-Moll/G-Dur (43+12), B-Dur (53), c-Moll (12).

Erinnert man sich daran, wie in der Exposition des ersten Satzes die melodische Terzenstruktur der Anfangstakte (bzw. die Tonart Es-Dur) in Tonarten - Es-G-B-D - ausgeschritten wird, so liegt der Gedanke nahe, den Tonartenplan des ganzen Werkes als ein Auskomponieren der Stufen des Es-Dur-Dreiklangs in Tonarten zu deuten (s. *Nb. 165*): Nach dem auf dem Grundton verankerten ersten Satz hat der zweite Satz seine tonale Basis auf der Terz *g*, die er - abgesehen von einem Exkurs zur Quinte (zweites Thema) - als Moll- und Durtonart darstellt. Im dritten Satz wird die Quinte *B* zur Basis, und auf diesem Hochpunkt kehrt sich auch die Bewegungsrichtung wieder um: Das zweite Thema steht (wie schon die Wiederholung des ersten Themas) in der *Untertert* *g/G*, und die Terzstruktur der Melodik ist in beiden Themen nunmehr eine *fallende*. Der Schlußsatz endlich kehrt wieder zu Es-Dur zurück und verharrt in dieser Tonart gleich demonstrativ lange - ganz im Gegensatz zu den Finalsätzen der Quartette davor! -, um dann in der Exposition nur noch zur Oberterz (und erst in der Durchführung zur Quinte *B*) auszugreifen. Und die Tonart c-Moll im Seitensatz der Reprise *unterschreitet* als Ergänzungstonart den Ambitus des Es-Dur-Klangs gerade so um eine Terz, wie die "überschüssige" Tonart D-Dur im ersten Satz diesen Ambitus *überschritten* hatte.



*Nb. 165: Streichquartett Es-Dur: Haupttonarten der vier Sätze*

Erschienen Es-Dur in den Mittelsätzen in einer hervorgehobenen Weise, so widerspräche dies der tonalen Gesamtidee des Werkes, und daß ursprünglich die *Romanze* in Es-Dur stehen sollte, zeigt, daß Dvořák diesen Plan nicht von Anfang im Sinn hatte. In der realisierten Fassung nun vermeiden beide Mittelsätze mit auffallender Konsequenz die Tonart Es-Dur. Nur an einer Stelle erscheint sie für zwei Takte, ist aber da so eingesetzt, daß sie sich als entschieden "falsche", deplazierte Tonart entlarvt: In T. 75 des dritten Satzes beginnt thema

*Nb. 166: Streichquartett Es-Dur, III. Satz T.74*

tisch eindeutig die Reprise (*Nb. 166*), nur steht sie fälschlicherweise in Es-Dur. Erst über eine (das Kopfmotiv mehrmals wiederholende) Anhebung nach g-Moll und schließlich nach B-Dur werden mit dem fünften Takt die tonalen Verhältnisse ins Lot gebracht, womit gleichzeitig signalisiert wird, daß die Grundtonart B-Dur eben genau jene Tonart ist, die zwei Terzintervalle über Es-Dur liegt. - In ähnlicher Weise macht Dvořák davor schon die Anhebung der tonalen Basis von g nach B beim Übergang vom zweiten zum dritten Satz sinnfällig und auffällig, indem er die *Romanze* mit den ersten drei Akkorden gleichsam von g-Moll nach B-Dur hochmodulieren läßt (s. *Nb. 163*).

Nun mag man angesichts der starken Neigung zu Terzbeziehungen, die für Dvořák wie für Schubert charakteristisch ist, immer noch im Zweifel sein, ob dieser Tonartenplan - der ja nichts Gewagtes enthält und auf den ersten Blick eher konventionell wirkt - sich nicht ohne intendierten Bezug zur Thematik des Kopfsatzes einfach "von selbst" so ergeben hat, weil B-Dur und g-Moll eben mit Es-Dur eng verwandte Tonarten sind. Doch in keinem anderen der 43 größeren zyklischen Instrumentalwerke Dvořáks entsprechen auch nur die Grundtonarten der einzelnen Sätze den Stufen des Tonikadreiklangs der Grundtonart, und insbesondere die Wahl der Dominanttonart für einen Mittelsatz fällt völlig aus der Reihe (während Dvořák Unterterzrelationen zur Grundtonart favorisiert). Bei aller Schlichtheit ist der tonale Werkplan jedenfalls alles andere als konventionell, und daß der Gedanke, tonale Verhältnisse aus motivischen abzuleiten, Dvořák nicht fremd war - obwohl man ihn dem vermeintlich so naiven Komponisten landläufig nicht zutraut -, zeigte im übrigen ja schon das am genau entgegengesetzten Pol von Dvořáks stilistischer Bandbreite angesiedelte, so experimentelle e-Moll-Quartett.

Zweifellos ist das Es-Dur-Quartett absichtsvoll in einem populären, eingängigen Stil komponiert, was ja im Grunde schon aus der Vorgabe resultierte, daß die Musik in der von Becker gewünschten Weise "slawisch" gehalten sein sollte. Gleichwohl ist es ein Werk, in dem - wie Mozart zu seinen Klavierkonzerten KV 413 und 415 äußerte - "*auch Kenner allein satisfaction erhalten*" können, vorausgesetzt, sie haben ein Ohr dafür, wie Dvořák hier gerade mit den einfachsten und allgemeinsten Elementen des Tonsatzes thematisch arbeitet: mit dem Prinzip der Wiederholung und des Folklorismus, mit der Grundtonart und dem bloßen Durdreiklang als Ausgangsmaterial für Thematik, Modulations- und Tonartenplan.

# Die Polkamotivik und Brahms

Daß der "Nationalkomponist" Dvořák in seiner Instrumentalmusik zutiefst der Tradition der Wiener Klassik verpflichtet ist, auch in Fragen der Ästhetik, erweist neben vielem Anderem ein Faktum, das anscheinend noch nicht explizit festgestellt worden ist: In den Kopfsätzen der Symphonien, der Konzerte und der den anspruchsvolleren Gattungen zugehörigen Kammermusikwerke von Dvořák finden sich in aller Regel keine offen folkloristischen Elemente, insbesondere keine Themen oder Motive, die deutlich der Sphäre des (tschechischen/slawischen) Volkstanzes entstammen. Der Grund liegt auf der Hand: Aus der Sicht der klassischen Ästhetik wäre solches ein Vermischen von Musik verschiedener Stilhöhen, das sich im ersten - dem traditionell anspruchsvollsten - Satz eines ambitionierten Werkes absoluter Musik eben "nicht gehört".

Einziges Ausnahmen von dieser Regel - die selbst für das in den anderen Sätzen so "slawische" Streichsextett A-Dur gilt - sind bei Dvořák der erste Satz der e-Moll-Symphonie *Aus der neuen Welt*, dessen Polka-Thema als Reminiscenz an die ferne Heimat andeutungsweise programmatisch legitimiert ist, und der Kopfsatz des Streichquartetts Es-Dur mit seinem Polka-Seitenthema und seiner auskomponierten Tendenz hin zur forcierten "Folklorizität". Daß hier offensichtlich der Wunsch des Auftraggebers Jean Becker nach slawischem Kolorit eine Rolle spielte, wurde schon angesprochen. Doch es sei hier einmal erlaubt, zu spekulieren, ob nicht noch etwas ganz Anderes Dvořák zu diesem Verstoß gegen seine eigene Ästhetik veranlaßte. Hierzu ist es nötig, noch einmal die Entstehungsumstände zu rekapitulieren.

Dvořák schrieb das Quartett wie gesagt für den Geiger Jean Becker. Eine Korrespondenz zwischen beiden aus dem fraglichen Zeitraum - Dezember 1878 - ist nicht erhalten, ein persönliches Zusammentreffen nicht bezeugt. Man muß jedoch, so glaube ich, davon ausgehen, daß sich Dvořák und Becker in Prag begegnet sind. (Der Dvořák-Forschung scheint dies bisher entgangen zu sein.) Am 3. Dezember 1878 nämlich gastierte Jean Becker mit seinem *Florentiner Streichquartett* in Prag mit einem Konzertprogramm, das unter anderem das Streichquartett B-Dur opus 67 von Johannes Brahms enthielt<sup>20</sup>, ein Werk, das damit zum erstenmal in Prag erklang und mit dem das Publikum und die Kritiker offenbar wenig anfangen konnten<sup>21</sup>. Ganz bestimmt ließ sich Dvořák dieses Konzert - erst das dritte Gastspiel der *Florentiner* in Prag - nicht entgehen, und an diesem Abend wird er mit Becker dann wohl ins Gespräch gekommen und zur Komposition des Quartettes angeregt worden sein.

Entweder gleich in der folgenden Woche oder in den Tagen nach dem 16. Dezember 1878 - am 13. oder 14. Dezember besuchte er Brahms in Wien - begann Dvořák, die erwähnte (verlorene) Skizze zu einem Streichquartett in B-Dur zu

<sup>20</sup> Vgl. Nouza, Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschech. Musikleben, S. 408.

<sup>21</sup> Der Musikkritiker V. J. Novotný etwa zeigte sich irritiert durch den "trübsinnigen Geist des Pessimismus" in diesem Quartett (ebda, S. 409).

schreiben: einem Werk also in der Tonart des eben gehörten Brahms'schen opus 67! Daß er mit der Wahl dieser Tonart auf das Quartett seines bewunderten Kollegen bewußt bezugnahm - so wie Brahms seinerseits in opus 67 auf Mozarts "Jagdquartett" in derselben Tonart B-Dur auch motivisch anspielt -, darf man wohl voraussetzen, auch wenn der Verlust der Skizze dies nicht mehr verifizieren läßt. Allzu deutlich bezieht er sich mit den "brahmsischen" Werken der folgenden Jahre - der Sechsten Symphonie in D-Dur und der Siebten in d-Moll, dem f-Moll-Trio, der C-Dur-Ouvertüre *Domov můj* ("Mein Heim") - jeweils auf Modellwerke von Brahms in der gleichen Tonart. Und daß ihn die Konzertaufführung eines Brahms-Werkes unmittelbar zur eigenen Komposition anregte, dafür gibt es ebenfalls mindestens einen Parallellfall: Als Joseph Joachim zusammen mit Brahms im Februar 1880 die G-Dur-Violinsonate opus 78 von Brahms in Prag aufführte, scheint dieses Werk, mit dem das Prager Publikum wiederum seine Schwierigkeiten hatte<sup>22</sup>, Dvořák so beeindruckt zu haben, daß er nur einen Monat später ebenfalls eine Violinsonate (F-Dur opus 57) schrieb und sie Joachim - wiederum also dem Interpreten des Brahms-Werkes - widmete.

Nun brach ja Dvořák die B-Dur-Skizze früh ab und schrieb stattdessen ein Es-Dur-Streichquartett, das in seinem Stil dem spröden, distanziert-introvertierten Tonfall, der von Konfliktrhythmen geprägten Setzweise und der ausgesprochen "trockenen" Klanglichkeit des Brahms'schen B-Dur-Quartetts denkbar fern steht und das auch nicht in irgend einer allgemeinen Weise "brahmsisch" wirkt. Doch eines übernahm Dvořák ganz offensichtlich von Brahms' opus 67: die Idee, den Seitensatz des Kopfsatzes mit einem echten Polkathema zu bestreiten. Allerdings mit einem Polkathema (s. oben *Nb. 156a*), das dem vom daktylischen Polkarhythmus  geprägten Seitenthema von Brahms (T. 58ff.) motivisch überhaupt nicht ähnelt. Doch Dvořák greift auch diesen daktylischen Rhythmus auf, indem er ihn als rhythmische Keimzelle zuerst im zweiten Takt des Hauptthemas (vgl. *Nb. 151*) aufblitzen läßt, dann - wie beschrieben - in immer dichter Folge bringt und so jeden Formteil in die pure Repetition dieses Polkarhythmus auslaufen läßt. (Die Ausfigurierung dieses Rhythmus zu durchgehenden Sechzehnteln in Zweierbindungen, wie sie den Schluß von Brahms' Exposition beherrscht, hat ebenfalls ein Pendant im Seitensatz von Dvořák, vgl. z. B. *Nb. 157*).

Dvořák zieht also aus dem Brahms'schen Polka-Thema gleich doppelt Konsequenzen: die Polka-Gestik bringt er wie Brahms (aber mit anderer Rhythmik) im Seitenthema, den Rhythmus des Brahms-Themas aber verwendet er davon unabhängig, gleichsam als Destillat, schon zur Entwicklung der Rhythmik des Hauptsatzes. Dem artifiziell gebrochenen, fast emotionslosen Polka-Ton des Brahms-Satzes freilich stellt Dvořák ein ganz andersartiges, blutvoll-rustikales, eben echt "tschechisches" Polkathema entgegen, das sich auch zur Verwendung in einem der *Slawischen Tänze* geeignet hätte.

So sehr der Gedanke dem Bild widerspricht, das man sich (in der Tradition Herders) gemeinhin vom Schaffen eines "Nationalkomponisten" macht - dem

<sup>22</sup> S. Nouza, a. a. O., S. 412.

Bild also, daß ein Nationalkomponist folkloristisch gefärbte Musik in einem unreflektierten Prozeß des Komponierens gleichsam in seiner musikalischen "Muttersprache" schüfe -, kann man nicht umhin, festzustellen, daß hier offensichtlich ein höchst artifizielles, ja esoterisches Stück Kunstmusik, zudem das Produkt eines Deutschen, dem Tschechen Dvořák das Material und die Motivation geliefert hat, das Vokabular des böhmischen Volkstanzes - gegen seine eigene Gewohnheit - im Kopfsatz eines Streichquartetts einzusetzen. Überspitzt gesagt: das musikalische National-Idiom präsentiert sich als gerade nicht geschöpft aus den Quellen des Volkstums, sondern als Reflex und Niederschlag hochartifizierlicher, denkbar "volksferner" Kunst (die zudem von außen kommt). Und man erinnere sich: bei der Komposition seiner *Slawischen Tänze* schon nahm sich Dvořák die *Ungarischen Tänze* des Deutschen Brahms zum Vorbild, weil er, der Tscheche, nicht zu wissen glaubte, "wie das recht anzufangen"<sup>23</sup>!

In seiner Art ist das Streichquartett Es-Dur, das im Niveau ausgeglichener wirkt als das stilistisch verwandte und zeitlich benachbarte Streichsextett opus 48, ein ausgesprochen reifes, vollendetes Werk, das den Eindruck vermittelt, als habe hier der Komponist seinen unverwechselbaren Stil - und den ihm angemessenen Stil - endgültig gefunden. Daß Dvořák diesen in sich stimmigen, originellen und erfolgreichen Stil schon wenige Monate danach aufzugeben begann, um dann zweieinhalb Jahre nach dem Es-Dur-Quartett im C-Dur-Quartett eine stilistisch ganz entgegengesetzte und viel sprödere Tonsprache zu verwenden - die denn auch nie eine vergleichbare Popularität erreichte -, mag der Einsicht entsprungen sein, daß der "fertige" folkloristische Stil aus sich heraus zu keiner Weiterentwicklung mehr fähig war, während umgekehrt Brahms das lebende Beispiel dafür darstellte, daß auf dem Gebiet des nicht genuin folkloristischen, direkt in der klassischen Tradition stehenden Komponierens eine Stilhöhe möglich war, die Dvořák in seinen vergleichsweise klassizistischen Quartetten in E-Dur und d-Moll fraglos noch nicht erreicht hatte.

Nachdem es Dvořák mit dem Sextett und dem Es-Dur-Quartett gelungen war, sich auch als Kammermusik-Komponist einen Namen zu verschaffen, konnte er sich diese Hinwendung zu einer weniger eingängigen und effektvollen Schreibart leisten, und in dem Maße, in dem etwa ab Mitte des Jahres 1879 das slawische Element in seinem Schaffen zurücktritt, beginnt nun allmählich ein auch stilistischer Brahms-Einfluß manifest zu werden. Eine intensive Auseinandersetzung mit Brahms zeigt erstmals das für Joseph Joachim geschriebene Violinkonzert in a-Moll (erste Fassung Sommer 1879), vor allem in der Melodik des Seitenthemas und in der Anspielung auf das Brahms-Violinkonzert in der Durchführung, obwohl hier das Finale mit Furiant- und Dumka-Elementen noch

---

<sup>23</sup> Brief Dvořáks an Brahms vom 24. 3. 1878 (Korrespondenz I, S. 140). Die gleiche Tendenz zeigt der oben beschriebene Umstand, daß Dvořáks Dumka-Sätze offenbar vielfach mehr von der Tradition romantischer Instrumentalmusik (Mendelssohn, Schumann, Brahms) als von slawischer Volksmusik inspiriert sind.

ganz slawisch gehalten ist<sup>24</sup>. Die schon erwähnte, unter dem Eindruck von Brahms' G-Dur-Sonate geschriebene Violinsonate in F opus 57 drängt das folkloristische Element noch weiter zurück und schlägt im ersten Satz neue Tonfälle an, die wiederum an Brahms erinnern, ohne im geringsten epigonal zu sein, und im langsamen Satz erklingt ein Hauptthema, das in seiner "Abstraktheit" und seinem zurückhaltenden, verschleierte Ausdruck von einer echt brahmsischen Abgeklärtheit ist:

**Poco sostenuto**

The musical score shows the beginning of the second movement. The violin part starts with a melodic line in F major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'Poco sostenuto'. The piano part includes markings for 'pizzicato' and 'pp'.

Nb. 167: Dvořák, Violinsonate F-Dur op. 57, Beginn des II. Satzes

Unter dem Eindruck von Brahms' Musik entstandene Themen wie dieses bereicherten in den 1880er-Jahren Dvořáks Farbpalette um jene Grautöne und feinen Zwischentöne, die in den Werken der ersten slawischen Periode noch fehlten, und wenn die Auseinandersetzung mit Brahms schließlich Dvořáks Stil generell veredelt und sein idyllisches Moment durch eine gewisse Weltläufigkeit ersetzt hat, so bestand bei Dvořák - anders als bei seinen deutschen Komponistenkollegen - gleichwohl nie die Gefahr, daß die Bewunderung für Brahms in schablonenhaftes Nachahmen und blutarmen Akademismus mündete.

<sup>24</sup> Lediglich die Satzbezeichnung scheint aus dem Brahms-Konzert übernommen: *Allegro giocoso, ma non troppo* (gekürzt um das letzte Wort *vivace*).

# Verfeinerung des Stils: F-Dur-Fragment und C-Dur-Quartett

Wie schon beim Es-Dur-Quartett opus 51 ging beim Streichquartett C-Dur opus 61 die Anregung zur Komposition vom Primarius eines der berühmten Quartettensembles der Zeit aus, nach Jean Becker nun von Joseph Hellmesberger d. Ä.. Hellmesberger hatte (wohl durch Vermittlung von Brahms) im Oktober 1879 Dvořáks Es-Dur-Quartett und A-Dur-Sextett in privatem Kreis durchgespielt und - wie Brahms dem Komponisten schrieb<sup>1</sup> - sich daraufhin lebhaft gewünscht, auch die beiden früheren Quartette Dvořáks kennenzulernen, um sie nach Möglichkeit in seine nächsten Programme aufzunehmen. Dies tat er dann zwar nicht - möglicherweise weil diese Quartette nicht seinem bisherigen Dvořák-Bild entsprachen -, doch muß er irgendwann im nächsten Jahr Dvořák gebeten haben, für sein Ensemble ein neues Streichquartett zu komponieren, wobei Hellmesberger - wie Otto Biba vermutet - hierzu durch das sehr positive Echo veranlaßt worden sein wird, das seine Aufführung von Dvořáks Sextett in Wien im März 1881 fand (die Kritik pries vor allem die slawischen Züge des Werkes)<sup>2</sup>.

Nach alledem ist anzunehmen, daß Hellmesberger sich (ähnlich wie Becker beim Vorgängerwerk) das gewünschte Quartett als stark slawisch gefärbt vorstellte, doch ist von seiner Korrespondenz mit dem Komponisten nur noch ein Brief Dvořáks vom 1. Oktober 1881 erhalten, in dem dieser auf Hellmesbergers Drängen antwortet: "*Seien Sie versichert, daß ich an meinem neuen Quartett mit aller Lust, mit allem meinen Können und Wissen arbeiten werde, nur um Ihnen etwas Gutes und Gediegenes bieten zu können.*"<sup>3</sup> Er arbeite gerade an einer großen Oper (*Dimitrij*, op. 64), wolle sich aber an den Nachmittagen künftig immer dem Quartett widmen.

Vom 7. bis 9. Oktober schrieb dann Dvořák einen Quartett-Kopfsatz in F-Dur nieder (B 120), ließ ihn aber kurz vor der Vollendung liegen<sup>4</sup> und wandte sich wieder der Oper zu. Bald darauf aber las er zu seiner Überraschung in der *Wiener Neuen Presse*, das Hellmesberger-Quartett werde am 15. Dezember 1881 ein neues Streichquartett von ihm spielen. "*Was konnte ich anderes tun als die Oper zur Seite legen und das Quartett schreiben?*", teilte er am 5. 11. seinem Freund Göbl mit<sup>5</sup>. Trotz des Zeitdrucks aber komponierte Dvořák nun, da es

<sup>1</sup> Brief vom Oktober 1879, s. Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 48.

<sup>2</sup> S. Otto Biba, Antonín Dvořák im Wiener Musikleben seiner Zeit, in: Colloquium Brno 1984, S. 52.

<sup>3</sup> Korrespondenz I, S. 261.

<sup>4</sup> In einigen Takten fehlen noch die Nebenstimmen; Jarmil Burghauser hat sie für die Edition in der Gesamtausgabe (Prag 1985) ergänzt. Vgl. zu den Entstehungsumständen des Satzes dort auch Burghausers Vorwort.

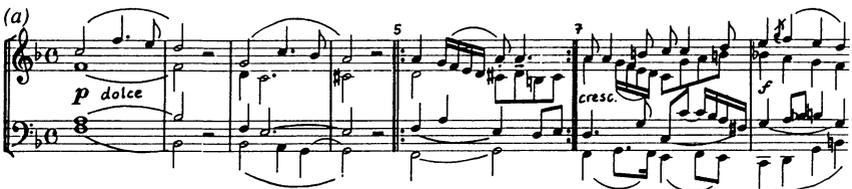
<sup>5</sup> Auf tschechisch, s. Korrespondenz I, S. 268.

"ernst" wurde, nicht das F-Dur-Quartett zu Ende, sondern begann ein neues Quartett in C-Dur, dessen Partitur er vom 25. 10. bis zum 10. 11. 1881 niederschrieb. (Wie im Falle des auf den Ansatz in B-Dur folgenden Es-Dur-Quartetts geschieht der zweite Versuch in einer quintverwandten Tonart.)

Zu der angekündigten Uraufführung kam es infolge des Brandes im Wiener Ringtheater im Dezember nicht, doch hat auch später Hellmesberger das ihm gewidmete C-Dur-Quartett anscheinend nie - jedenfalls nie in Wien - öffentlich gespielt. (Die früheste bekannte Aufführung des Quartetts ist die des Joachim-Quartetts vom 2. November 1882.)<sup>6</sup> Ob es persönliche Differenzen gab, wissen wir nicht; immerhin fällt auf, daß Hellmesberger nach 1881 nur noch zweimal Werke von Dvořák in seinen Abonnementskonzerten aufführte: 1884 das Streichsextett und das Klaviertrio opus 65.<sup>7</sup> Wenn nicht Persönliches eine Rolle spielte, könnte man immerhin vermuten, daß Hellmesbergers konservativer Geschmack, der mit dem "slawischen" Dvořák des Sextetts und dem "brahmischen" des Trios ersichtlich keine Probleme hatte, sich an der exzessiven Chromatik und den harmonischen Eigenheiten des C-Dur-Quartetts stieß - schließlich hatte derselbe Hellmesberger sich zwei Jahre davor geweigert, das für ihn geschriebene Streichquintett von Anton Bruckner zu spielen. (Die Pflege des Dvořákschen Quartett-Oeuvres übernahm dann in Wien ab 1882 maßgeblich das gerade erst gegründete Rosé-Quartett, das gleich mit seinem zweiten Konzert Dvořáks d-Moll-Quartett opus 34 in Wien einführte.)

## Zum F-Dur-Fragment

Der Quartettsatz in F-Dur B 120, dessen Manuskript erst nach dem Tode des Komponisten gefunden wurde, erreicht zweifellos nicht annähernd die Qualität des C-Dur-Satzes, der ihn dann ersetzte. Abgesehen von den inneren Schwächen mag - wie Burghauser vermutet - die allzugroße Verwandtschaft seines Hauptthemas (*Nb. 168a*) mit dem Beginn des Rezitativs der Agathe im zweiten Akt von Webers *Freischütz* (*b*) ein Grund gewesen sein, den Satz kurz vor der Vollendung aufzugeben. (Allerdings dürfte diese Ähnlichkeit Dvořák schon früher bewußt gewesen sein, und dennoch hat er den Satz fast zu Ende komponiert.)



<sup>6</sup> S. Clapham, Dvořáks Aufstieg zum Komponisten von internationalem Rang, S. 51.

<sup>7</sup> S. Biba, a. a. O., S. 53.

(b) *Andante.* *Agathe.* *Recit.*

Wie nah-te mir der Schlummer, be-vor ich ihn ge-seh'n? Ja, Lie

*dolce* *pp* *dolce*

Nb. 168: Dvořák, Quartettsatz F-Dur B 120, Beginn; Weber, "Der Freischütz", II. Akt Nr. 8

Fast ebenso sehr erinnert Dvořáks Hauptthema aber auch an den Beginn von Mendelssohn Streichquartett Es-Dur opus 12 (Nb. 169a), der wiederum ganz offensichtlich dem Anfang von Beethovens Es-Dur-Quartett opus 74 (b) nachempfunden ist (u. a. zitiert Mendelssohn im dritten Takt nahezu Beethovens Motiv von T. 11f.):

(a) *Adagio non troppo*

*p*

(b) *Poco Adagio*

*sotto voce* *p*

Nb. 169: (a) Mendelssohn-Bartholdy, Quartett Es-Dur op. 12, (b) Beethoven, Quartett Es-Dur op. 74, jeweils Beginn

Ob diese beiden Quartette, oder zumindest das Mendelssohnsche, einen gewissen Einfluß auf Dvořáks F-Dur-Thema hatten - und womöglich eher als die *Freischütz*-Stelle -, läßt sich anhand der Noten nicht weiter belegen<sup>8</sup>. Entscheidender als eine mögliche direkte Abhängigkeit ist aber der durch die zitierten Stellen offenkundig werdende Befund, daß es sich bei Dvořáks Hauptthema um einen Thementyp handelt, der im ersten Drittel des Jahrhunderts jedenfalls zur Eröffnung eines *langsamen* Satzes (bzw. einer langsamen Einleitung) verwendet wurde. Und tatsächlich hat man Schwierigkeiten, die relative Statik von Dvořáks Hauptthema mit der Tempobezeichnung *Allegro vivace* in Einklang zu bringen: Spielt man das Thema schnell, nimmt man ihm seinen Ausdruck und es wird

<sup>8</sup> Berkovec (Antonín Dvořák, S. 132) sieht in diesem Thema eine Reminiszenz an das Lento-Thema vom Beginn von Smetanas Symphonischer Dichtung *Vyšehrad*. Angesichts der genannten anderen Möglichkeiten der Beeinflussung scheint dies eher unwahrscheinlich.

flach. In jedem Fall wirken die ersten vier Takte kaum wie ein Allegro-Thema, aus dessen Energie der Satz sich entwickeln kann, eher wie ein "Vorhang", ein lyrisch-nachdenklicher Vorspann, nach dem dann erst ab Takt 5 der Gestus eines echten Sonatentallegros (etwas mühsam) herbeigeführt wird.

Auch im weiteren Verlauf des Satzes ist das Material der ersten vier Takte nicht eigentlich Träger der Satzentwicklung, und überwiegend treiben primär vom Rhythmus geprägte Motive, die mit der Hauptthemensubstanz nichts zu tun haben (*Nb.* 170*b*, *d* und *f*), den Satz voran. Diese Technik aber, den Satz nicht allein aus dem Hauptthema heraus zu entwickeln, sondern "synthetisch" aus einem lyrischen bis passiven Thema und einem erst später und neu eingeführten rhythmisch-dynamischen Material, weist zurück auf deutlich frühere Werke von Dvořák, vor allem auf die Kopfsätze der Quartette f-Moll und a-Moll opus 12 von 1873/74. Seit dem a-Moll-Quartett opus 16 pflegte Dvořák die rhythmische Energie des Satzes aus der Hauptthemensubstanz selbst zu gewinnen, sogar im so schubertisch-lyrischen ersten Satz des d-Moll-Quartetts (dessen stürmischer Hauptsatz-Mittelteil aus der Terzbogenfigur von T. 3 abgeleitet ist), und im C-Dur-Quartett entfaltet er dann mit geradezu demonstrativer Konsequenz - diesen Rückfall in eine eigentlich überwundene Technik von vornherein vermeidend - den im zweiten Takt des (ebenfalls lyrischen) Hauptthemas keimhaft enthaltenen Rhythmus derart, daß er in weiten Teilen nicht nur des ersten Satzes fast allgegenwärtig ist.

The image shows six staves of musical notation, labeled (a) through (f).  
 (a) Measures 5-10, featuring a melodic line with a fermata and a 5-measure rest.  
 (b) Measures 17-24, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.  
 (c) Measures 25-30, featuring a complex rhythmic pattern with slurs and accents.  
 (d) Measures 31-38, showing a rhythmic pattern with slurs and accents.  
 (e) Measures 39-54 and 55-60, featuring a rhythmic pattern with slurs and accents, and a dynamic marking of *ff*.  
 (f) Measures 47-54, featuring a rhythmic pattern with slurs and accents, and a dynamic marking of *ff*.

*Nb.* 170: Dvořák, Quartettsatz F-Dur B 120, Themen und Motive

Wenn somit die rhythmischen Nebenmotive im F-Dur-Fragment nichts mit der eigentlichen Thematik zu tun haben, so fällt weiter auf, daß das Seitenthema (*e*) weder vom Hauptthema abgeleitet noch im Hauptsatz vorbereitet wird, was ebenfalls Dvořáks sonstiger Praxis widerspricht. Und das Seitenthema ist nicht nur melodisch recht blaß und etwas hölzern, seine Konturen verschwimmen

auch noch zusätzlich dadurch, daß es in zwei gleichberechtigten Versionen (T. 39 und T. 55) erscheint<sup>9</sup>. Deutlich aus dem Hauptthema abgeleitet ist das kantable zweite Thema des Hauptsatzes von T. 25 (c) - sein erster Takt stammt aus T. 5, sein zweiter ist eine diminuierte Spiegelung des Hauptthemenkopfs -, bei dessen Erscheinen in stabilem Des-Dur der Hörer sich allerdings irritiert fragt, ob etwa schon der Seitensatz erreicht sei.

Überhaupt wirkt der Tonartenplan dieses Satzes nicht sehr geglückt. Daß der Seitensatz in der Tonikaparallele d-Moll beginnt, ist ungewöhnlich genug, hat aber bei Dvořák immerhin einen Vorläufer im ersten Satz des E-Dur-Quartetts. Anders als im E-Dur-Quartett, wo nur die Tonarten E und Cis/cis teils gegenübergestellt, teils miteinander verschränkt sind, fehlt hier jedoch die klare Linie in der tonalen Anlage der Exposition. Der Hauptsatz etabliert nacheinander und etwa gleich gewichtig F-Dur, d-Moll, F-Dur, Des-Dur, F-Dur und A-Dur, der Seitensatz steht vor allem in d-Moll, A-Dur und a-Moll. Ist nun schon die Tonikaparallele d-Moll am Beginn des Seitensatzes keine echte Kontrasttonart und noch in der Tonikaregion angesiedelt, so wäre das nachfolgende A-Dur an sich geeignet, eine quasi dominantische Spannung aufzubauen, doch wird ihm die Wirkung dadurch genommen, daß schon die Überleitung zwölf Takte davor A-Dur exponiert. Und die dritte Seitensatztonart a-Moll ist dann zwar neu, doch bewirkt sie als Mollvariante von A-Dur einen merklichen und in der Sonatenform gerade nicht erwünschten Spannungsabfall am Ende der Exposition.

Nun prägt die Tendenz nach Moll den Satz gleich in mehrfacher Hinsicht. Am Anfang geht der Satz nach nur drei Takten F-Dur schon zur Paralleltonart d-Moll, ab T. 10 wird sieben Takte lang f-Moll statt F-Dur vorbereitet, die Tonart Des-Dur von T. 25 ist die sechste Stufe von f-Moll, der Seitensatz beginnt in der Mollparallele von F und moduliert später von A-Dur nach a-Moll, und in der Reprise verharret der stark gekürzte Seitensatz ab T. 170 für elf Takte in f-Moll, um dann in den letzten fünf Takten nach einem F-Dur umzuschwenken, in dem die Mollsexta *des* als Vorschlag zur Quinte mehrmals hervorgehoben wird.

In der Coda schließlich (T. 186) kadenziiert das Hauptthema erstmals nach f-Moll - so wie die Motivwiederholung in Webers Rezitativ (*Nb. 168b*, T. 5) -, und wenn dann nach acht Takten doch noch die Durtonika befestigt wird, so wirkt dieser Dur-Schluß seltsam inadäquat und halbherzig. Das Moment von Tragik, das in der Wendung des Hauptthemas nach Moll enthalten ist, verpufft hier in einem recht blassen F-Dur.

In ganz anderer Weise hat Dvořák dann die Umfärbung einer Durtonart nach Moll hin im C-Dur-Quartett erneut thematisiert, zugleich subtiler und dramatischer und so, daß die Sonatenform durch diese Idee noch an Effizienz gewinnt anstatt wie hier im F-Dur-Fragment unter dem ständigen Spannungsabfall und dem In-sich-zusammensinken der Musik zu leiden.

---

<sup>9</sup> Es spricht auch nicht gerade für die Prägnanz dieses Themas, daß Šourek bei der Abbildung der seiner Ansicht nach vier "Themen", mit denen der Satz arbeite, ausgerechnet das Seitenthema vergißt (Werkanalysen Kammermusik, S. 100).

Zu den genannten Merkmalen, die nicht so recht zum Stand von Dvořáks Komponieren in den frühen Achtziger Jahren passen wollen, gehört im F-Dur-Fragment auch eine Taktgruppenstruktur, wie sie "quadratischer" kaum sein könnte: Bis auf zwei Zweitaktgruppen (T. 29 und 152) reiht sich durchweg eine Viertaktgruppe an die andere. Zusammen mit dem geringen Maß an thematischer Arbeit und Vermittlung zwischen den Motiven führt dies dazu, daß der Satz teilweise wie eine nicht unbedingt zwingende Reihung acht- oder zwölf-taktiger Einheiten wirken, in krassem Gegensatz etwa zu der fast nahtlosen Textur und stringenten Entwicklung in den Kopfsätzen des E-Dur- und des C-Dur-Quartetts.

In einer fast schablonenhaften Weise schließlich folgt der Satz den äußeren Proportionen des ersten Satzes von Dvořáks Es-Dur-Quartett opus 51, dem letzten Streichquartett davor, und man kann kaum glauben, daß dies auf Zufall beruht. Beide Sätze zählen 202 Takte, und auch die Umfänge der Formteile sind fast dieselben:

Taktzahlen	Es-Dur-Quartett, I. Satz		F-Dur-Satz B 120	
<i>Exposition</i>	Hauptsatz	36		38
	Seitensatz	32	/68	32 /70
<i>Durchführung</i>		55		53
<i>Reprise</i>		67		62
<i>Coda</i>		12		17

Reprise und Coda zusammen zählen in beiden Sätzen 79 Takte, Durchführung und Coda zusammen zählen im F-Dur-Satz ebensoviele Takte (70) wie die Exposition, im Es-Dur-Quartett mit 67 Takten einen Takt weniger als die Exposition; in beiden Sätzen sind die Proportionen also genau gedrittelt in die Bereiche Exposition, Reprise und Durchführung+Coda. (Ähnliche und offensichtlich intendierte Beziehungen bestehen dann zwischen den Proportionen der Kopfsätze von Dvořáks letzten beiden Streichquartetten, As-Dur und G-Dur, die allerdings auch fast gleichzeitig entstanden sind.)

Daß Dvořák in diesem Quartettsatz tatsächlich sein "*ganzes Können und Wissen*" aufgeboten hat, wie er Hellmesberger versprochen hatte, ist kaum anzunehmen, und daß er zu mehr fähig war, zeigt ja dann das C-Dur-Quartett. Allem Anschein nach galt seine Aufmerksamkeit in der ersten Oktoberhälfte 1881 doch überwiegend der Oper *Dimitrij* - man muß sich immer wieder vergegenwärtigen, daß Dvořák sich zeitlebens wesentlich als Opernkomponist verstand -, und den F-Dur-Satz schrieb er nicht zufällig nachmittags, an Tagen, an denen er als Frühaufsteher regelmäßig schon wenigstens fünf Stunden an der Oper gearbeitet hatte. Überdies ist das Autograph recht flüchtig, eher skizzenhaft geschrieben und stellt gewiß keine definitive Fassung dar.

Zehn Tage nach dem Abbruch der Arbeit an diesem F-Dur-Satz schrieb Dvořák aus Berlin: "*Heute früh war ich bei Joachim und kam gerade zurecht.*"

*Man spielte Quartette von Mendelssohn und Brahms für das nächste Konzert.*<sup>10</sup> Wahrscheinlich hat spätestens diese direkte Konfrontation mit Meisterwerken der Gattung ihn am Wert seines Quartettsatzes zweifeln lassen und seinen Ehrgeiz soweit geweckt, daß er im zweiten Versuch - sechs Tage später begann er mit der Partiturniederschrift des C-Dur-Quartetts - dann gleich mit ganz anderer Konzentration zu Werke ging.

## Klangeinübung

Dvořáks Streichquartett C-Dur opus 61 (B 121), dessen Tonfall sich in frappierender Weise von dem des Es-Dur-Quartetts opus 51 unterscheidet, wird in der Literatur fast durchweg als in besonderem Maße von Beethoven beeinflusst beschrieben. Šourek<sup>11</sup> spricht von einer *"ziemlich auffallenden Anlehnung an den Geist von Beethovens Klassizismus"*, Clapham<sup>12</sup> von *"a lessening of obvious national traits, which give way before the influence of Beethoven"*, Burghauser<sup>13</sup> von *"einer neuen, diesmal viel tiefergehenden Annäherung an Beethoven"* und ähnlich Robertson<sup>14</sup>.

Nun ist gewiß die obsessive Wiederholungsstruktur des Es-Dur-Quartetts entschieden unbeethovenisch, ansonsten aber läßt sich bei Dvořák kaum ein Werk finden, das nicht in einer allgemeinen Weise Beethoven verpflichtet ist, auch wenn es nicht beethovenisch "klingt". So hob etwa Smetana gar nach der Lektüre der *Slawischen Tänze* opus 46 besonders hervor, daß Dvořák hier die Themen ganz in der Art Beethovens verarbeite<sup>15</sup>. Der Einfluß eines speziellen Beethoven-Werkes aber läßt sich im C-Dur-Quartett an keiner Stelle finden, im Unterschied zur D-Dur-Symphonie von 1880 oder - wie Beveridge<sup>16</sup> gezeigt hat - zu den Ouvertüren der folgenden Jahre.

Wohl aber läßt sich im Hauptthema des ersten Satzes ein Schubert-Einfluß - oder eine Schubert-Anspielung - dingfest machen, was merkwürdigerweise erst Beveridge erkannt hat<sup>17</sup>. Wie der Beginn von Schuberts Streichquintett C-Dur D 956 (*Nb. 171a*) nämlich hat Dvořáks Quartettanfang (*b*) als Grundstruktur einen liegenden C-Dur-Klang (in gleicher Oktavlage), der *piano* beginnend zwei Takte *crescendiert* und im dritten Takt sich in einem akzentuierten Spannungsklang entlädt, dessen Rahmentöne die des Anfangsklanges sind, dessen mittlere

<sup>10</sup> Brief vom 19.10.1881 an Alois Göbl, Korrespondenz I, S. 266 (tschech.); Übersetzung nach Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 64f.

<sup>11</sup> Werkanalysen Kammermusik, S. 101.

<sup>12</sup> A. D. Musician, S. 175.

<sup>13</sup> Plattenbeilage zur Gesamtaufnahme bei der Deutschen Grammophon.

<sup>14</sup> Dvořák, S. 181f.

<sup>15</sup> Nach einer Erinnerung von F. Bayer, in: Smetana in Briefen und Erinnerungen, S. 234.

<sup>16</sup> Romantic Ideas, S. 300f.

<sup>17</sup> Ebda., S. 297.

Töne aber die Tonika "umfärben" oder "eintrüben". Im fünften Takt, der den zweiten Klangwechsel bringt, ist jeweils die Ausgangsdynamik wiederhergestellt, und in beiden Fällen schweigt das tiefste Instrument (Violoncello bzw. Violoncello II) in den ersten Takten; die Vierstimmigkeit von Dvořáks Quartettbeginn ist also eine ähnlich "unvollständige" wie bei Schubert (bei dem erst in T. 23 alle fünf Instrumente gleichzeitig spielen).

(a) **Allegro ma non troppo.**

(b) **Allegro**

Nb. 171: (a) Schubert, *Streichquintett C-Dur D 956*, (b) Dvořák, *Streichquartett C-Dur op. 61*, jeweils Beginn

Während nun aber Schuberts Satz ohne Melodie und gleichsam ohne Metrum beginnt, mit einem bloßen Klang, der "irgendwann" - nach ungemessener Zeit -

in einen anderen umschlägt und erst aus einer Verzierung schließlich auch einen Ansatz von Melodik, dann erst einen Rhythmus und (ab dem sechsten Takt) ein eigentliches Metrum gewinnt, besteht bei Dvořák schon von Anfang an kein Zweifel am Metrum, spielt hier die erste Violine eine "ordentliche" Themenmelodie mit prägnantem Rhythmus, auch wenn im Kreisen der Melodie um den Ton *g* noch Schuberts Haltetonprinzip durchscheint und der Vergleich mit den Takten 5f. und 9f. zeigt, daß die Diastematik des Themas eine labile, offensichtlich aus dem jeweiligen Klang heraus entwickelte ist. (Die ersten anderthalb Takte sind übrigens rhythmisch identisch mit dem Beginn des Hauptthemas im F-Dur-Fragment B 120.)

Wenn somit Dvořák Schuberts Thema gleichsam ein Stück in die Konventionalität zurücknimmt, so steigert er jedenfalls den thematischen Gehalt der ersten Takte, indem er den charakteristischen (und thematischen) Klangwechsel kombiniert mit einem Rhythmus, aus dem er dann die Rhythmik fast des gesamten Satzes (und nicht nur dieses Satzes) entwickeln kann. Und diese auch sonst bei Dvořák ganz auffällige Neigung, das thematische Potential des Satzes in die ersten ein bis maximal vier Takte zu packen - oder umgekehrt gesehen: den ganzen Satz aus einem knappen thematischen Kern zu entwickeln - entspringt nun einer ausgesprochen beethovenischen Grundhaltung (wie man überhaupt Dvořáks Komponieren nicht selten als ein Bearbeiten von "schubertischem" Material in Beethovenscher Manier charakterisieren könnte).

In Schuberts C-Dur-Quintett wie in Dvořáks C-Dur-Quartett ist der Spannungsklang im dritten Takt funktionsharmonisch nicht faßbar: Bei Schubert ist es ein verminderter Septakkord auf *c*, bei Dvořák ein Molldreiklang auf *c* mit hinzugefügter großer Sexte, beides Klänge, die ihrer Herkunft nach subdominanten Charakter haben, hier aber eben ohne funktionsharmonische Konnotation verwandt sind. Von dem Schubertschen Akkord *c-es-fis-a* unterscheidet sich Dvořáks Akkord *c-es-g-a* durch den Ton *g* anstelle von *fis*. Dieser spezielle Akkord, der hier gleichsam durch Hochalteration der verminderten Quinte des Schubert-Akkordes gebildet ist, hat daneben eine eigene Tradition bei Dvořák selbst, begegnet er doch schon in einer ganz entsprechenden Verwendung im Epilog des ersten Satzes von Dvořáks Streichsextett A-Dur (in *Nb. 172* mit *x* bezeichnet, da die Funktionsbezeichnung  $\text{B}_3^9$  der musikalischen Realität nicht gerecht wird).

So offensichtlich diese Cis-Dur-Stelle, in der Dvořák das Epilogthema (T. 98) mit dem Seitenthema (Unterstimme T. 100) und dem Hauptthema (T. 104) kombiniert, ein Vorläufer von Dvořáks Quartett-Beginn ist<sup>18</sup>, so deutlich spielt sie trotz anderer Tonart ebenfalls auf Schuberts C-Dur-Quintett an: Die Fortführung des Epilogthemas in T. 100 (geschweifte Klammer) entspricht der Doppelschlagmelodik im vierten Takt von Schuberts Quintett. (Schon für Brahms war

<sup>18</sup> Noch einmal kam Dvořák auf diese so charakteristische und ausdrucksstarke Klangverbindung zurück im D-Dur-Thema des 1883, vierzehn Monate nach dem Quartett, entstandenen *Improptu* d-Moll B 129, ebenfalls in lang gehaltenen Akkorden.

bei der Komposition seiner Streichsextette das Schubert-Quintett unübersehbar das Modell.)

Nb. 172: Dvořák, Streichsextett A-Dur op. 48, I. Satz T. 98

Wie in der abgebildeten Sextettpassage sinkt in Dvořáks C-Dur-Quartett der zunächst jeweils vierstimmige Satz (aus zwei Violinen und doppelgriffiger Bratsche) nach vier Takten, die orgelpunktartig auf  $c'$  bzw.  $cis'$  fundiert sind, um eine Oktave nach unten und nach weiteren vier Takten wiederum eine Oktave abwärts zum Orgelpunkt  $C/Cis$ , und aus dem triolischen Rhythmus des Orgelpunkts im Sextett T. 106 gewinnt Dvořák dann im Quartett den Rhythmus der Bratschen-Achse  $c'$  in T. 3ff., der hier (anders als im Sextett) als spannungssteigerndes Element eingesetzt ist. (Mit ähnlicher Wirkung setzt schon Schubert in T. 26-31 des Quintetts solche "unerbittlich" pochenden Bratschen-Oktaven ein.)

Dem Sextett (T. 106) - und nicht Schuberts Quintett-Beginn - entspricht auch die Weiterführung des "x-Akkords" in die Mollsubdominante mit sixte ajoutée im fünften Takt von Dvořáks C-Dur-Quartett, während ja Schubert seinen Spannungsklang (wie Dvořák beim erstmalig im Sextett: T. 101) in die Tonika zurückführt. Dieser Unterschied aber ist wesentlich. Während nämlich bei Schubert der afunktionale Akkord von T. 3 so lediglich eine momentane und in T. 5 wieder "rückgängig" gemachte Umfärbung des C-Dur-Akkords ist, ein gleichsam exterritorialer Farbwechsel vor dem Beginn des eigentlichen Kadenzzusammenhangs - der dann ganz konventionell ist: der Vordersatz der Periode schließt auf der Dominante, der Nachsatz in T. 19 auf der Tonika - setzt Dvořák seinen Reizklang als Bindeglied zwischen Tonika und (Moll-)Subdominante ein (vgl. das Reduktionsschema Nb. 173).

Doch der "x-Akkord" - der funktional betrachtet auf g-Moll zu beziehen wäre - paßt nicht in diese C-Dur-Kadenz, vielmehr hebt er für zwei Takte die harmonische Logik auf, ist somit irrationaler Farbklang innerhalb der Kadenz. Mit dem folgenden Akkord verbindet ihn (neben dem durchgehenden Orgelpunkt) allein die Intervallstruktur: Beides sind Mollakorde mit sixte ajoutée. Im nachhinein gibt sich der Akkord von T. 5 dann zwar als Bestandteil einer Kadenz zu

erkennen, zunächst einmal aber ist er nur eine Transposition des thematischen Akkords von T. 3:



Nb. 173: Dvořák, Streichquartett C-Dur op. 61, Harmonik des Beginns

Ähnlich wie Schuberts Quintettanfang in T. 32 in einer *fortissimo*-Passage kulminiert, in der zur Wiederholung des Themas (im Baß) die C-Dur-Tonika drei Oktaven füllt (Nb. 174a), erreicht Dvořáks Quartett in T. 24 den dynamischen Höhepunkt mit der sogar auf viereinhalb Oktaven auseinandergespannten Darstellung der Tonika - nicht zur Themenwiederholung, sondern zum Einsatz eines aus dem Hauptthema abgeleiteten Ergänzungsthemas -, wobei die raumgreifenden, "orchestralen" Dreiklangsbrechungen bei Dvořák in Gegenrichtung zu denen Schuberts verlaufen (b):

(a)

(b)

Nb. 174: Schubert, C-Dur-Quintett, I. Satz T. 33; Dvořák, C-Dur-Quartett, I. Satz T. 24

Bei Schubert ist dies die Affirmation einer Tonika, die davor nie aus den Augen verloren wurde: Sie erklingt nach T. 2 wieder in den Takten 5f., 17 und 19f., und die Harmonien dazwischen umschreiben sämtlich C-Dur. Dvořák dagegen vermeidet zwischen T. 2 und T. 24 die Tonika konsequent und verläßt schrittweise C-Dur in Richtung auf c-Moll: ab T. 3 die Terz *e* durch *es* ersetzend, ab T.

5 *a* durch *as*. Und die Spannung, die durch diese Verdunkelung der Durtonart - die ja nicht wirklich verlassen wird - entsteht, wird ab T. 9 noch gesteigert durch die Konfrontation von *h* mit *c*, von  $D^7$  und  $D^V$  mit dem dissonierenden Tonika-Orgelpunkt. Der dynamische Höhepunkt in T. 24 ist hier eine dramatische Wiedergewinnung von *C-Dur*, ein Beethovenscher "Durchbruch", der zugleich die melodische Wendung von T. 3/4 (*g-es-c*) gleichsam zurechtrückt zu *g-e-c*.

Während bei Schubert der Farbklang von T. 3 schon in T. 5 wieder "annuliert" wird (und nur der Vorhaltsklang vor der Dominante in T. 9 weist noch auf ihn zurück), ist der entsprechende Klang bei Dvořák die Wurzel der harmonisch-tonalen Spannung, von der die über 24 Takte gespannte, riesige Kadenz lebt, denn dieser Akkord führt die Töne *es* und (in seiner transponierten Form von T. 5) *as* ein und zögert auch nach T. 15 als  $\sphericalangle^{\sharp}$  die Auflösung der sich am Orgelpunkt *c* reibenden Dominante zur Tonika weiter hinaus. Erst Dvořák schöpft das dramatische Potential, das die schubertische Umfärbung des *C-Dur*-Dreiklangs enthält, voll aus, indem er sie im Vergleich mit Schubert noch intensiviert und auf 17 Takte ausweitet, die Schubertsche Rückwendung zur *C-Dur*-Tonika von T. 5 auf T. 24 hinauszögernd.

Wie im ersten Satz von Schuberts *C-Dur*-Quintett - auf diese Parallele weist schon Beveridge hin<sup>19</sup> - steht im Kopfsatz von Dvořáks *C-Dur*-Quartett der Seitensatz in *Es-Dur* und *G-Dur*, und einen direkten Zusammenhang mit Schubert wird man umso mehr vermuten, als in Dvořáks Sonatensätzen sonst nie der Seitensatz in einer entfernten Tonart beginnt, um dann auf der Dominante zu schließen: Statt des für Schubert typischen<sup>20</sup> Expositionsschemas T-x-D neigte Dvořák eher zu einem Schema wie T-D-x<sup>21</sup> oder verzichtete ganz auf die Dominanttonart im Seitensatz.

Dvořák kopiert hier allerdings nicht einfach Schuberts Tonartenplan, sondern entwickelt ihn in ganz eigener Weise aus der Hauptthematik. Die erste Seitensatztonart, *Es-Dur*, ist bei Dvořák zum einen eine Konsequenz aus der beschriebenen Eintrübung der Grundtonart nach *Moll* in den ersten zwanzig Takten: *Es-Dur* nämlich wäre die "reguläre" Seitensatztonart, wenn der Satz wirklich in *c-Moll* stünde. Zum andern macht Dvořák - anders als Schubert - den thematischen Akkord von T. 3 und T. 5 zur Wurzel für die Modulation der Überleitung nach *Es-Dur*. Die Terz *as* der Subdominante *f-as-c-d* (T. 52) im fünften Takt der neugefaßten Themenwiederholung von T. 48ff. wird ab T. 56 zur Septim der Dominante, mit der die Überleitung ab T. 56 die Tonart *Es-Dur* vorbereitet.

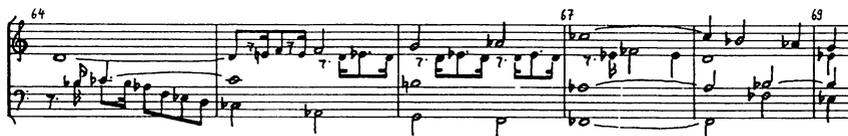
Schubert nun bereitet das *Es-Dur* des Seitensatzbeginns gerade nicht dominantisch vor, vielmehr schließt bei ihm die Überleitung mit einem (auf *c-Moll* bezogenen) dominantischen Halbschluß auf *G*, von dem aus die Musik durch eine überraschende Unterterzung in ein völlig unverbrauchtes *Es-Dur* umschlägt (s. oben *Nb. 128a*). Nimmt Schuberts Überleitung ihre angestammte tonale Aufgabe gar nicht wahr, so läßt Dvořák die Zieltonart *Es-Dur* von der Überleitung

<sup>19</sup> Romantic Ideas, S. 296.

<sup>20</sup> Vgl. Webster, Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity I.

<sup>21</sup> Im Klavierquartett *D-Dur*, im *A-Dur*-Sextett und im Streichquartett *Es-Dur*.

(T. 56-68) zwar gleich elf Takte lang mit dominantischen Akkorden ankündigen (s. *Nb. 175*). Doch überraschend mündet die Musik dann in T. 67 in eine Fes-Dur-Tonika, weit entfernt vom erwarteten Ziel. Kaum hat der Hörer aber seine Es-Dur-Erwartung aufgegeben, wird der neue "Grundton" *fes* zur verminderten Quinte eines alterierten Dominantseptakkordes gemacht (T. 68), der - gleichsam durch einen Taschenspielertrick - ganz unverhofft doch noch die Es-Dur-Tonika herbeiführt:



*Nb. 175: Dvořák, Streichquartett C-Dur, I. Satz T. 64*

Trotz der langen dominantischen Vorbereitung wirkt die Seitensatztonart durch diese Irreführung kurz vor dem Ziel kaum weniger überraschend und unverbraucht als bei Schubert, und Dvořák fand diesen Übergang offensichtlich so gelungen, daß er ihn im ersten Satz des As-Dur-Quartetts mit genau denselben Tonarten ein zweites Mal realisierte.

So verschieden Dvořáks Seitenthema (*Nb. 176a*) von dem des Schubert-Quintetts im Ausdruck ist, scheint es doch auf Schuberts Thema bezogen<sup>22</sup>: Die beiden Violinen singen sich in ähnlicher Weise wie die melodieführenden Celli bei Schubert (*b*) in einer sechstaktigen, pausenlosen Kantilene aus, wobei die Tonfolge *g-as-f-g* des Themenbeginns in Schuberts Thema das melodische Gerüst darstellt, auch hier von der zweiten Stimme mit *es-c-d-es* unterlegt. Beide



*Nb. 176: (a) Dvořák, C-Dur-Quartett, I. Satz T. 69 (b) Schubert, C-Dur-Quintett, I. Satz T. 60*

<sup>22</sup> Man erinnere sich, daß Dvořák schon im langsamen Satz des E-Dur-Quartetts auf die Überleitung und das Seitenthema dieses Schubert-Satzes Bezug nimmt.

Themen münden im fünften Takt in einen Halteton, und der Pizzicato-Baß in Dvořáks variiert Fortspinnung (T. 75f.) entspricht dem Baß in Schuberts Themenwiederholung (T. 81).

Während aber in Schuberts Quintett das Seitenthema einen ausgesprochen gelösten Gestus hat und die Celli sich in diatonischem Wohlklang ergehen, dominiert in Dvořáks Seitenthema eine forcierte Chromatik mit Querständen und äußerst "trüben" Harmonien, in denen das Schubertsche Melodiegerüst kaum wiederzuerkennen ist. So folgen in den beiden ersten Takten jeweils auf die Tonika Durdreiklänge auf *Fes* und *Des*: der Neapolitaner - zurückweisend auf das *Fes*-Dur von T. 67 - und der Dreiklang auf der erniedrigten siebten Stufe, beides Klänge, die dem Mollbereich bzw. einer modalen Sphäre angehören. Modal und nicht eigentlich funktionsharmonisch wirkt dann auch die Kadenzwendung  $S_3$ - $D^6$ - $S^6$ - $D^6$ -T am Schluß (T. 74f.). Die Tonart Es-Dur strahlt hier nicht wie bei Schubert gleichsam in einem warmen Licht, sondern wird eingetrübt, verdunkelt.

Auch die in T. 83 beginnende zweite Seitensatztonart G-Dur wird zunächst noch in den Mollbereich hinübergezogen, im wesentlichen durch die Mollsubdominante mit *sixte ajoutée* : jenen Akkord also, der schon im Hauptthema die Vermollung einleitet. Erst mit dem Epilogthema (T. 93) setzt sich G-Dur als ungetrübt Dur-Tonart durch, und das Epilogthema zeichnet dann auch die Kontur des Seitenthemas andeutungsweise so nach, daß dessen Töne *as-b-des* und *es* jeweils erhöht, "aufgehellt" erscheinen:

Nb. 177: Dvořák, Quartett C-Dur, I. Satz T. 92, und Vergleich Seitenthema-Epilogthema

Ein letztes Mal wird das erreichte helle G-Dur noch eingetrübt durch das Hin- und Herpendeln des Schlußmotivs (T. 104-107) zwischen der Tonika und dem - wiederum modalen - Molldreiklang der fünften Stufe, der dann bei der Expositionswiederholung zur Subdominante der Tonart a-Moll wird, mit der die

Durchführung in T. 118 beginnt. Indem nun der Durchführungsbeginn zu den Tonarten C-Dur, Es-Dur und G-Dur noch a-Moll hinzufügt, ergänzt er den Tonartenplan der Exposition in der Weise, daß nun in den ersten 120 Takten des Satzes genau diejenigen Töne als Tonarten auskomponiert sind, die der thematische, afunktionale Klang von T. 3 enthält: *c*, *es*, *g* und *a*. Die Parallele zum ersten Satz des Streichquartetts Es-Dur, dessen Exposition die vier Töne des ersten Taktes (*es-g-b-d*) als Haupttonarten ausschreitet, ist offensichtlich.

Somit wird klar, daß die erste Sekundärtonart Es-Dur deshalb so "düster" gehalten ist, weil sie eine unmittelbare Konsequenz der Eintrübung von *e* zu *es* im Hauptthema ist, und das für das Hauptthema konstitutive Prinzip der Klangeintrübung (und Wiederaufhellung) wird in formaler Hinsicht ausgebaut zur Eintrübung und Wiederaufhellung von Tonarten: von C-Dur zu (tonikalosem) c-Moll im Hauptsatz, von düsterem Es-Dur und vermolltem G-Dur im Seitensatz zu ungetrübtem G-Dur im Epilog. Diese Konzeption aber ist in Schuberts Quintettsatz trotz der geschilderten thematischen Parallelen nicht vorgeprägt, obwohl ja vor allem im Finale des Quintetts die Tonart C-Dur durchaus gefährdet erscheint - man denke an den Beginn in c-Moll und die Molltendenz der allerletzten Takte bis hin zum Vorschlag *des* noch vor dem Schlußton.

Eigene Wege geht Dvořák auch in der Reprise. Statt wie Schubert den ganzen Seitensatz eine Quinte tiefer zu transponieren, so daß sein erster Teil auf *As* und sein zweiter auf *C* zu stehen kommt, legt Dvořák den Seitensatz gegenüber der Exposition um eine *Terz* tiefer, womit nun das Seitenthema in C-Dur erscheint, aber der Rest der Reprise - immerhin 23 Takte (T. 254-276) - dann in E-Dur erklingt (was nur eine umfangreiche Coda dann noch ausbalancieren kann). Eine solche Betonung einer entfernten Tonart kurz vor Schluß erscheint recht gewagt, zumal E-Dur dem Dominantbereich angehört und nicht - wie in einer Reprise erwünscht - die Subdominantregion stärkt, und man geht wohl nicht fehl, diese auffallende Hervorhebung von E-Dur als Gegengewicht zum Es-Dur der Exposition aufzufassen: Indem Dvořák die Durterz *e* von C-Dur in der Reprise ausgiebig als Tonart ausspielt, macht er gleichsam die Eintrübung von *e* zu *es* (und tonal: von C-Dur nach Es-Dur) wieder rückgängig.

Entsprechend beginnt Dvořák die Reprise (T. 178) auch nicht mit dem nach Moll gleitenden C-Dur des Hauptthemas, sondern gleich mit dem in ungebrochenem C-Dur stehenden Ergänzungsthema von T. 24 (*Nb. 174b*), zumal nach der Durchführung eine sofortige Eintrübung der wiedergefundenen Grundtonart keinen Sinn machen würde (während in Schuberts Quintett, dessen Reprise ungekürzt verläuft, das Hauptthema am Beginn der Reprise die Grundtonart genügend darstellt). Gleichzeitig bekommt die Form bei Dvořák damit einen Entwicklungscharakter, den sie bei Schubert in diesem Sinne nicht hat: Die Reprise - die einzige im Kopfsatz eines Dvořák-Quartetts nach 1870, die nicht *piano* beginnt - fängt nicht mit der Stelle und mit der Ausdruckshaltung an, mit der die Exposition begann, vielmehr springt sie mitten in den Hauptsatz, zu einer

C-Dur-Passage in *fortissimo*-Dynamik, die sehr prägnant als Zielpunkt der Durchführung herausgestellt wird.

Die Technik, den Reprisesbeginn solchermaßen schon durch die herausgehobene Dynamik zu einem Ereignis zu machen, bei dem die Grundtonart durch einen "Durchbruch" mehr oder weniger triumphal wiedergewonnen wird, verweist auf Beethoven und insbesondere auf Beethovens Orchesterwerke (wo zudem gerade der Wechsel von c-Moll nach C-Dur noch einen besonderen Stellenwert hat), und wenn sie für Schubert und Brahms eher untypisch ist, so findet sie sich auch bei Dvořák, der generell dazu neigt, Formteile leise beginnen zu lassen, in Kopfsätzen nur selten. Umso mehr fällt es auf, daß gerade in den auf das C-Dur-Quartett folgenden großen und besonders gewichtigen Instrumentalwerken, der Siebten Symphonie d-Moll und dem Klaviertrio f-Moll, im ersten Satz die Reprise mit einem solchen *fortissimo*-"Tutti" (als "Resultat" der Durchführung) beginnt - in der Symphonie durch ein ähnliches Weglassen des ersten Hauptsatzteils -, obwohl die Exposition jeweils erhalten anhebt, und bei der ca. 1887 erfolgten Revision seiner Vierten Symphonie d-Moll von 1874 strich Dvořák in analoger Weise den ersten, leisen Teil des Hauptsatzes in der Reprise, um ebenfalls sofort mit dem Ergänzungsthema *grandioso* und *fortissimo* die Reprise zu beginnen.

Ob nun Resultat eines bewußten Rekurses auf Beethoven oder nicht: Zu erkennen ist jedenfalls in Dvořáks Werken der Jahre 1881-89, vom C-Dur-Quartett bis zur Achten Symphonie G-Dur, das Bestreben, die Sonatenform dynamischer und dramatischer als in den vergleichsweise lyrischen bis idyllischen Sonatensätzen der 1870er-Jahre (und auch der amerikanischen Periode) zu fassen, und hier befindet sich nun Dvořák durchaus in der Beethovenschen Tradition, selbst wenn er sich - wie im Kopfsatz des C-Dur-Quartetts als seinem ersten wirklich "dramatisch" angelegten Sonatensatz - ganz direkt auf ein Werk von Schubert bezieht.

## Rhythmus und Textur

Es mag mit dem Zeitdruck, unter dem Dvořák bei der Komposition des C-Dur-Quartetts stand, zusammenhängen, daß Dvořák im zweiten, dritten und vierten Satz auf Themen früherer Werke oder Skizzen zurückgriff, zugleich aber ist dies ein weiteres Beispiel für Dvořáks Bestreben, thematisches Material, das unveröffentlicht in der Schublade lag, nicht verfallen zu lassen. So verwandte Dvořák für den Beginn des langsamen zweiten Satzes einen seinerzeit aufgegebenen ersten Entwurf für den Mittelsatz der Violinsonate F-Dur von 1880<sup>23</sup>,

---

<sup>23</sup> Dieser Entwurf ist abgedruckt im Kritischen Bericht zur Violinsonate in der Gesamtausgabe (Prag 1957). Die Änderungen in der Quartettfassung hat Clapham kurz beschrieben (A.D. Musician, S. 176).

wobei er die zunächst überwiegend akkordische Klavierstimme in eine Gegenmelodie für die zweite Violine und ein triolisch rhythmisiertes Unterstimmengflecht auflöste, zwei Takte (T. 9 und 10) einfügte und die Harmonik änderte, unter anderem so, daß nun im d-Moll von T. 6ff. die Tonika ganz suspendiert und ersetzt wird vor allem durch die Moll-Subdominante mit *sixte ajoutée* - möglicherweise auch um dadurch einen Bezug zur thematischen Verwendung dieses Akkordes im ersten Satz herzustellen.

Im dritten Satz, dem a-Moll-Scherzo - dem einzigen Satz in seinen Quartetten, den Dvořák ausdrücklich als *Scherzo* bezeichnet - stammt das Hauptthema (*Nb. 178a*) aus der zu Dvořáks Lebzeiten nicht veröffentlichten *Polonaise* A-Dur für Violoncello und Klavier (B 94) von 1879<sup>24</sup>, und zwar ist seine Diastematik eine vermollte Version des A-Dur-Themas in T. 60 der *Polonaise*, während der Rhythmus aus der Des-Dur-Variante von T. 72 abgezogen ist (b):

Nb. 178: Dvořák, (a) C-Dur-Quartett, Scherzothema, (b) Polonaise A-Dur, T. 60 und T. 72

Im Quartett-Scherzo allerdings hat das Thema seinen Polonaisen-charakter vollkommen abgelegt, schon wegen des ungleich schnelleren Tempos und der überhaupt nicht polonaisenhaften Setzweise (*Nb. 179b*) - der etwas widerborstige Tonfall mit "slawisch" akzentuierter Eins und synkopisch einfallender Begleitung erinnert eher an den ähnlich düsteren Scherzosatz in Beethovens f-Moll-Quartett opus 95 (ohne daß man hier von einer echten Abhängigkeit reden wird).

Nun ist ja der Rhythmus, mit dem Dvořáks Scherzothema beginnt, sicherlich aus der *Polonaise* abgeleitet, zugleich aber ist es genau jener Rhythmus, der im Hauptthema des ersten Satzes im zweiten Takt erscheint und der die Rhythmik des ersten Satzes ganz wesentlich prägt: als beherrschender Rhythmus im Hauptsatz und noch mehr in der Durchführung, in deren 35-taktiger erster Hälfte er nicht weniger als 44 mal erscheint, und in der Coda, wo er in 51 Takten 48 mal erklingt. Ob Dvořák diesen Rhythmus schon im Kopfsatz als Derivat aus der Cello-Polonaise eingesetzt hat - und damit als "Vorgriff" auf das Scherzo -, oder ob die Wahl des Polonaisenthemas für das Scherzo durch die charakteristische Rhythmik des Kopfsatzes veranlaßt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen; die weitgehende Übereinstimmung der Textur des Scherzobeginns (*Nb. 179b*) mit den Takten 28f. im ersten Satz (a) aber läßt die Absicht erkennen, das

<sup>24</sup> Worauf schon Šourek hinweist (Werkanalysen Kammermusik, S. 101 und 104).

Scherzo fast zitathaft aus dem Kopfsatz heraus zu entwickeln - ästhetisch erscheint das Scherzothema als abgeleitet und später, obwohl es auf präexistentes Material von anderswoher rekurriert.

(a) Musical score for measures 18-21 of the first movement, featuring dynamics  $f_2$  and  $f_z$ .

(b) Musical score for measures 22-25, marked *Allegro vivo*, featuring dynamics  $p$ ,  $fp$ ,  $f$ , and  $pizz$ .

Nb. 179: Streichquartett C-Dur, I. Satz T. 18 und Beginn des III. Satzes

Und bekräftigt wird der Zusammenhang noch dadurch, daß in T. 46f. des Scherzosatzes das Kopfmotiv des Hauptthemas in einer melodischen Variante erscheint, die vollends eine genaue Transposition des Motivs von T. 2/3 des ersten Satzes um eine Terz nach oben darstellt.

Im Trio-Thema des dritten Satzes (Nb. 180a), das mit seinem Quintbordun einen folkloristischen Tonfall anschlägt und dessen Modulation zur Mollparallele im achten Takt charakteristisch ist für die vorausgehende "slawische" Periode des Komponisten, ergänzen sich die beiden Violinstimmen derart, daß sie zusammengenommen in jedem Zweitakter ebenfalls den Rhythmus  $\text{♪♪♪♪}$  enthalten, und dieselbe Aufspaltung dieses Rhythmus' auf zwei Stimmen begegnet im zweiten Thema des langsamen Satzes (b):

(a) Musical score for the Trio-Thema of the third movement, marked *Listesso tempo* and *p dolce*, with measure numbers 86 and 90.

(b) Musical score for the second movement, measure 26, marked *sul G* and *espressivo*, with dynamics  $pp$  and  $pizz$ .

Nb. 180: C-Dur-Quartett, (a) Trio-Thema III. Satz, (b) II. Satz T. 26

Vor diesem Hintergrund wäre es sogar möglich, im zweiten Satz auch das durchgehende Triolenband der Unterstimmen in T. 1-13 und die (doppelt) punktierte Rhythmik der Takte 14-20 als ein separates "Abhandeln" dieser rhythmischen Grundidee - triolischer plus punktierter Rhythmus - zu deuten, so wie schon im ersten Satz aus dem rhythmischen Kernmotiv durch Abspaltung und Repetition seiner Bestandteile Felder mit nur triolischem und andere mit nur punktiertem Rhythmus entstehen.

Wenn somit die meisten Themen der ersten drei Sätze über einen charakteristischen Rhythmus aufeinander bezogen sind, so ist dies genau das Verfahren, das Dvořák schon im D-Dur-Quartett von 1868/69 und - weniger konsequent - auch im a-Moll-Quartett opus 16 angewandt hat, dort jeweils mit dem Mazurka-Rhythmus, wobei in allen drei Werken diese Arbeit mit einem bestimmten Rhythmus im Scherzosatz konvergiert. Besonders offensichtlich ist die Parallele im Falle des D-Dur- und des C-Dur-Quartetts, bei denen das Scherzo jeweils auf ein präexistentes Stück Musik zurückgreift, das Tonfälle der polnischen Tanzmusik enthält: das mazurkahaftes Volkslied *Hej, Slované!* bzw. Dvořáks eigene *Polonaise* B 94.

Allerdings wäre es verfehlt, in Entsprechung zum D-Dur-Quartett mit seinem Mazurka-Scherzo zu sagen, das C-Dur-Quartett handle in den ersten drei Sätzen gleichsam die Idee des Polonaisenrhythmus ab, denn erstens ist der erwähnte Rhythmus aus Triole und Punktierung nicht der typische Polonaisenrhythmus, und zweitens gestaltet Dvořák das Scherzo eben gerade nicht als stilisierte Polonaise. Was bleibt, ist immerhin die Beobachtung, daß die prononcierte Arbeit mit einem thematischen Rhythmus in allen drei Fällen zumindest einen folkloristischen Hintergrund hat, und ganz deutlich ist dies der Fall ja auch im ersten Satz des Streichquartetts Es-Dur, dessen Rhythmik wesentlich aus der prozesshaften Entfaltung des Polka-Rhythmus resultiert.

Nun ist die im C-Dur-Quartett so essentielle Koppelung einer Triole mit einer Duole (punktiert oder auch nicht) ja typisch für die Rhythmik der Musik Anton Bruckners, und auch unabhängig von diesem "binären" Rhythmus stellen sich im ersten Satz des Quartetts Assoziationen zu Bruckner ein, so vor allem am Beginn der Durchführung (T. 120ff.), wo das Cello in Brucknerscher Blechbläsermanier mit gravitatischen Quart- und Quintschritten mehrmals zwei Oktaven abwärts durchmißt, und ebenso am Beginn der zweiten Durchführungshälfte:

The image shows a musical score snippet for a cello part. It consists of four measures of music. The first measure is marked with a tempo of 180. The music features a triplet of eighth notes followed by a dotted quarter note. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (fz), ending with a decrescendo (dim.) marking. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Nb. 181: Streichquartett C-Dur, I. Satz T. 149

Hier wirkt schon die Harmonik ausgesprochen brucknerisch. In Großterz- und Quartschritten abwärts werden einfache Dreiklänge blockhaft aneinandergefügt: basierend nacheinander auf *gis-E-H-h-G-D-d-B*, mit jeweils einer "sakralen" Plagalkadenz S-T<sup>4-3</sup> in den Takten 150f. und 154f. Auch die in Dreiklangsbrechungen und Oktavschritten weit ausgreifende Motivik (in der das Ergänzungsthema von T. 24 verarbeitet wird) hat eine Brucknersche Gestik, und obwohl die Textur ganz stimmig und insofern quartettgerecht gehalten ist, entspricht diese Satzweise kaum der kammermusikalischen Tradition. Die Stimmen wechseln ständig ihre Lage, überkreuzen sich häufig und füllen mit raumgreifenden Schritten einen weitgespannten Klangraum in symphonischer Großzügigkeit, gleichsam bestrebt, den Apparat aus vier Instrumenten zu transzendieren, ähnlich wie manche Streichtrios die "fehlende" vierte Stimme durch permanenten Lagenwechsel der Stimmen zu ersetzen trachten.

Dieser "symphonische Atem" ist charakteristisch für den ganzen ersten Satz, beginnend mit der großräumigen Steigerungsanlage der ersten 25 Takte, und der Tendenz, den vertikalen Ambitus weit zu spannen, aber dennoch klanglich ganz auszufüllen (vgl. etwa *Nb. 174*), entspricht in der Horizontalen eine epische und ebenfalls "symphonische" Breite, wie sie in den Quartetten von Dvořáks Reifezeit sonst nicht zu finden ist. Sie äußert sich in der Grundhaltung des Satzes ebenso wie in den äußeren Dimensionen. Mit 321 Takten (ohne Expositionswiederholung) und einer Spieldauer von (mit Wiederholung) ca. 15 Minuten ist der Satz der nach Taktzahl und Dauer mit Abstand längste Kopfsatz in Dvořáks Quartetten nach 1873, um die Hälfte länger als der erste Satz des Es-Dur-Quartetts (und als das F-Dur-Fragment), und von den Kopfsätzen der folgenden Quartette dauert keiner auch nur 10 Minuten.

Einen vergleichbaren Umfang haben in Dvořáks Kammermusik nach 1873 nur Kopfsätze von Werken, die schon von der Besetzung her einen Zug zum Orchestralen haben: die ersten Sätze des Streichsextetts, des G-Dur-Quintetts mit Kontrabaß, des Klavierquartetts D-Dur, des Klaviertrios f-Moll und des Klavierquintetts opus 81. (Von den ausladenden Frühwerken ist das C-Dur-Quartett schon in der Anlage zu verschieden - nämlich ausgesprochen übersichtlich konstruiert - als daß man hier einen "Rückfall" in alte Praktiken sehen könnte.)

Größer besetzte Kammermusikwerke auch größer zu dimensionieren als Streichquartette und -trios, hat ja eine gewisse Tradition - schon bei Mozart, dessen Streichquintette deutlich länger sind als die Quartette -, und wenn die Breite des Kopfsatzes in Dvořáks C-Dur-Quartett ebenso wie die Setzweise über die Quartettbesetzung hinauszudrängen scheint, wird man hierin gewiß einen weiteren, sehr allgemeinen Bezug zum C-Dur-Quintett von Franz Schubert sehen können, dessen erster Satz mit 444 Takten noch ein gutes Stück umfangreicher ist und einen ähnlichen Zug zum Symphonischen hat. Und vielleicht resultieren die "Bruckner-Töne" in Dvořáks Quartett in ähnlicher Weise wie bei Bruckner selbst unmittelbar aus der Auseinandersetzung mit Schubert, denn es ist kaum anzunehmen, daß Dvořák 1881 schon Bruckners Musik kannte<sup>25</sup>.

## Zum Finale

Auch beim Hauptthema des Finalsatzes griff Dvořák auf melodisches Material aus der *Polonaise* A-Dur B 94 zurück<sup>26</sup>: Das gesangliche C-Dur-Thema aus dem Mittelteil der *Polonaise* (*Nb. 182a*) erscheint im Quartettfinale transformiert zu einem ausdrucksmäßig konträren, tänzerischen Thema in schnellerem Zeitmaß und nunmehr geradem Takt (*b*)<sup>27</sup>, wobei das "Aufstampfen" der Kadenzwendungen im vierten und achten Takt eine slawisch-folkloristische Komponente in das Thema bringt, wie sie das Polonaisenthema nicht hatte. (Die Art der Adaption

(a)

(b) *Vivace*

*Nb. 182: Dvořák, (a) Polonaise A-Dur T. 93, (b) C-Dur-Quartett, Hauptthema IV. Satz*

<sup>25</sup> Jiří Vysloužil meint, daß Dvořák frühestens 1886 Musik von Bruckner kennengelernt haben kann (Anton Bruckner und Antonín Dvořák? In: Bruckner-Jahrbuch 1981, hrsg. von F. Grasberger, Linz 1982, S. 108).

<sup>26</sup> Vgl. Clapham, A. D. Musician, S. 177.

<sup>27</sup> In einem Brief an Simrock vom 10.12.1881 notierte Dvořák vier Themen aus dem Quartett und schrieb unter dieses Finalthema: "Ist das nicht lustig?" (Korrespondenz I, S. 272).

ist also gerade umgekehrt wie im Scherzo, wo das Thema den slawischen Tanzcharakter des entsprechenden Polonaisenthemas ablegt).

Der Terzklang *c-e*, mit dem das Quartettfinale beginnt, wird hier weniger als C-Dur-Tonika denn als fragmentarische Subdominante (oder sechste Stufe) einer Kadenz nach e-Moll aufgefaßt, deren Tonika im zweiten Takt erscheint. Von diesem e-Moll aus wird dann erst in den folgenden beiden Takten zur Grundtonart C-Dur kadenziert, wobei die Bratsche im vierten Takt mit der Wendung *e-dis-e* noch an e-Moll festzuhalten scheint. Und mit genau dieser Wendung schließt auch in der ersten Violine der Nachsatz (T. 8), der dann tatsächlich in e-Moll kadenziert.

Ist somit die Grundtonart C-Dur im Hauptthema von e-Moll "eingekreist", so kann sie sich auch danach noch nicht recht durchsetzen: In T. 12 folgen auf das erwähnte e-Moll 13 Takte in E-Dur, bevor dann in T. 25 ein sehr markanter G<sup>7</sup>-Akkord klarstellt, daß C-Dur die Grundtonart ist, und in T. 36 führt er dann auch zur C-Dur-Tonika, mit der die variierte Wiederholung des Themas beginnt. Doch diesmal kadenziert das Thema im dritten und vierten Takt gleich gar nicht nach C-Dur, sondern bleibt im e-Moll seines zweiten Taktes. Erneut fährt in T. 49 über eine Tritonusrückung ein G<sup>7</sup>-Akkord dazwischen, um in T. 61 wieder eine Themenwiederholung nach sich zu ziehen, die dann zwar zuerst in C-Dur kadenziert, dann aber wieder sich nach e-Moll wendet, ohne daß in den folgenden 50 Takten bis zum Beginn des Seitensatzes die Grundtonart nochmals berührt würde.

Insgesamt stehen somit in den 150 Takten der Exposition des Finales 26 Takten C-Dur (die dominantische Vorbereitung jeweils mitgerechnet) volle 40 Takte e-Moll und 19 Takte E-Dur gegenüber, die Grundtonart ist also weniger als halb so stark vertreten wie e-Moll und E-Dur zusammen - und dies alles noch innerhalb des Hauptsatzes.

Im Unterschied aber zum Finale des a-Moll-Quartetts opus 16, dessen erste 29 Takte in stabilem F-Dur stehen, als sei dies die Grundtonart, und zu den Finalsätzen der Quartette f-Moll und E-Dur, die fernab der Grundtonart beginnen und sich ihr erst allmählich nähern, besteht in diesem C-Dur-Finale ab T. 4 nie ein wirklicher Zweifel darüber, was die Grundtonart des Satzes ist. Wohl aber resultiert aus dem Umstand, daß die Grundtonart zwar gefühlt, aber die meiste Zeit vorenthalten wird, eine Spannung, die dem Satz eine besondere Dynamik (und eine subtile Dramatik) verleiht, die so in den genannten früheren Werken kaum vorhanden ist, obwohl die Vermeidung der Grundtonart dort in spektakulärerer Weise geschieht.

Dieses Vorenthalten der Grundtonart hat Beethoven schon konsequent praktiziert im Finale seines Streichquartetts e-Moll opus 59 Nr. 2, einem Sonatenrondo, dessen Refrainthema jeweils die meiste Zeit in C-Dur steht und immer erst in den letzten zwei Takten zur Grundtonart kadenziert. Nun lassen die beiden Arten der Realisierung dieser Idee sich nicht so ohne weiteres vergleichen, vielleicht aber ist es doch kein Zufall, daß Dvořák mit denselben beiden Tonarten e-Moll und C-Dur arbeitet, nur eben mit C-Dur als der Grund-

tonart. Und immerhin läßt sich Dvořáks Satz wie der von Beethoven als ein Sonatenrondo beschreiben, dem der Refrain nach der Durchführung (also der dritte Refrain) fehlt, wenn auch Dvořáks Finale sehr viel mehr im Sonatenstil geschrieben ist als der Beethoven-Satz, der schon im Hauptthema einen typischen Rondo-Ton anschlägt.

Nach den Kriterien der Sonatenform handelt es sich bei Dvořáks Quartettfinale um einen Sonatensatz, bei dem auf den Seitensatz sofort die Reprise folgt, in der dann zwischen Hauptsatz und Überleitung die Durchführung nachgeholt wird. Beveridge prägt dafür den Ausdruck "*delayed development*" und vermutet vor dem Hintergrund dessen, daß alle vier späten Streicherkammermusik-Werke von Schubert im Finale eine solche Form aufweisen, hier eine Anregung durch Schubert<sup>28</sup>.

Dies ließe sich noch dahingehend präzisieren, daß Dvořáks Quartettfinale unter den genannten Schubert-Finalsätzen in formaler Hinsicht am meisten mit dem Schlußsatz des C-Dur-Quintetts gemein hat, ohne allerdings dessen Formschema getreu zu reproduzieren. Die internen Proportionen sind bei Dvořák völlig anders - das Verhältnis zwischen Hauptsatz und Seitensatz ist gerade umgekehrt und die Durchführung beträchtlich länger -, und bei der Wiederkehr des Hauptsatzes nach dem Seitensatz (T. 151) schwächt Dvořák (im Unterschied zu Schubert) dadurch, daß er gleich mit T. 9 und damit in e-Moll beginnt, die Reprisenwirkung der Stelle entscheidend, so daß bei ihm zwar der größte Teil des Hauptsatzes vor der Durchführung rekapituliert wird, das markanteste Ereignis einer Reprise aber, die Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart, aufgespart wird für die Coda (T. 407).

Im übrigen spricht vieles dafür, daß Schuberts Formidee des Sonatensatzes mit aufgeschobener Durchführung - bzw. des Sonatenrondos ohne Refrain nach der Durchführung, je nach Stärke des Rondoelements - selbst wiederum auf Beethoven zurückgeht: auf das erwähnte Finale von opus 59 Nr. 2 (dessen Rhythmik in Schuberts G-Dur-Quartett D 887 wiederkehrt) oder auch auf das Finale des f-Moll-Quartetts opus 95, wenn nicht gar - was Martin Chusid<sup>29</sup> vermutet - auf das Finale des C-Dur-Quintetts KV 515 von Mozart. Und Dvořáks Quartettfinale, dessen kontrapunktische Durchführung etwa eher auf Beethovens e-Moll-Quartett verweist, scheint weniger einem spezifischen Modellsatz verpflichtet als allgemein dieser (sich in nicht vielen, aber gewichtigen Werken manifestierenden) klassisch-romantischen Formtradition.

Das Seitenthema im Finale von Dvořáks C-Dur-Quartett (*Nb. 183*) steht in einem G-Dur, dessen zweiter und dritter Takt zur *Mediante Es* ausweicht, so daß die beiden Seitensatztonarten des ersten Satzes hier gleichsam in einem Thema zusammengespannt erscheinen. Gleichzeitig schlägt das Thema aber auch den Bogen zurück zum Hauptthema des ersten Satzes, denn seine Klangfolge G-Dur/Es-Dur/G-Dur über einem Orgelpunkt *g* stellt lediglich eine andere Art der "Ein-

---

<sup>28</sup> *Romantic Ideas*, S.298.

<sup>29</sup> *The Chamber Music of Schubert*, Diss. Univ. of California 1961 (ungedr.), S. 293.

Nb. 183: Streichquartett C-Dur, IV. Satz T. 117 (Seitenthema)

trübung" oder "Umfärbung" eines liegenden Dur-Dreiklangs zur Mollregion hin dar, und wie am Anfang des ersten Satzes wird diese Eintrübung aufgelöst durch den Ton *es* (obwohl die Tonart hier ja eine andere ist).

Daß dieser Rückbezug zum Kopfsatz intendiert ist, zeigt auch die Art, wie Dvořák den Ton *es* in den 16 Überleitungstakten davor einführt: Ab T. 101 erscheint er zunächst alle zwei Takte, dann in fast jedem Takt als Terz der Mollsubdominante mit *sixte ajoutée c-es-g-a*, und damit genau in dem Akkord, der schon im dritten Takt des Kopfsatzes die Umfärbung der Tonika bewirkt. (Indem die Überleitung die Seitensatztonart mit Akkorden des *g-Moll*-Bereichs vorbereitet, erstrahlt der Beginn des Seitenthemas umso mehr in hellem Dur, von dem sich dann wiederum die Eintrübung mit Es-Dur entsprechend kräftiger abhebt.)

So sehr das Thema hier als logische Fortspinnung der thematischen Idee des Kopfsatzes wirkt, folgt es doch in verblüffender Direktheit dem Hauptthema des Streichsextetts G-Dur opus 36 von Johannes Brahms - melodisch, harmonisch, in der Gestaltung des Begleitsatzes und natürlich in der Tonart:

Nb. 184: Brahms, Streichsextett G-Dur, I. Satz T. 3

Man wird Dvořáks Seitenthema als bewußte Anspielung auf dieses Sextett deuten dürfen, eine Anspielung, die, wenn sie nicht eine direkte Hommage an Brahms sein sollte, möglicherweise zusammen mit dem Schubert-Bezug des Kopfsatzes als Reverenz an den Widmungsträger Hellmesberger gedacht war, hatte doch Hellmesberger die Kammermusik des jungen Brahms in Wien eingeführt und neben Anderem 1867 auch das G-Dur-Sextett opus 36 uraufgeführt, ebenso wie er Schuberts C-Dur-Quintett (neben einer Reihe von Schubert-Quartetten) nach seiner Wiederentdeckung 1850 zum erstenmal aufgeführt hatte.



tionen zu Brahms einstellen. Und in T. 285 desselben Satzes ergänzt Dvořák das in Augmentation und ganz neuem, choralartigem Ausdruck erscheinende Hauptthema - das hier gleichsam zur Kantabilität seiner Polonaisenfassung zurückkehrt - um eine triolische Oberstimme, deren "gegen den Strich gebürstete" Zweierbindungen und eckige synkopische Überbindungen die Handschrift von Brahms zu tragen scheinen und jedenfalls nicht Dvořáks bisheriger Gewohnheit entsprechen, solche Umspielungsfiguren locker dahinfließen zu lassen:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 285 to 290. The first staff (Violin I) starts at measure 285 with a 'dolce' marking and a triplet of eighth notes. The second staff (Violin II) has a 'pp' dynamic. The third staff (Viola) also has a 'pp' dynamic. The fourth staff (Cello/Bass) has a 'pp' dynamic. The music is in C major and 3/4 time. The score shows a complex texture with various rhythmic patterns and dynamics.

Nb. 186: Dvořák, Streichquartett C-Dur, IV. Satz T. 285

Vielleicht ist es auch dem Einfluß von Brahms und nicht nur der Abkehr von einer dezidiert folkloristischen Schreibweise zuzuschreiben, daß die Textur des ganzen Werkes und insbesondere des langsamen Satzes merklich filigraner ist als in den Quartetten davor. Der vierstimmige Satz wirkt feiner durchgearbeitet, vielschichtiger und stimmiger, unter anderem durch Konflikt rhythmischen, die bis dahin bei Dvořák nur ausnahmsweise vorkamen - außer im e-Moll-Quartett von 1870 - und die den Stimmen auch innerhalb eines homophonen Satzgerüsts den Anschein größerer Selbständigkeit geben.

Die Harmonik ist farbricher, stufenreicher und in differenzierterer Weise eingesetzt: In den eher exponierenden Formteilen moduliert Dvořák kaum noch in abgelegene Regionen und erzeugt stattdessen - in brahmsischer Manier - weiträumige harmonische Spannungsverhältnisse durch Integration entlegener Klänge in die herrschende Tonart. Andererseits setzt er - was nun wieder untypisch für Brahms ist, aber bei Schubert vorkommt - in Überleitungs- und Durchführungsteilen das schnelle Modulieren um den ganzen Quintenzirkel herum gezielt als Ausdrucksmittel ein, indem er etwa in der Finalcoda (T. 440ff.) innerhalb weniger Takte von C-Dur zur tritonuserfernten Tonart Ges-Dur und wieder zurück moduliert - ebenso wie schon in der Coda des ersten Satzes (T. 289ff.) - oder auch in der Überleitung des langsamen Satzes die Modulation von B nach Des mit einem Umweg über Ces-Dur - wieder der Tritonusentfernung zur Grundtonart (F-Dur) - versieht, wodurch die Sekundärtonart Des-Dur natürlich eine ganz andere Farbe erhält, als wenn sie einfach als Untermediante zu F-Dur eingeführt würde. (Und einmal mehr legt Dvořák die Durchführung des Kopfsatzes so an, daß genau in ihrer Mitte - in T. 145 - mit Fis-Dur die weiteste Entfernung von der Grundtonart, die Tritonusdistanz, erreicht ist, was hier wiederum mit einer Formzäsur verbunden ist: Die zweite

Hälfte der Durchführung verarbeitet ausschließlich das Ergänzungsthema, die erste ausschließlich das Hauptthema.)

Obwohl Dvořáks C-Dur-Quartett des effektvollen slawischen Kolorits entbehrt - den tschechischen Ursprung läßt die aggressive, fast auftaktlose Rhythmik gleichwohl noch durchscheinen -, mangelt es dem Werk nicht an Originalität, und wenn auch das vier Jahre später geschriebene Klaviertrio f-Moll opus 65 noch einen größeren Ausdrucksradius ausschreitet, so ist dieses Quartett jedenfalls einer der Gipfelpunkte in Dvořáks Kammermusikschaffen.<sup>31</sup> Daß das Quartett dennoch im Konzertleben kaum eine Rolle spielt und hier von den doch vergleichsweise leichtgewichtigen Quartetten in Es-Dur und F-Dur weit überflügelt wird, kann man nur bedauern, denn Gleichrangiges findet sich unter den Streichquartetten, die in den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden, - wenn überhaupt - allenfalls noch in gerade zwei Werken, bei Hugo Wolf und César Franck.

---

<sup>31</sup> Dvořák selbst meinte kurz nach Beendigung der Komposition: *"Ich glaube, es ist von meinen Kammermusikstücken das größte und auch vollendetste."* (Brief an Simrock vom 10. 12. 1881, Korrespondenz I, S. 272.)

# "...etwas ganz Melodisches und Einfaches": Das Streichquartett F-Dur

Dank seiner enormen Popularität und seines so spezifischen, unverwechselbaren Tonfalles gilt Dvořáks zwölftes Streichquartett, sein 1893 in Amerika entstandenes F-Dur-Quartett opus 96 (B 179), in der musikalischen Öffentlichkeit als Inbegriff für Dvořáks Kammermusikschaffen schlechthin, als *der* typische Dvořák, obwohl ja schon der dem Werk später zugewachsene Beiname *Amerikanisches Quartett*, sofern er mehr bezeichnen soll als nur den Umstand, daß das Quartett in Amerika geschrieben wurde, eigentlich die Rezeption hätte in der Weise beeinflussen müssen, daß das Werk als Ausprägung eines besonderen Stils verstanden wird.

So sehr nun das allgemeine Dvořák-Bild durch die Bevorzugung der wenigen "amerikanischen" (wie auch der prononciert slawischen) Werke Dvořáks im Repertoire verzerrt wird, ergibt dies in der Kammermusik ein besonders verfälschendes Bild dadurch, daß das F-Dur-Quartett aus dem Corpus von Dvořáks Streichquartetten ungleich mehr herausfällt als die e-Moll-Symphonie *Aus der Neuen Welt* aus dem Corpus der Symphonien: Die Kluft zwischen dieser Symphonie und etwa der Achten in G-Dur ist weit weniger groß als diejenige, die das F-Dur-Quartett von jedem anderen Quartett und überhaupt jedem größeren Kammermusikwerk außerhalb der amerikanischen Periode trennt. (Und insofern schiene es bei diesem Werk beinahe angemessener, es separat im Vergleich mit den anderen Werken der Jahre 1893/94 zu untersuchen, anstatt es wie hier vor der Folie der anderen Streichquartette abzuhandeln. Gleichwohl aber führen dann doch Verbindungslinien etwa zum As-Dur-Quartett opus 105, so daß die Stellung des Werkes innerhalb von Dvořáks Streichquartettsschaffen jedenfalls keine völlig isolierte ist.)

Insbesondere der Gegensatz zum C-Dur-Quartett opus 61 springt ins Auge. Von dessen verfeinerter, stimmiger Quartettschreibweise, seiner erweiterten Harmonik und farbkräftigen Modulatorik, seiner unschematischen Taktgruppenbildung und seiner reichen, auch brahmsische Zwischentöne enthaltenden Ausdrucksskala ist im F-Dur-Quartett kaum mehr etwas zu finden, vielmehr dominiert eine Simplizität, die zwar nicht des Raffinements entbehrt, die sich aber doch dem von Brahms erneuerten - und von Dvořák im C-Dur-Quartett zweifellos erfüllten - hohen Anspruch der Gattung etwas entzieht.

Daß das F-Dur-Quartett auch gar nicht unbedingt als "großes" Werk intendiert war, legt rein äußerlich schon die so auffällige Kürze des Werkes nahe. Mit 24½ Minuten Spieldauer<sup>1</sup> - gegenüber 39 Minuten im C-Dur-Quartett - ist es nicht

---

<sup>1</sup> In der Aufnahme des Prager Streichquartetts (mit Wiederholung der Exposition im Kopfsatz).

nur das mit Abstand kürzeste Streichquartett von Dvořák, sondern auch das kürzeste Werk Dvořáks überhaupt in einer der anspruchsvolleren Gattungen der Kammermusik. Nur dreieinhalb Minuten dauern jeweils der dritte und vierte Satz - zum Vergleich: in den beiden folgenden Quartetten dauert das Finale jeweils gut zehn Minuten -, und mit seinen 178 Takten ist der ganze erste Satz etwa kaum länger als allein die Exposition im Kopfsatz des Klavierquintetts A-Dur opus 81.

Des weiteren fällt auf, daß die spieltechnischen Anforderungen im F-Dur-Quartett beträchtlich reduziert sind. Hierbei mag der Umstand eine Rolle spielen, daß Dvořák dieses Werk nicht als Auftragswerk für eine der berühmten Quartettvereinigungen und etwa direkt für Wien schrieb, sondern jedenfalls unter anderem auch zum eigenen "Hausgebrauch": zum privaten Musizieren im Freundeskreis in seinem amerikanischen Urlaubsort Spillville (wobei bezeichnenderweise der Komponist, obwohl von Haus aus Bratschist, die erste Violine spielte), und die Entstehungsumstände deuten darauf hin, daß Dvořák das Quartett gleichsam zur Entspannung schrieb und hier gewiß nicht - wie im C-Dur-Quartett - unter dem Druck stand, der Welt seinen Rang als Komponist, zumal als Quartettkomponist neben Brahms, unter Beweis stellen zu müssen.

Auf die Sonderstellung des Quartettes wies Dvořák selbst - der sich sonst kaum je zu eigenen Kompositionen geäußert hat - in einem Brief an den Komponisten Josef Bohuslav Foerster<sup>2</sup> hin: *"Als ich dieses Quartett im Jahre 1893 in der tschechischen Ortschaft Spillville (1200 Meilen von New York entfernt) schrieb, wollte ich einmal etwas ganz Melodisches und Einfaches niederschreiben, und immerfort hatte ich Väterchen Haydn vor Augen, und deshalb ist es im Geist so einheitlich<sup>3</sup> ausgefallen."*

Mit dem Verweis auf "Väterchen Haydn" (*tatůčka Haydna*) meint Dvořák nun sicherlich nicht, daß sein opus 96 sich in besonderer Weise an der Kompositionstechnik Joseph Haydns orientierte - hier stehen andere Quartette von ihm Haydn viel näher -, vielmehr geht es ihm offenbar um Ästhetisches: um ein Komponieren, das in seinen Ambitionen - auch in seinem spieltechnischen Anspruch und bezüglich der äußeren Dimensionen - bewußt hinter Beethovens opus 59, hinter den Typus des sich an ein großes Publikum wendendes Konzertquartetts, zurückgeht zu einem - am Ende des 19. Jahrhunderts ganz unzeitgemäßen - Quartettstil, der den Tonfall eines privaten Divertissements wiedergewinnt, wie er dem vor-beethovenschen, klassischen Streichquartett des 18. Jahrhunderts (bei aller Subtilität im musikalischen Detail) immer eigen war.

---

<sup>2</sup> Vom 11. 3. 1895 aus Amerika (reagierend auf eine negative, antislawische Rezension des Werkes in der Hamburger Presse, die ihm Foerster geschickt hatte), Korrespondenz III, S. 386, Übersetzung aus dem Tschechischen vom Verf.

<sup>3</sup> wörtlich: "aus einer Seele" (*jednoduše*).

## Amerikanisch oder böhmisch?

Die Kontroverse darüber, ob und in welchem Ausmaß die in Amerika entstandenen Werke Dvořáks von der nordamerikanischen Volksmusik in Gestalt der Gesänge der Schwarzen und der Indianer beeinflusst und geprägt sind, ist beinahe so alt wie die Werke selbst, um die es hierbei vor allem geht: die Neunte Symphonie e-Moll, das Streichquartett F-Dur opus 96 und das Streichquintett Es-Dur opus 97, in zweiter Linie dann auch die Sonatine G-Dur opus 100, die Suite A-Dur opus 98, die *Biblischen Lieder* opus 99 und die *Humoresken* opus 101 (während das Cellokonzert h-Moll, obwohl noch in Amerika geschrieben, wegen seines anderen Stils hier meistens ausgeklammert wird).

Der Komponist selbst hat seinen Teil dazu beigetragen, die Debatte zu entfachen, indem er in Interviews mit amerikanischen Zeitungen etwa erklärte, auf das Es-Dur-Quintett und die e-Moll-Symphonie bezogen: "*In this work (sc. the quintet) I think there will be found the American colour with which I have endeavoured to infuse it. My new symphony is also on the same lines - namely: an endeavour to portray characteristics, such as are distinctly American.*"<sup>4</sup> Ausführlicher erklärte er sein Verfahren nur bei der Symphonie: "*I (...) carefully studied a certain number of Indian melodies which a friend gave me, and became thoroughly imbued with their characteristics - with their spirit, in fact. It is this spirit which I have tried to reproduce in my new Symphony, I have not actually used any of the melodies. I have simply written original themes embodying the peculiarities of the Indian music, and, using these themes as subjects, have developed them with all the resources of modern rhythms, harmony, counterpoint and orchestral color.*" Interessant ist die Parallele, die er zieht: Das erste Allegro verkörpere "*the principles which I have already worked out in my Slavonic Dances; that is to preserve, to translate into music, the spirit of a race as distinct in its national melodies or folk songs.*" Und mit Bezug auf das Es-Dur-Quintett und - nur hier - das F-Dur-Quartett: "*They are both written upon the same lines as this Symphony and both breathe the same Indian spirit.*"<sup>5</sup>

Der Versuch, nachzuvollziehen, inwieweit der "Geist" der Indianer- und Negermelodien in den Themen dieser Werke sich äußert, wird kompliziert dadurch, daß Dvořák offensichtlich keine genauere und authentische Kenntnis der Indianermusik hatte<sup>6</sup>, denn sonst hätte er kaum sagen können: "*Now, I found, that the music of the Negroes and of the Indians was practically identical.*"<sup>7</sup> Spezifisch Indianisches läßt sich außer vielleicht an einer Stelle im Quintett<sup>8</sup> in den amerikanischen Werken nicht finden, und Clapham hält denn auch ihre stili-

<sup>4</sup> *For National Music*, Chicago Tribune vom 13. 8. 1893, abgedruckt in: Clapham, Dvořák, S. 201.

<sup>5</sup> Alles im Artikel *Dvořák on his New Work*, New York Herald vom 15. 12. 1893, abgedruckt in: Clapham, Dvořák, S. 201ff.

<sup>6</sup> Vgl. Clapham, Dvořák and the Impact of America, in: MR 15 (1954), S. 203-211.

<sup>7</sup> *Dvořák on his New Work*, a. a. O.

<sup>8</sup> Kovařík erinnerte sich, daß das Seitenthema im ersten Satz von opus 97 einem Indianergesang, den Dvořák in Spillville gehört habe, melodisch ähnele (s. Clapham, A. D. Musician, S. 181f.).

stische Beziehung zur indianischen Musik für beinahe vernachlässigbar<sup>9</sup>. Sychra ist hier weniger skeptisch und führt etwa die folgende, 1893 in einer Sammlung von A. C. Fletcher veröffentlichte Indianermelodie auf (*Nb. 187a*), die seiner Meinung nach in ihrem melodischen Umriß dem A-Dur-Thema im ersten Satz des F-Dur-Quartetts (*b*) sehr ähnlich sei<sup>10</sup>:



*Nb. 187: (a) Indianermelodie, (b) Dvořák, Streichquartett F-Dur, I. Satz T. 44*

Nun kann man sich kaum vorstellen, daß diese doch recht andersartige Melodie Dvořák zu seinem Thema inspiriert hat. Doch ist es überhaupt angemessen, nach melodischen Vorbildern zu suchen, wenn Dvořák betont, lediglich vom "Geist" der Volksmusik inspiriert worden zu sein? Und daß etwa der gerne als "indianischer Trommelrhythmus" apostrophierte ostinate Rhythmus im zweiten Satz des Es-Dur-Quintetts für einen indianischen Rhythmus zu komplex ist, wie Clapham bemerkt<sup>11</sup>, schließt ja nicht aus, daß er und beispielsweise auch der ostinate Rhythmus im Finale des F-Dur-Quartetts auf der Idee basieren, ostinate Rhythmen in der Art von indianischen Trommelrhythmen zu komponieren, ohne diese selbst abzubilden.

Vielleicht sollte man das, was Dvořák *"the peculiarities of the Indian melodies"* nennt, doch eher recht abstrakt auffassen, als den Tonvorrat oder die "Skalen", die den indianischen Liedern zugrundeliegen: ganz allgemein als die Tatsache, daß diese Lieder in der Regel mit weniger als sieben verschiedenen Tönen auskommen, mit allen Spielarten von Zweitönigkeit bis Sechstönigkeit ohne Leitton. Und auf dieser Ebene berühren sich die Indianergesänge dann tatsächlich mit den Negro spirituals, die Dvořák recht genau studiert hat.

Daß es diese abstrakte Ähnlichkeit ist, die Dvořák interessiert hat, deutet eine weitere Äußerung von ihm an, in der er Parallelen zur schottischen Folklore zieht: *"I found that the music of the two races bore a remarkable similarity to the music of Scotland. In both there is a peculiar scale, caused by the absence of the fourth or seventh, or leading tone. In both the minor scale has the seventh invariably a minor seventh, the fourth is included and the sixth omitted."*<sup>12</sup> Dvořák erinnert dann an die Verwendung dieser "Scotch scale", wie er sie nennt, bei Mendelssohn und weist auf die Analogie zu den alten Kirchentönen hin, von denen er selbst eine in seiner Siebten Symphonie gebraucht habe.

<sup>9</sup> S. Clapham, Dvořák and the American Indian, in: MT 107 (1966), S. 863-867.

<sup>10</sup> Antonín Sychra, Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973 (tschech. Originalausg. Praha 1959), S. 271f.

<sup>11</sup> Dvořák and the Impact of America, S. 207f.

<sup>12</sup> Dvořák on his New Work, a. a. O.

Diese beiden Skalen bzw. Skalenausschnitte - Pentatonik in "Dur" und Molltonleiter mit kleiner (modaler) Septim und ohne Sexte - sind nun für einen beträchtlichen Teil des exotischen Kolorits in Dvořáks amerikanischen Werken verantwortlich, hinzu kommt die Vorliebe für eine Synkopik nach Art des Spiritual oder des Cakewalk und eine generelle Tendenz zur Einfachheit, die sich unter anderem in vermehrten Wiederholungen und einer Verminderung der Durchführungsarbeit äußert.

All diese Stilelemente finden sich nun mehr oder weniger vereinzelt schon in Dvořáks Werken vor seinem Amerika-Aufenthalt<sup>13</sup>: pentatonische Wendungen etwa im A-Dur-Quartett opus 2 (als von Mendelssohns a-Moll-Symphonie beeinflusste "schottische" Pentatonik?) und im Klaviertrio B-Dur opus 21, die Synkopik unter anderem im Klavierquartett D-Dur opus 23 (beides Werke von 1875), die modale Septim im f-Moll-Quartett opus 9 oder in der von Dvořák selbst genannten d-Moll-Symphonie opus 70. Und zu Recht weist Clapham<sup>14</sup> darauf hin, daß das Hauptthema des F-Dur-Quartetts so neu nicht ist, ähnelt es doch sehr einem Motiv im sieben Jahre zuvor komponierten neunten der *Slawischen Tänze* (opus 72 Nr. 1):



Nb. 188: Dvořák, (a) *Slawischer Tanz opus 72/1, T. 112*; (b) *Streichquartett F-Dur op. 96, Hauptthema I. Satz*

So wenig Dvořák bei der Konzeption seines Quartettes an dieses Tanzmotiv gedacht haben wird, macht diese Parallele doch darauf aufmerksam, daß die Synkopik der Spirituals sich in ähnlicher Weise auch in der slowakischen (und ungarischen) Volksmusik findet.

Gegenüber der früher üblichen Überbewertung des amerikanischen Einflusses in Dvořáks Kompositionen der in Amerika verbrachten Jahre hat sich nun neuerdings eine Tendenz in der Literatur breitgemacht, die "amerikanischen" Werke Dvořáks als in Wahrheit zutiefst böhmisch und gar nicht wirklich von den amerikanischen Eindrücken geprägt darzustellen. So urteilt Paul Griffiths über das F-Dur-Quartett: *"In fact the only American thing about the work is that it was written there - though written while Dvořák was spending the summer among a Bohemian colony in Iowa. For the pentatonic scale that gives the work so distinctive a character (...) is not the exclusive property of black American plantation songs or of American Indian music but is to be found all over the world, and not least in Bohemia."*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Vgl. Abraham, *Dvořák's Musical Personality*, S. 47ff.; Clapham, *Dvořák and the Impact of America*, S. 209.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> P. Griffiths, *The String Quartet*, London 1983, S. 149.

Hier muß nun zunächst richtiggestellt werden, daß Pentatonik in der böhmischen oder auch der mährischen Volksmusik so gut wie überhaupt nicht vorkommt, vielmehr basieren die böhmischen Lieder und Tänze ganz überwiegend auf der vollständigen Durskala. Selbst wenn aber Pentatonik für die tschechische Folklore typisch wäre, würde sie dort zu einer amerikanischen, wo sie vom Komponisten mit Absicht als amerikanische eingesetzt wird. (Niemand würde dem Lokalkolorit in Griegs Musik seinen norwegischen Charakter bestreiten, nur weil die folkloristischen Mittel oft identisch sind mit denen, die zur Darstellung von Orientalischem in der Musik dienen; vielmehr sind überhaupt die in der Kunstmusik verwandten Exotismen und Folklorismen im musikalisch-technischen Sinne immer wieder dieselben.<sup>16</sup>) Desgleichen kommen zwar modale Septimen in der mährischen und ostslawischen Volksmusik und die genannten Synkopen in der slowakischen Volksmusik recht häufig vor, doch muß man sie in Dvořáks Werken der Jahre 1893/94 eben - weil als solche intendiert - als spezifisch amerikanische Folklorismen rezipieren. (Dem widerspricht keineswegs, daß es in der e-Moll-Symphonie auch genügend Böhmisches gibt, das entschieden unamerikanisch ist: etwa das Polka-Thema im ersten Satz.)

Allerdings scheint Dvořák - was die Sache noch weiter kompliziert und was generell übersehen wird - zu dem Begriff "amerikanische Folklore" auch noch die Volksmusik der Weißen gerechnet zu haben, und hier wohl vor allem die Musik der irischen und schottischen Einwanderer, schreibt er doch an einer Stelle über "*the influence of this country*" (Amerika) auf seine Neunte Symphonie: "*it means the folk songs as are Negro, Indian, Irish etc.*"<sup>17</sup> Zwischen irisch-schottischer, afroamerikanischer und indianischer Pentatonik (oder Modalität), zwischen *scottish snap* und Spiritual-Synkopik aber jeweils im Einzelnen sich zu entscheiden als Einflußquelle für Dvořáks Musik, dies läßt diese Musik zum einen nicht zu, und es würde dem Komponisten auch nicht gerecht: Dvořák war nun einmal kein Bartók. Und in seiner scheinbar allzu wenig differenzierenden Weise von amerikanischer Volksmusik reden konnte Dvořák deshalb, weil es ihm offenbar primär auf das ankam, was die amerikanischen "Volksmusiken" als Abstraktum ("*spirit*") miteinander verbindet: die weniger als siebenstufige und nicht leittonige Skala - oder besser: der beschränkte Tonvorrat.

Freilich ist Dvořáks Rezeption der amerikanischen Folklore durchaus persönlich gefärbt. Ganz offensichtlich erkannte Dvořák in den Negro Spirituals und in den Indianergesängen ihm bekannte Phänomene aus der slawischen und schottischen Volksmusik und der alten Kirchenmusik wieder und selektierte mehr oder weniger unbewußt die vorgefundenen Besonderheiten der amerikanischen Volksmusik dergestalt, daß fast ausschließlich diejenigen Stilelemente in seine Musik Eingang fanden, die ihm schon von früher her vertraut waren<sup>18</sup>. Zu fol-

<sup>16</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Kap. *Exotismus, Folklorismus, Archaismus* in: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden/Laaber 1980, S. 252ff.

<sup>17</sup> Brief an Francesco Berger vom 12. 6. 1894 (Korrespondenz III, S. 268).

<sup>18</sup> Vgl. Abraham, Dvořáks's Musical Personality, S. 47; Ulrich Kurth, Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Göttingen S. 133, zum F-Dur-Quartett speziell S. 141-146.

gern, daß das Amerika-Erlebnis sich nur in einem enormen quantitativen Sprung in der Anwendung schon geläufiger Stilmittel ausgewirkt hätte, hieße gleichwohl die Dinge allzusehr vereinfachen. Themen wie das A-Dur-Thema im Kopfsatz des F-Dur-Quartetts (*Nb. 187b*), das G-Dur-Epilogthema im ersten Satz der Neunten Symphonie und das E-Dur-Epilogthema im Finale der Sonatine opus 100, alle überwiegend pentatonisch gehalten, besitzen eine eigentümlich ambivalente, gleichsam Schwermut und Lebensfreude vereinigende Ausdrucksqualität, die sich im Negro Spiritual und auch im irischen und schottischen Volkslied findet, nicht aber in Dvořáks vor-amerikanischen Werken. Und der ebenfalls den Spirituals nachempfundene Fanfarengestus des Hauptthemas im ersten Satz des F-Dur-Quartetts und des entsprechenden Themas in der e-Moll-Symphonie hat zwar gewisse Vorläufer in Werken von 1875, fällt aber doch aus dem Rahmen von Dvořáks sonstiger Themenbildung heraus.

## Pastoralcharakter

Es fällt nun auf, daß im F-Dur-Quartett die Pentatonik eine so zentrale Rolle spielt wie in keinem anderen der amerikanischen Werke Dvořáks (und - wie Beveridge feststellt - "*perhaps a more important role than in any other example of Western art music before Debussy*"<sup>19</sup>). Andererseits scheint aber gerade in diesem Quartett der unmittelbare folkloristische Einfluß eher geringer als in der kurz zuvor komponierten e-Moll-Symphonie und im bald danach entstandenen Es-Dur-Quintett, jedenfalls fehlen im Quartett greifbare Bezüge wie in der Symphonie - zu *Swing low, sweet chariot* - oder im Quintett - zu der erwähnten Indianermelodie -, und Dvořák selbst hat bei diesen beiden Werken den Volksmusik-Bezug weit mehr und häufiger hervorgehoben als beim Quartett, von dem er nur einmal, gleichsam im Vorbeigehen, bemerkte, es atme denselben indianischen Geist (s. o.).

Ohne den folkloristischen Einfluß in Abrede stellen zu wollen, sei doch die These aufgestellt, daß die gesteigerte Pentatonik wie auch andere "primitive" Stilmerkmale im F-Dur-Quartett auf ein besonderes Verhältnis dieses Werkes zur Natur zurückgehen. Wie kein anderes der amerikanischen Werke Dvořáks scheint das Quartett einer bukolisch-pastoralen Sphäre anzugehören, auf die ja schon seine Grundtonart, die Pastoraltonart F-Dur hindeutet, und die Umstände seiner Entstehung erscheinen in dieser Hinsicht nicht belanglos.

Nachdem er acht Monate als Direktor des National Conservatory of Music in New York verbracht und dort unter der Hektik und Naturferne der Großstadt ge-

---

<sup>19</sup> D. Beveridge, *Sophisticated Primitivism: The Significance of Pentatonicism in Dvořák's American Quartet*, in: CM 24 (1977). Zur Pentatonik bei Dvořák vgl. ansonsten Hans Kull, *Dvořáks Kammermusik*, Bern 1948, S. 12ff., und Karl Michael Komma, *Die Pentatonik in Antonín Dvořáks Werk*, in: *Musik des Ostens I*, Kassel etc. 1962, S. 63-75.

litten hatte, kam Dvořák zusammen mit seiner Familie am 5. Juni 1893 in Spillville, einem Dörfchen tschechischer Einwanderer in Iowa, an, um dort seinen Sommerurlaub zu verbringen, und die Wiederbegegnung mit der Natur in dieser sehr reizvollen Gegend muß ihn, den so naturverbundenen Menschen und Vogelfreund, stark ergriffen haben. Gleich am nächsten Morgen unternahm er - wie er es sonst auf seinem Sommersitz in Vysoká zu tun pflegte - im Morgenrauen einen Spaziergang, und auf die verwunderte Frage seiner Hauswirtin, was denn geschehen sei, daß er so früh aufgestanden sei, antwortete er: *"Aber nichts ist geschehen - und doch recht viel. Stellen Sie sich vor, ich ging dort im Wald den Bach entlang und habe nach acht Monaten die Vögel wieder singen gehört! Und hier gibt es andere Vögel als bei uns, sie haben viel bunteres Gefieder und singen auch anders!"*<sup>20</sup>

Schon zwei Tage später, vom 8. bis 10. Juni 1893, skizzierte er das Quartett, um es dann vom 12. bis 23. Juni in Partitur auszuarbeiten, und es braucht wenig Fantasie, um am Beginn des ersten Satzes gleichsam das vertont zu sehen, was Beethoven über den ersten Satz seiner Sechsten Symphonie schrieb: *das Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*. Der statische, aber in sich bewegte Klangraum über einem Orgelpunkt ist ein alter Topos der Naturdarstellung, und das Instrument, das hier wie der Mensch in diese Natur eintritt und zu jubilieren beginnt, ist wohl nicht zufällig Dvořáks eigenes Instrument, die Bratsche:

The image displays the beginning of the first movement of Dvořák's String Quartet in F major, Op. 96. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Violino I and II parts are marked *pp* and play a rapid, rhythmic sixteenth-note pattern. The Viola and Violoncello parts are marked *mf* and play a more melodic, slower-moving line. The score is in F major and 3/4 time.

Nb. 189: Dvořák, Streichquartett F-Dur opus 96, Beginn

Nun ließe sich freilich die Faktur dieses Quartettanfangs auch ohne einen derartigen biographischen Naturbezug als schlicht dem e-Moll-Quartett *Aus*

<sup>20</sup> Nach den Erinnerungen von J. J. Kovařík, zit. nach Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 174.

*meinem Leben* von Smetana nachempfunden deuten, wo ebenfalls die Bratsche in eine solche Klangfläche hinein mit dem Thema einsetzt<sup>21</sup>, so wie schon 1888 Josef Bohuslav Foerster in seinem Streichquartett E-Dur den Beginn dieses Smetana-Quartettes nachahmte. Doch im Tonfall und Themencharakter unterscheidet sich Dvořáks Werkanfang grundlegend von dem Smetanas. Eher schon ließe sich hier eine Anspielung auf Beethovens *Leonoren-Ouvertüren* Nr. 2 und 3 vermuten, deren jubelndes C-Dur-Hauptthema dem Dvořák-Thema melodisch (Pentatonik) und rhythmisch (Synkopik) verblüffend ähnlich ist und das ja ebenfalls in der kleinen Oktave vor einem statischen *pianissimo*-Klanghintergrund beginnt. Die diesem Thema eigene Konnotation "Freiheit" paßt sehr wohl auch zu Dvořáks Gestimmtheit beim Eintritt in die Natur nach dem langen "Eingesperrtsein" in New York.

Für einen besonderen Bezug des F-Dur-Quartetts zur Natur spricht nun auch, daß im Scherzo ein Vogelruf zitiert erscheint. Wie Dvořáks Freund und damaliger Hausgenosse Kovářik berichtet<sup>22</sup>, habe der Komponist, als er beim ersten Durchspielen des Quartettes mit der hochgelegenen Violinpassage in T. 21 des dritten Satzes Probleme hatte, erklärt, er habe mit dieser Melodie (*Nb. 190b*) den Gesang eines fremdartigen Vogels nachgezeichnet, den er auf seinem Frühspaziergang gehört habe und der so gelautet habe (a):



*Nb. 190: (a) Vogelruf nach der Notiz von Dvořák/Kovářik, (b) Dvořák, F-Dur-Quartett, III. Satz T. 21*

Clapham konnte aufgrund von Kovářiks Beschreibung den Vogel nach ornithologischen Recherchen als scharlachrote Prachtmeise (*scarlet tanager*) identifizieren, ein Vogel, der tatsächlich in Nordost-Iowa lebt und dessen Gesang zwar fünf melodische Einheiten aufweist, sonst aber mit der von Kovářik übermittelten Notiz recht genau übereinstimmt<sup>23</sup>.

Nun wirkt der zitierte Vogelgesang in Dvořáks Quartett-Scherzo geformter als die lapidar-realistischen Vogelrufe in Beethovens Pastoralensymphonie, und in T. 33 wird er sogar zum Baß des Tonsatzes "verfremdet" (*Nb. 191a*). Über diesem Baß aber erklingen Abspaltungsmotive aus dem rufartigen Hauptthema - mit dem der Satz einstimmig, gleichsam "wie ein Naturlaut" beginnt -, und diese ostinat wiederholten Dreitonmotive bilden nun ihrerseits eine Art Vogelkonzert, musikalisch mit jener Entwicklungslosigkeit realisiert, durch die in der Musik seit jeher - und am prominentesten wieder in Beethovens *Pastorale* - die Sphäre

<sup>21</sup> Auf diese Parallele wies wohl als erster Th. F. Dunhill hin (*Chamber Music. A Treatise for Students*, London 1913, Repr. New York 1972, S. 70), um anhand dieses Vergleichs Smetanas Quartettbeginn als viel weniger quartettistisch und allzu orchestral konzipiert zu kritisieren.

<sup>22</sup> S. Sourek, *Werkanalysen Kammermusik*, S. 113, und Sychra, *Antonín Dvořák*, S. 277.

<sup>23</sup> Clapham, *Dvořák and the Impact of America*, S. 210.



chischstämmigen) Dorfbewohner anspiele, wie Burghauser meint, scheint weniger zwingend, da der Tanzgestus in Finalsätzen ein gängiger Topos ist und es sich hier nicht einmal um einen bestimmten oder gar tschechischen Tanztyp handelt (und ebenso bleibt es Spekulation, wenn Burghauser im zweiten Satz "*die melancholische Anmut der breiten Steppe*" in Musik gefaßt sieht)<sup>24</sup>. Die beiden choralartigen, weitgehend homorhythmisch in halben Noten gehaltenen Abschnitte im Mittelteil des Finales aber kann man durchaus mit Šourek<sup>25</sup> als ein Nachhall des allmorgendlichen Orgelspiels des Komponisten bei der Messe in der Dorfkirche<sup>26</sup> deuten - die erste Stelle (T. 155) entspräche stilistisch einem imitatorischen Präludieren, die zweite (T. 179) einem Kirchenlied.

Von einem "Programmquartett" in der Art von Smetanas e-Moll-Quartett *Aus meinem Leben* kann nun bei Dvořáks Streichquartett gewiß keine Rede sein, doch handelt es sich hier immerhin streckenweise um "charakteristische", durch Eindrücke von außen geprägte Musik (weshalb die Anspielung des Beginns auf Smetanas Quartett durchaus einen höheren Sinn hat), und es scheint kaum vorstellbar, daß Dvořák in den achtziger Jahren - unter den Augen von Brahms und Hanslick - die hermetische Ästhetik des Streichquartetts und das in dieser Gattung besonders rigide Postulat nach absoluter Musik in ähnlich legèrer Weise zurückgestellt hätte. Sicherlich schuf das Amerika-Erlebnis und die Beschäftigung mit der dortigen Volksmusik eine ganz eigene Situation. Der Pastoralcharakter des Quartetts scheint daneben aber auch vorbereitet durch die besondere Rolle, die in Dvořáks Orchesterwerken der Jahre direkt vor dem Amerika-Aufenthalt das Thema "Natur" spielt. So in den 1891 entstandenen drei Konzertouvertüren opus 91-93, die Dvořák zuerst *Natur, Leben und Liebe* nannte und dann mit den Titeln *In der Natur, Karneval* und *Othello* veröffentlichte. Durch alle drei Ouvertüren zieht sich leitmotivisch das Hauptthema der ersten, das pentatonische Naturthema (*Nb. 193a*), und wie im Kopfsatz des Amerikanischen Quartetts schließt in der ebenfalls in F-Dur stehenden *Natur-Ouvertüre* die Exposition in A-Dur<sup>27</sup>.

Und Dvořáks Achte Symphonie in G-Dur von 1890, die sich von der Siebten so stark durch ihren idyllischen Tonfall unterscheidet, läßt sich wie die Fünfte in F-Dur zumindest in den ersten beiden Sätzen als "Pastorale" beschreiben - unter anderem hat sie im ersten Satz ein vogelrufartiges Hauptthema (*Nb. 193b*). Vogelrufe - die natürlich auch die *Natur-Ouvertüre* enthält - durchsetzen dann verstärkt auch den zweiten Satz. In beiden Werken wird - wie schon in der F-Dur-Symphonie und dann am Beginn des Amerikanischen Quartetts - die Sphäre der Natur durch pentatonische Melodik, eingebettet in eine statische Klangfläche, beschworen, und man vergleiche insbesondere die Melodik der jeweils

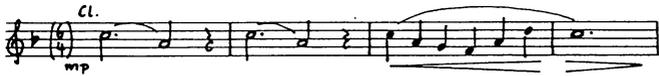
<sup>24</sup> Burghauser, Schallplattenbeilage zur Gesamtaufnahme der Quartette (DG).

<sup>25</sup> Werkanalysen Kammermusik, S. 115.

<sup>26</sup> S. Kováříks Schilderung in: Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 174.

<sup>27</sup> A-Dur ist in Dvořáks Oeuvre die das unbeschwerte Leben symbolisierende Tonart, so z. B. im zweiten Werk der Ouvertüren-Trias und schon im ersten Streichquartett (mit dem Dvořák auf die Freistellung vom Militärdienst reagierte). Der tonale Prozeß von F-Dur nach A-Dur in der Exposition des F-Dur-Quartetts mag deshalb auch ein Wiedergewinnen der Lebenskraft und Lebensfreude in der Natur andeuten.

zweiten Hälfte der abgebildeten Themen mit dem zweiten Takt des Hauptthemas im F-Dur-Quartett.

(a) 

(b) 

*Nb. 193: Dvořák, "Naturthema" der Ouvertüre op. 91; Symphonie G-Dur op. 88, I. Satz T. 18*

Mit der Komposition eines "Pastoralquartetts", als das man das Streichquartett F-Dur doch wohl tendenziell bezeichnen kann, setzt Dvořák diese Linie nur konsequent fort, allerdings in einer Gattung, in der es keine Pastoraltradition gibt. Und wenige Monate nach der Komposition des Quartetts scheint Dvořák gar so etwas wie das maritime Gegenstück zu Beethovens Pastoral-symphonie im Sinn gehabt zu haben: Im zweiten Amerikanischen Skizzenbuch findet sich auf Seite 29 der Entwurf (B 420) zu einer Symphonie, deren erster Satz mit *Neptun* bezeichnet ist, der zweite mit *Tanz und Freudenfest auf dem Schiff*, der dritte mit *Choral*, dann *Variationen* und der vierte mit *Sturm und Ruhe - und glückliche Rückkehr an Land*. Dvořáks drei Jahre später vollzogene Hinwendung zur Sinfonischen Dichtung kündigt sich hier bereits an.

Wenn nun die Pentatonik in Dvořáks F-Dur-Quartett sich einerseits, wie gezeigt, in die Verwendung von Pentatonik als Chiffre für Natur in Dvořáks orchestralem Schaffen einreihet, so widerspricht dies andererseits durchaus nicht Dvořáks Aussagen zur folkloristischen Inspiration des Stils auch des F-Dur-Quartetts, lassen sich doch auch die Gesänge der Indianer vor dem Hintergrund der europäischen Kultur als ein Stück Natur im weiteren Sinne rezipieren, und die doppelte - folkloristische und pastorale - Begründung der Pentatonik in Dvořáks F-Dur-Quartett erklärt denn auch ihre exzeptionelle Bedeutung in diesem Werk.

## Kompositorische Ökonomie

Der idyllisch-naturhafte Tonfall des F-Dur-Quartetts resultiert in musikalisch-technischer Hinsicht aus einer intendierten "Kunstlosigkeit", gemessen am üblichen Standard von Dvořáks Komponieren in den anspruchsvollen Gattungen. "Kunstlos" ist schon die Schematik des Hauptthemas, das sich aus zwei plus zwei Takten zusammensetzt, die lediglich mit vertauschten Stimmen (und einem unwesentlichen neuen Baß-Pizzicato) sofort wiederholt werden (s. *Nb. 189*). Zu Dvořáks Gewohnheit, ein Hauptthema harmonisch und syntaktisch offen an-

zulegen, steht dieses Thema, das nach vier und wieder nach acht Takten zum Ausgangspunkt, dem Grundton, zurückkehrt und das bis auf gelegentliche Wendungen zur Tonikaparallele auf der Tonika verharrt, vollkommen quer, und der Kontrast zur dramatischen Konzeption der Anfangstakte im C-Dur-Quartett, wo die erste Wiederkehr der Tonika zu einem lange hinausgezögerten Ereignis gemacht wird, könnte kaum größer sein. Anstatt von der Energie des Hauptthemas zu zehren, muß der Satz nach den acht Hauptthementakten in T. 11 gleichsam ein zweites Mal und wieder von der Tonika aus beginnen.

Takt 11 nun wird sofort unverändert wiederholt, ebenso T. 13, und T. 15 ist schon in sich nur aus Wiederholungen gebildet und wird dann noch - nur leicht variiert - insgesamt wiederholt: pastorale Statik beherrscht den Satz und läßt die Musik immer nur in kleinen Schritten vorankommen. Und das Prinzip der Wiederholung, das diesen Satz wie keinen anderen Kopfsatz eines Dvořákschen Streichquartetts - mit Ausnahme des Es-Dur-Quartetts, wo die Wiederholung thematisch begründet ist - beherrscht, prägt dann auch das erste Seitenthema:

Nb. 194: Streichquartett F-Dur, I. Satz T. 26

Entsprechend regelmäßig und "quadratisch" ist die Taktgruppenstruktur der Exposition, in der sich bis auf eine dreitaktige Einheit (in T. 21) ausnahmslos Gruppen zu vier und zwei Takten aneinanderreihen - zum Vergleich: Im C-Dur-Quartett, dessen Taktgruppen etwa durch Phrasenverschränkung ohnehin sehr viel enger miteinander verwoben sind, gliedert sich der Hauptsatz in 4+4+9+2+4+3+3+4+6+2+1+2+2+1+4+4+6+7 Takte. Allerdings tendierte Dvořák schon in den Werken der späteren 1880er-Jahre dazu, "quadratischer" als etwa im C-Dur-Quartett oder im f-Moll-Trio opus 65 zu komponieren, am deutlichsten im Klavierquintett opus 81.<sup>28</sup>

Für sich genommen bestehen zwischen den drei Themen der Exposition keine motivischen Beziehungen, abgesehen davon, daß sie jeweils weitgehend pentatonisch gehalten sind und von daher schon gleichsam denselben Dialekt sprechen. Bei aller Einfachheit des Stils aber vermittelt Dvořák zwischen ihnen durch einen die Exposition durchziehenden, eher unscheinbaren Prozeß der ent-

<sup>28</sup> Vgl. Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 363f.

wickelnden Variation, ähnlich jenem, den Norbert Jers am Kopfsatz der Neunten Symphonie aufgezeigt hat<sup>29</sup>.

Das Hauptthema (*Nb.195a*), dessen dritter Takt als aus dem ersten abgeleitet verstanden werden kann, etabliert im vierten Takt eine Sechzehntelfigur, die in der Fortspinnung T. 11ff. abgespalten wird und zum durch die Stimmen wandernden Motiv von T. 17 führt (*b*). Dessen zweite Hälfte, der pentatonische Quintabstieg, wird zum Keim für den Beginn des ersten Seitenthemas (*c*) (dessen aus der Pentatonik herausfallender Ton *h* offenbar unwesentlich ist, denn in der Reprise - s. *Nb. 197* - fällt er weg zugunsten einer rein pentatonischen Struktur). Die kontrapunktische Gegenmelodie zu diesem Thema wird in T. 30 zur Ober- und Hauptstimme (*d*) und spaltet in den folgenden Takten den Ganztonschritt *c'-d'* ab, der über eine augmentierte Fassung (T. 36) in T. 38 zu einer Wendung führt (*e*), die den Rhythmus und andeutungsweise auch die Diastematik vorwegnimmt, mit denen das zweite Seitenthema (*f*) beginnt. Dessen synkopischer Rhythmus im dritten Takt wiederum wird in T. 58f. mehrmals wiederholt (*g*) und bereitet so die Wiederkehr des ebenso synkopisch beginnenden Hauptthemas (*h*) im nur vier Takte umfassenden Epilog vor.

*Nb. 195: Streichquartett F-Dur, I.Satz*

<sup>29</sup> "Dvořák, der Progressive". Entwickelnde Variation in der 9. Symphonie, in: *Musica* 33 (1979), S. 258-262. Eine Progressivität des Komponisten hätte Jers allerdings besser an anderen Werken aufgewiesen, und Dvořáks Frühwerk, das Jers wohl nicht kannte, zeigt, daß entwickelnde Variation für Dvořák 1893 schon eine seit Jahrzehnten beherrschte Technik war.

In der zweiten Hälfte der Durchführung beginnt Dvořák in T. 96 eine Imitationspassage mit einem ebenfalls pentatonischen f-Moll-Motiv, das wie ein neues Thema eingeführt wird, aber doch den Schein des Bekannten hat:

Nb. 196: Streichquartett F-Dur, I. Satz T. 96

Allerdings gehen die Ansichten über seine Herkunft in der Literatur auseinander: Clapham und Kurth halten es für eine Ableitung aus dem Hauptthema, Šourek hält es für aus dem ersten Seitenthema (a-Moll) gewonnen und Kull sogar (unverständlichlicherweise) für aus dem "Gesangsthema", also wohl dem zweiten Seitenthema (A-Dur), entwickelt<sup>30</sup>. Nun entspricht seine Intervallik in den ersten fünf Tönen zweifellos den Tönen 4-8 des Hauptthemas, doch beginnt das Imitationsthema eben nicht auf der Sexte in Dur, sondern auf dem Grundton in Moll, so daß diese Ableitung zwar auf dem Papier "funktioniert", kaum aber wahrnehmbar scheint.

Eine Ableitung vom ersten Seitenthema (Nb. 195c) wirkt zunächst noch weniger nachvollziehbar, zumal dieses seit T. 30 nicht mehr erklingen war. Hier aber spielt nun die Tonart des Imitationsmotivs eine wichtige Rolle: Sein f-Moll, das Clapham als in der Durchführung deplaziert empfindet, ist genau die Tonart, in der das erste Seitenthema in der Reprise erscheint (Nb. 197), und durch diese Identität der absoluten Tonhöhen wird nun allerdings nachträglich - bei der Wiederkehr des Seitenthemas - der zunächst nur latente Zusammenhang der Töne 2-8 des Imitationsmotivs mit diesem Thema offenkundig:

Nb. 197

Erforderlich aber ist dieser tonartliche Bezug des Imitationsmotivs zum ersten Seitenthema deshalb, weil pentatonische Tonfolgen in einem von Pentatonik geprägten Umfeld zu wenig charakteristisch sind, um eine solche spezifische thematische Beziehung alleine und über größere Distanzen zu begründen (was immer auch heißt: ästhetisch sinnfällig zu machen).

Nun hebt das Imitationsmotiv in T. 96 (Nb. 196) so an, als wolle es ein echtes Fugato mit Quintbeantwortung und Kontrapunkten eröffnen - etwa in der Art der Kontrapunktik im Finale des C-Dur-Quartetts -, doch nichts dergleichen: In jeder der vier Stimmen setzt das Motiv auf *f* ein, die Fortführung ist alles andere

<sup>30</sup> Clapham, A. D. *Musician*, S. 180; Kurth, *Aus der Neuen Welt*, S. 144; Šourek, *Werkanalysen Kammermusik*, S. 110; Kull, *Dvořáks Kammermusik*, S. 186.

als eine Gegenstimme und harmonisch tritt die Musik auf der Stelle, da sie sich nicht von der Tonika lösen kann - kompositorische "Kunst" wird ganz auffällig vermieden.

Nicht nur in absichtlicher Schlichtheit äußert sich allerdings die Tendenz zu folkloristischer "Ursprünglichkeit" in diesem Quartett. Das A-Dur-Seitenthema ist in der Skizzenfassung (a) einfacher gehalten als in seiner endgültigen Gestalt (b):



Nb. 198: F-Dur-Quartett, 3. Thema I. Satz (a) Fassung in Amsk 3, S.3 (b) Druckfassung, T. 44

Was in der definitiven Fassung anders ist - der kapriziöse Quintsprung im zweiten Takt, die Synkopen im dritten und vierten Takt und die Beschleunigung der Dreiklangsbrechung im dritten Takt -, sind Verzierungen, die das ursprünglich recht klare, sangliche Thema gleichsam seiner "europäischen" Kantabilität entkleiden und ihm einen exotischen, sprunghaften Charakter verleihen, offensichtlich in der Absicht, es der ornamentalen Gesangspraxis fremder Völker anzunähern: Die artifizielle Verfeinerung dient der Suggestion von "Kunstferne"<sup>31</sup>.

Nun geht der Wille zur Simplizität im F-Dur-Quartett nicht soweit, daß überwiegend auf die Errungenschaften spätoromantischer Harmonik verzichtet würde, so sparsam auch im Vergleich mit dem C-Dur-Quartett hier die harmonischen und modulatorischen Mittel eingesetzt sind. An einzelnen Stellen aber, namentlich an den Satzanfängen und -schlüssen, ergreift die Tendenz zur Pentatonik alle vier Stimmen. In den ersten zehn Takten des Werkes (s. Nb. 189) kommt Dvořák sogar im Grunde mit nur vier Tönen aus, mit den Tönen *f*, *a*, *c* und *d*. Der Ton *g*, der diesen Viertonvorrat zur Pentatonik ergänzen würde, erscheint nur zweimal kurz als Sechzehntel - in T. 4 und T. 8 in der Themenmelodie -, und daß er als bloßer Durchgangston nicht zur engeren Themensubstanz gehört, erweist sich im Epilog, wo das Hauptthema ohne diesen fünften Ton erscheint (T. 61, s. Nb. 195h).

Anders als Smetana, der sein prinzipiell ähnlich beginnendes e-Moll-Quartett mit einem vollgriffigen Akkord eröffnet, setzt Dvořák am Anfang seines Quartettes den Tonvorrat gleichsam programmatisch bausteinartig zusammen: Aus dem "Nichts" einer Pause heraus beginnt die erste Violine mit *f* und *a*, einen halben Takt später fügt die zweite Violine die Dreiklangsquinte *c* hinzu, und dem Thema bleibt es vorbehalten, erst in der Mitte des dritten Taktes die sensible Sexte *d* einzuführen, als vierten Thementon nach *f*, *a* und *c*.

<sup>31</sup> In der Skizze änderte Dvořák dieses Thema zuerst von A-Dur nach a-Moll ab, um dann aber doch wieder zur ursprünglichen Durfassung zurückzukehren.

Aus den Tönen *f*, *a*, *c* und *d* lassen sich nun gerade zwei verschiedene Dreiklänge bilden, der F-Dur-Dreiklang und der d-Moll-Dreiklang, und als Tonika und Tonikaparallele sind dies auch die einzigen Harmonien, die in den ersten zehn Takten vorkommen. Nicht zufällig ist d-Moll zudem die erste Tonart, zu der der Satz in den folgenden Takten moduliert (T. 13). Und wenn Dvořák auch ab T. 11 die Beschränkung auf vier oder fünf Töne und den Verzicht auf Halbtöne aufgibt, so etabliert er etwa in den Takten 15 bis 20 (erste Hälfte) einen neuen Fünffonraum aus *d*, *f*, *g*, *a* und *b*, in dem zwar die Töne *a* und *b* in einer Halbtonbeziehung stehen, doch erscheint *b* nie über *a*, sondern immer über die Terzenfolge *b-d-f-a* vom Ton *a* getrennt: Leittonigkeit als Spezifikum europäischer Kunstmusik wird bewußt vermieden. Überhaupt vermeidet Dvořák in diesem Quartett sehr häufig den Leitton, indem er etwa die Dominante durch die Tonikaparallele ersetzt - statt der Kadenzwendung T-D-T-D-T erscheint der pentatonische Klangwechsel T-Tp-T-Tp-T - und generell Nebendreiklänge, die der Harmonik ein modales Chroma geben, besonders herausstellt<sup>32</sup>.

Der zweite aus den Anfangstönen *f*, *a*, *c* und *d* erzeugbare Dreiklang wird nun zur Tonika des langsamen Satzes: d-Moll, und den in der d-Moll-Tonika nicht enthaltenen vierten Ton *c* hebt Dvořák in T. 5 des langsamen Satzes mit einem Pralltriller als weiteren Zentralton hervor (Nb. 199). An sich arbeitet Dvořák hier mit einer Mollskala ohne Sexte (*h*) und mit erniedrigter Septim (*c*) - jener Skala, die er in der eingangs zitierten Äußerung als auch für die schottische Volksmusik charakteristisch bezeichnete -, doch setzt er ihre Töne nicht gleichberechtigt ein. Der Ton *e* kommt nur einmal kurz am Ende des vierten Taktes (und unwesentlich in T. 6) vor und wird etwa in T. 5 dadurch umgangen, daß anstelle der Molldominante der Sextakkord *a-c-f* erscheint (wiederum also die Parallele als Dominantersatz):

Nb. 199: Streichquartett F-Dur, Beginn des II. Satzes

<sup>32</sup> Vgl. Beveridge, *Sophisticated Primitivism*, S. 28.

Die Melodik und Harmonik ist somit pentatonisch überformt, und umso expressiver wirkt dann der einzige Halbtonschritt in den ersten fünfzehn Takten, die Tonfolge *e-f* von Takt 4 auf 5.

Die Hervorhebung der modalen Septim *c* im fünften Takt hat ihre Konsequenzen in T. 9, wo der Satz mittels der "mährischen Modulation" - die eigentlich eher Rückung als Modulation ist - afunktional von *d*-Moll nach *C*-Dur "absackt" (und noch einmal in T. 16/17). Ansonsten werden im weiteren Satzverlauf nur noch *F*-Dur (in T. 23ff.) und *a*-Moll (bei der Klimax T. 55) als Nebentonarten exponiert. Damit aber ist auch die tonale Anlage des Satzes gleichsam pentatonisch fundiert: Mit *d*, *f*, *a* und *c* werden die charakteristischen Töne des Hauptthemas (bzw. der verwandten modalen Skala) zu Tonarten gemacht und zugleich jene vier Töne, aus denen der Beginn des ersten Satzes konstruiert ist. (In formaler Hinsicht hat dieser langsame Satz, der nach dem Schema *a*<sub>1</sub>-*a*<sub>2</sub>-*b*<sub>1</sub>-*b*<sub>2</sub>-*c*<sub>1</sub>-*c*<sub>2</sub>-*a*<sub>3</sub> lauter aus der Anfangssubstanz entfaltete, weitgespannte Kantilenen aneinanderreicht, kein Pendant in Dvořáks bisherigem Kammermusikschaffen. Die Schlichtheit der Form, in der jeder Komplex sofort mit vertauschten Stimmen wiederholt wird, und der Textur - die Bratsche spielt durchweg nur monotone Begleitfiguren - tut allerdings dem Ausdruck des Satzes, der wie eine große lyrische Gesangsszene (mit Violine und Cello als "Protagonisten") wirkt, keinen Abbruch.)

In den ersten 48 Takten des dritten Satzes, dem Scherzo-Hauptteil, wird der naturhaften Musik des rufartigen Hauptmotivs und der Vogelrufe dreimal ein viertaktiger, kadenzierender Nachsatz gegenübergestellt (T. 5, 13 und 45), der mit seiner leittonigen Harmonik gleichsam die Sphäre der Menschenwelt - durch "Kunstmusik" - verkörpert. Von diesen Kadenztakten aber abgesehen besteht der Scherzo-Hauptteil wiederum fast ausschließlich aus den vier Tönen *f*, *a*, *c* und *d*: Zusätzlich erscheinen lediglich noch (jeweils nur als Achtel) viermal der Ton *g*, die Pentatonik komplettierend, sowie viermal der Leitton *e* - ausgerechnet im zitierten Vogelruf (s. *Nb. 190b*), dort aber charakteristischerweise immer "regelmäßig" abwärtsgeführt zum Ton *d*, wodurch der Abstand zur "artificialen" Musik gewahrt bleibt.

Das Finale ist nach den ersten beiden Sätzen der dritte Satz, der mit einem Vorspann vor dem Thema beginnt (*Nb. 200*) - auch in diesem für Dvořáks Quartettstil ganz untypischen Verfahren, erst einen Klangraum, eine Aura zu

*Nb. 200: Streichquartett F-Dur, Beginn des IV. Satzes*

schaffen, bevor etwas Wesentliches gesagt wird, zeigt sich der stimmungshaft-idyllische Grundzug des Werkes.

Wie am Beginn des ersten Satzes stellt Dvořák zuerst die Terz *f-a* auf, setzt dann wieder den Grundton im Cello darunter und läßt nach acht Zählzeiten das Thema eintreten (das im Finale noch eine Vorform des erst in T. 33 einsetzenden Hauptthemas ist), und das Thema komplettiert auch hier mit der Sexte *d* den Tonvorrat zur Viertonstruktur *f-a-c-d*, aus der allein die ersten 16 Takte des Finales gebildet sind. Dieselben vier Töne liefern dann auch das Material für die Takte 25-36 und 39-43.

Ökonomie herrscht auch auf der Ebene des Rhythmus: Der am Anfang in den Mittelstimmen etablierte punktiert-synkopische Rhythmus grundiert den Satz über weite Strecken als Ostinato, prägt das Einleitungsthema und (um ein Viertel im Takt verschoben) das Hauptthema und bildet den Untersatz für das kantabile *As-Dur*-Thema von T. 69. Und über eine Ableitungskette gehen alle drei Themen diastematisch auf das Hauptthema des ersten Satzes zurück (das selbst ja zunächst nur aus einem symmetrischen Durchschreiten des Viertonraumes aufwärts und abwärts besteht):

The image displays musical notation for two movements. The first movement (I.) is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). It features a melodic line with a dotted rhythm and a syncopated feel. The fourth movement (IV.) is shown on three staves, also in F major. It begins with a forte (*fp*) dynamic and a dotted rhythm, then transitions to a fortissimo (*fz*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and ends with a *pp dolce, espress.* marking.

Nb. 201: Streichquartett *F-Dur*: Themen des I. und IV. Satzes

Ökonomisch geht Dvořák mit dem Material um, indem er fast jeden Gedanken sofort mindestens einmal wiederholt, und schlicht - wenn auch gekonnt und effektiv gesetzt - ist die Textur des Satzes: In den ersten 150 Takten ist die erste Violine fast pausenlos die führende Stimme über einem kaum mehr als Begleitfunktion wahrnehmenden und rhythmische Akzente setzenden Unterstimmensatz. Entsprechend schroff wirkt dann hierauf der Umschlag zum mittleren Couplet dieses Rondos<sup>33</sup> (T. 155), wo mit den beiden choralartigen Abschnitten erstmals eine stimmige, imitatorische oder homophone Textur erscheint, erstmals der hektische Rhythmus schweigt und erstmals prononciert chromatische Stimmführung begegnet.

Man kann nun gewiß bemängeln, daß diese choralartigen Teile thematisch völlig isoliert und auch untereinander nicht verknüpft dastehen - einzig von ihrer

<sup>33</sup> Eine gute Formübersicht zu diesem Satz bietet Beveridge, *Sophisticated Primitivism*, S. 28.

kirchentonalen Modalität scheint eine Brücke zur leittonlosen Harmonik der pentatonischen Passagen zu führen -, man kann ferner den Verzicht auf eine Durchführung (deren Funktion die Überleitungsteile nur sehr unvollkommen erfüllen) beanstanden und die in T. 310 beginnende Coda als allzu auftrumpfend, ja bombastisch für einen derart kurzen und doch eher einfachen Satz empfinden. Und was die anderen Sätze betrifft, so gehören etwa die beiden Trio-Teile, in denen das vermollte und erweiterte Scherzo-Thema in recht naiver Weise mit immer wieder neuen Begleitmustern versehen wird, ohne daß es selbst variiert würde, gewiß nicht zu den inspiriertesten Momenten in Dvořáks Musik.

Doch man würde dieser Musik nicht gerecht, mäße man sie nach den Kriterien Brahms'scher Kammermusik. Ihr Reiz liegt nun einmal in ihrer Frische, Entspanntheit und "Natürlichkeit", zu der auch ein Moment von Rohheit gehört (so wenn Dvořák im Finale teilweise aufs Modulieren verzichtet und etwa beim Übergang zum Gesangsthema in T. 69 einfach von C-Dur nach As-Dur springt), und tiefeschürfende thematische Arbeit wäre hier wohl deplaziert. In einer musikhistorischen Situation, in der wie nie zuvor mit ungeheuren "Mengen von Noten" komponiert wurde und eine Inflation der Chromatik grassierte, sich auf ein denkbar knappes Material und lapidare Kürze zu beschränken und zu zeigen, was sich etwa mit vier Tönen noch alles machen läßt, dies verrät immerhin einige Originalität. Und die Art und Weise, wie Dvořák hier den Einzelton und die diatonische Wendung wieder aufwertet, um dann sparsam eingestreuten "neuen" Tönen und chromatischen Wendungen eine ganz neue Leuchtkraft zu geben<sup>34</sup>, entschädigt durchaus für den Verzicht auf höchste Geistigkeit. Die äußere Simplität hat Methode, die Enthaltbarkeit in der Anwendung der Mittel besitzt in ihrer Art einen Zug zum Artifizialen, so daß letzten Endes der Gattungsanspruch, wie ihn "*Väterchen Haydn*" begründet hat, doch eingelöst wird - und mehr als in vielen weit aufwendiger geschriebenen Streichquartetten eifriger Mendelssohn- oder Brahms-Epigonon.

Gewiß gehört Dvořáks F-Dur-Quartett zu den originellsten Erscheinungen in der Kammermusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, und in mancher Hinsicht - etwa in seiner lapidaren Kürze und in der Reduktion der spieltechnischen Anforderungen - nimmt es Tendenzen der nachromantischen Ästhetik der 1920er-Jahre vorweg, doch ebenso unbezweifelbar erreicht es dann doch nicht ganz das Niveau der bedeutendsten Kammermusikwerke des Komponisten. Wenn Paul Griffiths meint, daß Dvořák in diesem Quartett "*more pure himself*" geworden sei - "*Apart from anything else, that meant becoming more purely diatonic*"<sup>35</sup> -, so verkennt er (und nicht nur er allein) den Ausnahmecharakter dieses und allgemein des "amerikanischen" Stils innerhalb von Dvořáks Oeuvre. Auch wenn Dvořák wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit noch wirkungs-

---

<sup>34</sup> Man vergleiche hier etwa die zwei hochchromatischen Takte 88f. kurz vor Schluß des langsamen Satzes, die in ihrem pentatonischen Umfeld eine enorme harmonische Strahlkraft gewinnen. Zur planvollen und sparsamen Einführung neuer, "unverbraucher" Töne im Finale vgl. Beveridge, *Sophisticated Primitivism*, S. 30.

<sup>35</sup> *The String Quartet*, S. 149.

voll (und unsentimental) "diatonisch" komponieren konnte, sind seine "chromatischen" Werke - man denke nur an die Ouvertüre *Othello* und die ausdrucksvollsten Teile des *Requiem* (1890) - nicht weniger "er selbst". (Allerdings passen sie weniger in das Klischee vom naiven böhmischen Musikanten). Und die letzte seiner Opern etwa, *Armida* (1903), mag mit ihrer wagnerisch gefärbten, hochchromatischen und stellenweise impressionistischen Harmonik weniger originell und eigenständig erscheinen als die amerikanischen Werke, doch der Komponist selbst hielt sie - und was die Musik angeht, wohl nicht zu Unrecht - für das Beste seiner Bühnenwerke.

Wird das Amerikanische Quartett als ein Beispiel für Dvořáks stilistische Vielseitigkeit, als pastorales und mehr oder weniger exotisches Werk einer entspannteren, divertimentohaften Stilhaltung rezipiert und nicht als der "eigentliche" Dvořák - demgegenüber der mehr brahmsische oder wagnerische ein epigonaler wäre -, so ist freilich gegen die Popularität dieses Quartettes von Seiten dessen, dem an einem ausgewogenen Dvořák-Bild gelegen ist, durchaus nichts einzuwenden.

# Letzte Kammermusik: Die Streichquartette As-Dur und G-Dur

Die letzten zwei Streichquartette von Dvořák, die zugleich seine letzten Werke absoluter Musik sind, entstanden nicht nur in engem zeitlichem Zusammenhang, sondern auch in einer Weise, die es zur Ansichtssache macht, welches Quartett man als dreizehntes und welches als vierzehntes und somit letztes der Quartette bezeichnen will.

Das Streichquartett As-Dur opus 105 (B 193) begann der Komponist noch in New York, drei Wochen vor seiner Rückreise nach Europa (und sechs Wochen nach Beendigung des Violoncellokonzerts h-Moll opus 104). Davon zeugt die Bleistiftskizze zu den ersten dreißig Takten des Kopfsatzes im 6. Amerikanischen Skizzenbuch und eine erste Partiturniederschrift, die am 26. März 1895 begonnen wurde und bis zur Mitte des ersten Satzes (T. 111) geht<sup>1</sup>. Wieder in Europa, setzte Dvořák die Arbeit an diesem Satz lange nicht fort, vermutlich weil nach dem Tod seiner ihm sehr nahestehenden Schwägerin Josefina Kaunitzová im Mai 1895 der optimistische Tonfall des Satzes nicht mehr seiner psychischen Verfassung entsprach<sup>2</sup>. Im August oder September<sup>3</sup> skizzierte er dann, ohne zunächst am ersten Satz weiterzuarbeiten, offenbar die beiden Mittelsätze - nur vom langsamen dritten Satz ist die Skizze (mit dem Vermerk *Vysoká, Sommer 1895*) noch erhalten -, brach aber auch diese Arbeit ab, wie er überhaupt in dem halben Jahr bis Oktober 1895 außer der Revision des Cellokonzertes nichts Nennenswertes komponierte.

Erst im November beendete Dvořák diese bis dahin längste schöpferische Pause<sup>4</sup> und setzte nun nicht die Arbeit am As-Dur-Quartett fort, sondern begann ein neues Werk, das Streichquartett G-Dur opus 106 (B 192), dessen Partitur er nach der üblichen Skizzenvorarbeit vom 11. November bis 9. Dezember 1895 niederschrieb. Drei Tage später nahm er sich erneut das As-Dur-Quartett vor, schrieb den ersten Satz noch einmal von vorne und in schneller Folge auch die übrigen Sätze, so daß das Werk am 30. Dezember beendet war. Was die Ausarbeitung betrifft, wäre somit das As-Dur-Quartett das spätere, der Konzeption

---

<sup>1</sup> Jarmil Burghauer hat dieses erste Partiturfragment, das Dvořák laut eigenem Vermerk im November 1896 Mrs. Margulies schenkte, erst vor einigen Jahren in New York (Public Library, Toscanini Memorial Archive) aufgefunden.

<sup>2</sup> Unmittelbar nach dem Tod Josefins - seiner großen Jugendliebe - revidierte Dvořák das Cellokonzert und fügte - wie Clapham sicherlich zu Recht vermutet (Dvořák, S. 137) - zu ihrem Gedenken ein Zitat aus seinem Lied *Laß mich allein* - Josefins Lieblingslied - in die Finalcodä ein.

<sup>3</sup> Noch am 30. 7. 1895 schrieb Dvořák an den Cellisten Wihan: "(...) und so ist auch das neue Quartett, das ich in New York angefangen habe, noch nicht fertig. Der erste Satz ist noch unvollendet und von den übrigen keine Spur! - Hier in Vysoká ist mir leid um die Zeit und ich genieße lieber Gottes Natur!" (Korrespondenz III, S. 401. Übers. aus dem Tschechischen nach Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 199).

<sup>4</sup> Vgl. Clapham, Dvořák, S. 142.

nach aber existierten zumindest seine ersten drei Sätze schon vor dem G-Dur-Quartett.

Bezeichnenderweise ging dem Komponisten das recht entspannte As-Dur-Quartett offenbar leichter von der Hand, nachdem er das insgesamt herbere und tiefgründigere G-Dur-Quartett geschrieben hatte<sup>5</sup>. Und wenn schon die Chronologie die beiden Quartette zu einem Werkpaar verbindet, ähnlich den Beethovenischen Symphonie-Paaren - wobei in beiden Fällen die Unterschiedlichkeit der Werke eine bestimmte Gegensätzlichkeit ist -, so erweisen (wie noch zu zeigen ist) beispielsweise auch die inneren und äußeren Proportionen ihrer Sätze, daß der Zusammenhang zwischen beiden Werken mehr als nur ein zeitlicher ist.

## Opus 105: Entwickelnde Variation und thematische Arbeit mit einem Ton

Wie in seinem allerersten Streichquartett, A-Dur opus 2, stellte Dvořák im As-Dur-Quartett opus 105 dem ersten Allegro eine langsame Einleitung voran, was er in den dazwischenliegenden 33 Jahren überhaupt nur in einem Kammermusikwerk, dem Es-Dur-Quintett opus 97, getan hatte. Die Parallele zum A-Dur-Quartett ist aber nur äußerlicher Natur, denn von dessen liedhafter, homophoner, diatonischer, fast überhaupt nicht modulierender und allzu langer *Andante*-Einleitung unterscheidet sich die *Adagio*-Einleitung des As-Dur-Quartetts grundlegend und in jedem der genannten Punkte: Sie ist kontrapunktisch-polyphon, sehr chromatisch, stark modulierend und recht knapp gehalten und entspricht trotz ihrer stellenweise geradezu wagnerischen Harmonik dem Typus der klassischen Einleitung in der Tradition von Haydn und nicht der flüssigeren, kantablen Einleitung Mendelssohnscher und Schumannscher Prägung.

Adagio, ma non troppo ♩: 88

sul G

pp

pp

cresc.

Nb. 202: Dvořák, Streichquartett As-Dur op. 105, Beginn

<sup>5</sup> Am 23. 12. 1895 schrieb Dvořák an Göbl: "Ich bin jetzt sehr fleißig. Ich arbeite so leicht und es gelingt mir so wohl, daß ich es mir nicht besser wünschen könnte. Ich habe soeben mein neues Quartett G-Dur beendet und jetzt beschließe ich schon wieder ein zweites in As-Dur, zwei Sätze habe ich ganz fertig und das Andante schreibe ich gerade und ich denke, ich werde es nach den Feiertagen beenden." (Korrespondenz III, S. 428. Übers. aus dem Tschechischen nach Sourek, a. a. O., S. 205.)

Ähnlich etwa der Einleitung von Mozarts "Dissonanzenquartett" C-Dur KV 465 hat diese Introdution neben der Vorbereitung des Allegro-Themas die Aufgabe, die Folie abzugeben, vor der sich der kontrastierende Allegro-Beginn dann in desto helleren Farben abheben kann: Sein Dur in hoher Lage wirkt nach der Molldüsternis der Einleitung desto strahlender, seine diatonische Melodik und seine betont schlichte, homophone Faktur desto erfrischender. (Von der thematischen Funktion der Einleitungstakte in tonaler Hinsicht wird später noch die Rede sein.)

Das Prinzip, in der Einleitung das Allegro-Thema in einer Vorform in der Mollvariante anzudeuten, begegnet bei Dvořák schon in der erwähnten einzigen anderen Kopfsatz-Introdution in Dvořáks Kammermusik außer opus 1 und opus 2, im Streichquintett Es-Dur von 1893, dem chronologisch letzten größeren Kammermusikwerk vor dem As-Dur-Quartett (und ebenso dann im langsamen Satz des G-Dur-Quartetts, ebenfalls in Es-Dur)<sup>6</sup>. Die Quintett-Einleitung, die trotz des Allegro-Tempos eine langsame ist, insofern sie das Hauptthema in doppelten Notenwerten bringt, beginnt zwar in Dur und ist ganz anders - symmetrisch in zwei Hälften - strukturiert (und auch überhaupt nicht kontrapunktisch), läßt aber in T. 15 wie am Beginn des As-Dur-Quartetts das Thema im Cello allein in der großen Oktave und *pianissimo* in der Mollvariante erklingen.

Beide Einleitungen scheinen auch durch ihren Umfang aufeinander bezogen: Im Streichquintett hat die Einleitung 28 Takte zu drei Vierteln, im Quartett 14 Takte zu sechs Achteln, somit jeweils 84 Zählzeiten. Enthält der ganze Kopfsatz des Quintetts mit seinen 281 Takten im  $\frac{3}{4}$ -Takt 843 Zählzeiten, so weist der Kopfsatz des As-Dur-Quartetts insgesamt 836 Zählzeiten (Achtel bzw. Viertel) auf. (Acht Allegro-Takte enthalten nur drei oder zwei Viertel; wären sie "vollständig", so betrüge die Summe 844 Zählzeiten und wäre noch dichter beim Quintett.) In beiden Sätzen macht die Einleitung damit überdies quantitativ genau ein Zehntel des ganzen Satzes aus, oder umgekehrt: Der Gesamtumfang des Satzes entsteht jeweils durch Verzehnfachung des Maßes der Einleitung, und diese doppelte Übereinstimmung mit dem Quintett deutet nun doch darauf hin, daß Dvořák im As-Dur-Quartett bewußt die "bewährten" Proportionen des zeitlich und tonartlich benachbarten Streichquintetts reproduziert hat.

Das Allegro-Hauptthema im Kopfsatz des As-Dur-Quartetts (*Nb. 203b*) entwickelt Dvořák aus der Einleitung, indem er deren zwei Motive (*a*), die jeweils - das eine aufwärts, das andere abwärts - treppenförmig durch alle Stimmen wandern, in verdurter Form miteinander kombiniert und eine Kadenzwendung anhängt:

---

<sup>6</sup> Man vergleiche auch, wie Dvořák im kurz zuvor entstandenen Cellokonzert das Hauptthema in der Orchesterexposition in h-Moll, in der Soloexposition dann aber in H-Dur bringt.

(a) *pp* *pp*

(b) *All° appassionato*  
*f* *fz* *p*

Nb. 203: Streichquartett As-Dur, I. Satz: Einleitungsmotive und Hauptthema

Der vierte Takt des Hauptthemas mit den drei Achteln *es-f-es* - im folgenden "Wechseltonmotiv" genannt - wird in T. 19 in Haydnscher Manier zum Begleitsatz gemacht, in den dann ein kontrastierendes, sehr kantables Ergänzungsthema einbettet wird (Nb. 204), das zunächst zum Hauptthema keinerlei motivische Ähnlichkeit aufweist. Seine viertaktige Substanz wiederholt Dvořák aber in einer stark verzierten Form, durch die das Thema plötzlich zur Hälfte aus Elementen des Hauptthemas zu bestehen scheint (s. die Klammern): Ganz zwanglos, über organisch aus seiner Melodik herauswachsende Verzierungen, gleicht Dvořák das gegensätzliche Ergänzungsthema dem Hauptthema an, macht aus der antithetischen Themengestalt eine synthetische und integriert so das Ergänzungsthema bei der Wiederholung in die Hauptthematik.

23 *p* *sim.*

25

29 *p*

30 *p*

Nb. 204: Streichquartett As-Dur, I. Satz T. 23 (Ergänzungsthema)

In der transformierten Fassung, in der das Hauptthema in T. 39 erscheint (Nb. 205), hat es nun umgekehrt seinerseits die Kantabilität des Ergänzungsthemas in sich aufgenommen - die Vorhaltswendung *as-g* in T. 41 etwa entspricht der Wendung *es-des* in T.29, und die im Ergänzungsthema neue Synkopik auf *b* von T. 28/30 wird nun (T. 39ff.) zum synkopischen Dominantorgelpunkt im Cello (eine Beziehung, die in dem noch in Amerika angefertigten Partiturfragment durch die dort durchlaufende Synkopik noch deutlicher zum Ausdruck kommt):

40 *mp* *dim.* *mp* *dim.* *mp* *dim.* *mp* *dim.* *p*

Nb. 205: Streichquartett As-Dur, I. Satz T. 39

Die aus dem ersten Hauptthementakt stammende, nun aber zur Halbtönigkeit verengte Tonumspielungsfigur von T. 43 beherrscht die Überleitungstakte bis T. 49 (*Nb. 206*), wo aus ihren Tönen *b-ces-b* durch Augmentation ein Motiv aus drei Vierteln entsteht, das nun wiederum direkt auf das Wechseltonmotiv im Hauptthema zurückweist und gleichsam dessen kantabilisierte, chromatisierte und im Takt verschobene Variante darstellt, obwohl es hier eben gerade nicht aus dem Wechseltonmotiv, sondern aus der Umspielungsfigur des Hauptthemas entwickelt ist:

*Nb. 206: Streichquartett As-Dur, I. Satz T. 48 (Überleitung zum Seitensatz)*

Sehr stark erinnert dieser Übergang zum in T. 54 (s. *Nb. 207*) beginnenden Seitensatz an die entsprechende Stelle im ersten Satz des C-Dur-Quartetts (vgl. *Nb. 175*). Wie dort wird hier sieben Takte vor dem Seitenthema der Dominantseptakkord zur Seitensatztonart - die in beiden Fällen Es-Dur ist - erreicht, mehrere Takte festgehalten, dann aber wieder verlassen zugunsten einer recht weit vom Ziel entfernten Fes-Dur-Tonika (T. 51). Ging Dvořák im C-Dur-Quartett von diesem Fes-Dur-Akkord über eine phrygische Kadenz direkt zur Es-Dur-Tonika, so baut er hier im As-Dur-Quartett noch einen weiteren Umweg ein und gewinnt über D-Dur dann im letzten Moment doch noch den B<sup>7</sup>-Akkord wieder, durch den die über einen Quintfall erreichte Es-Dur-Tonika sehr viel stärker stabilisiert wird als im C-Dur-Quartett, und nicht ohne Grund, denn anders als im C-Dur-Quartett mit seinem nur transitorischen und entsprechend labilen Es-Dur ist hier Es-Dur die "richtige" und endgültige Sekundärtonart.

Beide Übergänge sind sich auch motivisch recht ähnlich, über die in beiden Fällen sehr chromatische Stimmführung hinaus, indem sie jeweils nach einer herabfallenden Sechzehntel- bzw. Achtelgirlande ein dreitöniges, chromatisches Wechseltonmotiv isolieren. Allerdings ist die Überleitung im As-Dur-Quartett ungleich stärker thematisch gebunden - nämlich in der beschriebenen Weise aus dem Hauptthema entwickelt -, bereitet aber dennoch wie im C-Dur-Quartett auch das Seitenthema (*Nb. 207a*) motivisch vor: Dessen punktierter Rhythmus erscheint schon in T. 47f. auf der ersten und dritten Zählzeit, und seine zunächst engräumig zwischen *es* und *g* pendelnde Melodik läßt sich als diatonische und diminuierte Umformung der Wechseltonmotivik von T. 49ff. interpretieren.

Nach der pointierten Kantabilität des Hauptsatzes überrascht es nicht, daß das Seitenthema sehr rhythmisch gehalten ist und eher den Gestus einer Schlußgruppe hat. Seine Rhythmik ist denn auch fast identisch mit der des Epilog-

themas im ersten Satz des Klaviertrios f-Moll opus 65 (*Nb. 207b*) (wo die Begleitung dem Thema ebenfalls einen triolischen Rhythmus entgegensetzt):

(a) *in tempo e poco a poco più animato*

(b)

*Nb. 207: (a) Quartett As-Dur, Seitenthema I. Satz, (b) Klaviertrio f-Moll, Epilothema I. Satz*

Anders als im C-Dur-Quartett, wo das Es-Dur des Seitenthemas chromatisch "eingerübt" ist, spielt das Seitenthema des As-Dur-Quartetts die Tonart Es-Dur fast nur mit Ganztonschritten und mit "Hornquinten" aus und bezieht sich so - ähnlich dem Beginn des Streichquartetts Es-Dur - auf die Tradition von Es-Dur als Hörertonart. Und natürlich wirken die Beschränkung auf nur vier verschiedene Töne in den ersten zwei Takten des Seitenthemas und die leeren Quinten der Unterstimmen nach der exzessiven Chromatik der Überleitung besonders attraktiv. (Dieses effektvolle Nebeneinanderstellen einer rein chromatischen und einer betont einfachen, sparsamen, "naturhaften" Satzstruktur kann man durchaus als eine Frucht der von Dvořák in Amerika gemachten Erfahrungen ansehen.)

Den Epilog bestreitet Dvořák mit dem Wechseltonmotiv aus dem Hauptthema, womit er der Konvention, in der Schlußgruppe auf die Hauptthematik zurückzugreifen, entsprechen kann, ohne dem Beginn der Durchführung die Kontrastwirkung zu nehmen. Die Durchführung nämlich beginnt ungewöhnlicherweise mit dem Hauptthema in der Grundtonart (T. 76), was nicht unproblematisch ist, wird doch so die im Seitensatz aufgebaute Dominantspannung, von der nach der Sonatentheorie die Durchführung zehren soll, kurzerhand verschenkt. Das Verfahren, die Durchführung wie eine Expositions-wiederholung oder eine verfrühte Reprise beginnen zu lassen, ist allerdings schon prägnant vorgebildet in Beethovens Streichquartett F-Dur opus 59 Nr. 1, wo es eine unmittelbare Folge der bei Beethoven damals neuen Erscheinung ist, daß die Exposition nicht wiederholt wird.

Daß auch in Dvořáks As-Dur-Quartett die Rückkehr zum Hauptthema auf der Tonika am Beginn der Durchführung in gewisser Hinsicht Ersatz für die fehlende Expositions-wiederholung ist, zeigt schlagend das erste, in New York geschriebene Partiturfragment. In diesem nämlich notierte Dvořák nach den acht

Hauptthementakten von T. 76ff. - die hier ganz in As-Dur bleiben - ein Wiederholungszeichen, und das Hauptthema, das hier somit den Beginn nicht der Durchführung, sondern der Expositionswiederholung markiert, schrieb er offensichtlich vor allem deswegen noch einmal neu, weil die *forte*-Fassung des Hauptthemas in hoher Lage am Allegro-Beginn sich an das "Versickern" der Musik am Ende des Epilogs nicht ohne Bruch anschließen ließ. So setzte er die ersten vier Takte des Themas eine Oktave tiefer und *pianissimo* und umgekehrt den zweiten Viertakter eine Oktave höher als beim erstenmal<sup>7</sup>.

In der endgültigen Partitur fehlt dann das Wiederholungszeichen, und die Takte 76ff. sind dadurch zum Beginn der Durchführung umfunktioniert, daß der Nachsatz des Hauptthemas nach Ces-Dur moduliert. Da jedoch am Beginn der Reprise gerade diese erste Darstellung des Hauptthemas fehlt, kann man die Takte 76-81 zudem auch als ein Stück vorgezogener Reprise interpretieren (im Unterschied zur entsprechenden Stelle in Beethovens Quartett opus 59/1, dessen Reprise noch einmal mit dem Hauptthema beginnt).

Ist somit schon das wichtigste "Ereignis" der Reprise, die Wiedergewinnung des Hauptthemas in der Originalgestalt und in der Grundtonart, vorverlagert auf den Anfang der Durchführung, so verschleiert Dvořák die Grenze zwischen Durchführung und Reprise noch zusätzlich dadurch, daß er den thematischen und den tonalen Reprisenbeginn auseinanderlegt. Thematisch beginnt die Reprise zweifellos in T. 126 mit dem Ergänzungsthema, das hier allerdings zunächst einen Tritonus, dann eine Quinte tiefer als in der Exposition erklingt und von G-Dur über Fis-Dur nach Cis-Dur moduliert. Die in T. 141 ebenfalls quintransponiert erscheinende transformierte Hauptthemenfassung von T. 39 exponiert dann immerhin schon die Dominante von As-Dur, erst am Beginn des Seitensatzes in T. 158 aber findet die Musik zur As-Dur-Tonika.

Obwohl äußerlich ähnlich, unterscheidet sich die hier realisierte Formidee wesentlich von der in Dvořáks Sonatensätzen der 1880er-Jahre und auch des Es-Dur-Quintetts üblichen Kürzung des Hauptsatzes in der Reprise, wo Dvořák nach der Durchführung gleich in ein Ergänzungsthema oder in die "Tutti"-Version des Hauptthemas springt und in jedem Fall die wiedergewonnene Tonika schon durch die gesteigerte Dynamik herausstellt. Demgegenüber gestaltet er im ersten Satz des As-Dur-Quartetts die Hauptsatzreprise noch als Weg zur Grundtonart und ihrer Tonika, und konsequenterweise wird dann die Grundtonart, nachdem sie vom Seitenthema erst befestigt worden ist, auch bis zum Satzschluß nicht mehr verlassen.

Einen Vorläufer hat diese Reprisenlösung immerhin im ersten Satz von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur opus 87 von 1889. Dort kehrt nach der (wiederum nicht wiederholten) Exposition das Hauptthema in T. 83 ebenfalls verfrüht zu Beginn der Durchführung - oder vor der Durchführung - in der Grundtonart wieder (hier erst nach zwölf athematischen Überleitungstakten, wodurch das Hauptthema mehr noch den Charakter einer Scheinreprise bekommt). In der

---

<sup>7</sup> Anscheinend sollten diese acht Takte bei der Wiederholung dann nochmals gespielt werden, was sicher keine glückliche Lösung gewesen wäre.

Reprise fällt dann sogar der gesamte Hauptsatz samt Überleitung weg, und das Seitenthema erklingt auch noch zuerst in der falschen Tonart H-Dur, um dann erst bei der Wiederholung (T. 168) in der Grundtonart Es-Dur zu erscheinen.

Eine besondere Bedeutung kommt nun im ersten Satz des As-Dur-Quartetts dem Ton *ces* zu, als Einzelton wie als Grundton der Tonart Ces-Dur. *Ces* ist zunächst einmal derjenige Ton, der aus As-Dur as-Moll macht, ist somit gleichsam für den Moll-Dur-Gegensatz zwischen der langsamen Einleitung und dem Allegro verantwortlich, und Ces-Dur ist die erste Tonart, zu der der Satz nach den ersten zwei as-Moll-Takten hinmoduliert (s. *Nb.* 202). Ebenso wendet sich das Allegro-Hauptthema schon im Nachsatz für einen Takt nach Ces-Dur (T. 20), und die Mollversion, in der die Themenmelodik hier schon nach vier Takten As-Dur erscheint, ist natürlich ebenfalls eine Nachwirkung der Moll-Einleitung:

*Nb.* 208: Streichquartett As-Dur, I. Satz T. 15 (Nachsatz des Hauptthemas)

Nachdem das Thema mit der Wendung *ces-c-des* in T. 21 nach As-Dur zurückgefunden hat, bleibt das Ergänzungsthema dann ganz in As-Dur, doch sein ausdrucksvoller Spannungsakkord in T. 26 und 30 - ein alterierter Dominantseptakkord über dem Tonikaorgelpunkt - hat als auffälligsten Ton die übermäßige Quinte *h*: ein enharmonisch verwechseltes *ces*.

Der Entwicklungsteil von T. 32ff. beginnt in as-Moll und wird zwei Takte später in Ces-Dur fortgesetzt. Ein weiteres Mal setzt sich Ces-Dur für vier Takte in der Überleitung durch (T. 43), trugschlüssig eingeführt und in die Dominante zur Seitensatztonart Es-Dur interpoliert (s. *Nb.* 205), und auch in den sieben Takten vor dem Seitensatz spielt der Ton *ces* eine zentrale Rolle (s. *Nb.* 206): Zuerst ständig mit dem Ton *b* alternierend, provoziert er dann gleichsam die Ausweichung nach Fes-Dur in T. 51.

Im so diatonisch-schlichten Es-Dur-Seitenthema ist der Ton *ces* das einzige chromatische - und im wörtlichen Sinne: farbgebende - Element, wird er doch von der Bratsche in T. 56f. (und entsprechend T. 60f.) viermal akzentuiert als Terz in der Mollsubdominante as gegen die Es-Dur-Tonika gestellt (s. *Nb.* 207). Kurz darauf weicht der Seitensatz - der ansonsten den Es-Dur-Bereich nie verläßt - zweimal für je einen Takt *con forza* zur Medianten Ces-Dur aus (T. 63 und 65). Und im Epilog schließlich erklingt der Ton *ces* - die Tonart Es-Dur halb

nach Moll eintrübend - auf jeder zweiten Zählzeit als Bestandteil des chromatisierten Wechseltonmotivs *b-ces-b*.

Wenn in der Exposition dieses Satzes die tonale Anlage mit dem schulmäßigen Dominantplateau im Seitensatz für Dvořáksche Verhältnisse ungewöhnlich konventionell wirkt - Dvořák tendierte ja an sich sehr dazu, im Sonatensatz die traditionelle Oberquintrelation durch Terzbeziehungen in beiden Richtungen zu ersetzen -, so läßt sie doch Dvořáks Handschrift insofern erkennen, als ihre Tonika-Dominant-Polarität mediantisch überformt ist. Ces-Dur - als Oberterz zu As und als Unterterz zu Es die "Mitte" zwischen den beiden Haupttonarten - verklammert als die einzige Nebentonart des Hauptsatzes wie des Seitensatzes die beiden Hälften der Exposition miteinander, mildert durch seine Integrationskraft den Tonika-Dominant-Gegensatz, gegen den Dvořák (ähnlich Schubert) immer eine Aversion hatte und den er schon in den Jahrzehnten davor immer wieder durch verschiedenste Techniken umging: indem er die Dominanttonart im Seitensatz ganz vermied<sup>8</sup>, sie schon im Hauptsatz vorwegnahm, die Grundtonart im Hauptsatz (von Finalsätzen) nur kurz berührte (wie im E-Dur-Quartett) oder zwischen Grund- und Dominanttonart eine vermittelnde TerzTonart einschob (wie etwa in den Quartetten Es-Dur und C-Dur).

Am Beginn der Durchführung baut Dvořák die Ausweichung nach Ces im Nachsatz des Hauptthemas zu einer echten Modulation nach Ces-Dur aus (T. 83). Ansonsten spielt der Ton *ces* in der Durchführung und in der Reprise (wo infolge der Transposition der Ton *fes* seine Funktion übernimmt) dann keine herausgehobene Rolle mehr und tritt erst wieder in der Coda in den Vordergrund.

Die in T. 178 beginnende Coda bildet den ausdrucksmäßigen Höhepunkt des ganzen Satzes, und Dvořáks generelle Neigung, am Schluß eines Satzes - und besonders eines Finalsatzes - noch einmal die wichtigsten Themen kurz Revue passieren zu lassen, führt hier auch wirklich zu einer emotionalen Verdichtung. Dem von Haus aus eher unbekümmert-forschen Hauptthema verleiht er durch Drosselung des Tempos und Ausweitung seines Quintsprungs zu einer emphatischen Septime *as-ges'* eine neue, sehr lyrische und dem Ergänzungsthema von T. 24 ähnliche Ausdrucksqualität (*Nb.* 209) und kombiniert es mit der ersten Phrase des Ergänzungsthemas, dessen Septime abwärts *as-b* dazu die spiegel-symmetrische Antwort abgibt. Den Nachsatz hierzu bildet in T. 182 der Hauptthemenbeginn in der Sextsprung-Fassung von T. 39, beantwortet (mit einer Sexte abwärts) von der zweiten Phrase des Ergänzungsthemas. Den Annäherungsprozeß vom Hauptsatz fortsetzend bringt Dvořák also hier die beiden ursprünglich recht gegensätzlichen Themen zu vollkommener Harmonie, indem er sie zu einer homogenen Periode zusammenführt.

---

<sup>8</sup> Unter den insgesamt 40 sich an der Sonatenform orientierenden Kopfsätzen zyklischer Instrumentalwerke Dvořáks ist dies in 29 Sätzen der Fall. (Eine solches Vermeiden der Dominante in mehr als 70% der Sonatensätze findet man bei keinem anderen größeren Komponisten des 19. Jahrhunderts, auch nicht annähernd bei Schubert, der ja - wie schon einmal erwähnt - in aller Regel wenigstens am Ende der Exposition dann doch die Dominanttonart etabliert.)

Meno mosso

183 184 185

*mf* *mp* *p*

186 190 Poco più lento

186 187 188 189 190

*pp* *pp* *pp* *p dim.* *pp*

195 poco a poco più animato 200

195 196 197 198 199 200

*pp* *pp* *p cresc.* *pizz.* *p cresc.* *p cresc.*

Nb. 209: Streichquartett As-Dur, I.Satz T. 178 (Coda)

Nur ein kritischer Ton stört die Harmonie: das akzentuierte *h* in T. 183 (das zuerst als *ces* gehört wird). Dieses *h* oder *ces*, das als wichtiges thematisches Element hier ebenso wie die eigentlichen Themen demonstrativ rekapituliert wird, wird im nächsten Takt als hochalterierte Quinte Bestandteil des  $D^7$  über dem Tonikaorgelpunkt oder auch - beide Deutungen sind möglich - Mollterz eines auf dem Grundton *as* aufgebauten Mollldreiklangs mit *sixte ajoutée* (und Septvorhalt), jenes afunktionalen Spannungsklanges, mit dem Dvořák schon im dritten Takt des C-Dur-Quartetts die Durtonika "eintrübt". (Hier in der As-Dur-Coda allerdings löst sich der Klang gerade umgekehrt zur Tonika).

In T. 190 wird auch die Mollversion des Hauptthemas noch zitiert, und dreimal wird ab T. 192 der kritische Ton *h* noch wiederholt (als hochalterierte Quinte), um dann jedesmal zu *c* weitergeführt - "entschärft" - zu werden. Eine letzte Synthese stellen dann die Takte 198ff. dar, in denen die Motivik des

Hauptthemas zum - im Baß aus dem Wechseltonmotiv gebildeten - ursprünglichen Begleitsatz des Ergänzungsthemas erklingt, und die letzten vier Takte fassen die tonale Essenz des Satzes noch einmal zusammen mit dem Beginn des Hauptthemas in Moll, seiner Wendung nach Ces und der Rückkehr nach As-Dur - ganz ähnlich wie in der Schlußkadenz des E-Dur-Quartetts die in diesem Quartett mit der Grundtonart rivalisierende, "subversive" Tonart cis-Moll als Akkord ein letztes Mal aufscheint.

Eine derart ausdrucksvolle, poetische Coda hat Dvořák in keinem anderen seiner Quartette geschrieben und sonst vielleicht nur im Finale seines Cellokonzertes opus 104. In dem mehrmaligen Hinauszögern des Schlusses meint man gar etwas von Wehmut oder Abschiedsstimmung zu verspüren, und es spricht immerhin einiges dafür, daß Dvořák sich sehr wohl bewußt war, daß er mit diesem Werk - die Coda des ersten Satzes entstand nach dem G-Dur-Quartett - für immer Abschied von der Kammermusik nehmen würde.

## Das Beziehungsnetz der Proportionen

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß im ersten Satz des As-Dur-Quartetts die langsame Einleitung mit 84 Zählzeiten exakt den gleichen Umfang hat wie im ersten Satz des Es-Dur-Quintetts opus 97 und daß in beiden Werken der ganze Satz genau das Zehnfache der Zählzeiten der Einleitung aufweist. Die Exposition ist nun im As-Dur-Quartett etwas kürzer als im Es-Dur-Quintett, aber nicht in einer beliebigen Weise kürzer, sondern mit 63 Takten exakt so lang wie im ersten Satz des vorausgehenden Streichquartetts, des F-Dur-Quartetts opus 96.

Vor der Vollendung des As-Dur-Kopfsatzes schrieb Dvořák zunächst das Streichquartett G-Dur opus 106, und in dessen erstem Satz scheinen sich nun die Proportionen der Formteile gänzlich an den beiden davor komponierten Quartett-Kopfsätzen zu orientieren (vgl. die Tabelle der Zählzeiten-Summen auf der nächsten Seite): Die Exposition hat mit 324 Zählzeiten nur acht Zählzeiten weniger als Einleitung und Exposition in der ersten (New Yorker) Fassung des As-Dur-Quartetts, die Durchführung ist mit 200 Zählzeiten nur geringfügig länger als die Durchführung des F-Dur-Quartetts mit ihren 192 Zählzeiten (also 2 Takten weniger), und die 262 Zählzeiten von Reprise und Coda zusammen sind nur geringfügig weniger als das Entsprechende im F-Dur-Quartett (268 Zählzeiten, was einer Differenz von anderthalb  $\frac{1}{4}$ -Takten entspricht). Oder anders gesehen: Im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts opus 106 erweitert Dvořák die Proportionen von opus 96 um den Umfang der Einleitung von opus 97. (Allerdings ist der G-Dur-Satz in der Zeitdauer beträchtlich länger, da seine

Viertel wesentlich langsamer zu spielen sind als die der beiden amerikanischen Werke.)

Zählzeiten I. Satz	L. Einltg.	Expos.	Durchf.	Repr.	Coda	Summe
F-Dur op. 96:	-	252 (63 T.)	192	—268—		
Es-Dur op. 97:	84	270	216	168	123	/843
As-Dur op. 105 1. Fsg.:	84	248	-	-	-	-
	└─ 332 ─┘					
G-Dur op. 106:	-	324	200	202	60	/768
				└─ 262 ─┘		
As-Dur op. 105 2. Fsg.:	84	240	200	204	108	/836
	└─ 324 ─┘	└─ 63 T. ─┘				

In der nach dem G-Dur-Quartett entstandenen endgültigen Fassung des As-Dur-Quartetts entspricht die Summe der Zählzeiten von langsamer Einleitung und Exposition sogar exakt den 324 Zählzeiten der Exposition im G-Dur-Quartett, ebenso ist die Durchführung in beiden Quartetten genau gleich lang (200 Zählzeiten) und die Reprise hat im As-Dur-Quartett mit 204 Zählzeiten nur zwei mehr als im anderen Werk (während die Coda deutlich länger ist). Scheint es im G-Dur-Quartett immerhin noch möglich, daß die proportionalen Bezüge zu den amerikanischen Werken "gefühlsmäßig", ohne genaues Auszählen zustandekamen, so dürfte Dvořák im ersten Satz des As-Dur-Quartetts doch ganz bewußt die Umfänge der Formteile des G-Dur-Satzes wiederholt haben und dabei nicht nur die Takte, sondern auch die Zählzeiten abgezählt haben, denn wegen der acht unvollständigen Takte weisen die Exposition und die Reprise ja jeweils vier Zählzeiten weniger auf, als es der Taktsumme entspräche. (Daß Dvořák jenseits von Taktten gelegentlich auch die einzelnen Zählzeiten zusammengerechnet hat, scheint im f-Moll-Quartett opus 9 offensichtlich, wo - wie gezeigt - sich das exakte Proportionsverhältnis von 2:1 zwischen den Ecksätzen erst ergibt, wenn man - genötigt durch den häufigen Wechsel des Metrums im Kopfsatz - die Zählzeiten addiert und so zu 1820 im ersten und 910 im letzten Satz kommt.)

Direkt aufeinander bezogen scheinen auch die Umfänge der langsamen Sätze. Das Lento des G-Dur-Quartetts hat 202 Takte (im  $\frac{3}{8}$ -Metrum), das Adagio des As-Dur-Quartetts nur einen Takt mehr als die Hälfte davon, nämlich 102 Takte (allerdings im  $\frac{4}{4}$ -Metrum, so daß der Satz der Zeitdauer nach deutlich mehr als nur halb so lang ist). Und die Finalsätze, die beide im  $\frac{2}{4}$ -Takt stehen, sind fast gleich lang gestaltet: Mitsamt den 16 Wiederholungstakten ab T. 114 hat das G-Dur-Finale 563 Takte, während das später komponierte As-Dur-Finale einschließlich der Wiederholung der ersten 27 Takte nur zwei Takte weniger, nämlich 561 Takte enthält. Dem entspricht zumindest in der Aufnahme des Prager Streichquartetts trotz diverser Tempowechsel auch eine praktisch gleiche Spieldauer: Dort ist das As-Dur-Finale mit 10 Minuten 5 Sekunden gerade zwölf Sekunden kürzer als das G-Dur-Finale.

Auch beim Umfang dieser Finalsätze haben nun offenbar die Proportionen der zwei Jahre zuvor in Amerika geschriebenen Streicherkammermusik eine Rolle gespielt. Erweitert man die 382 Takte (ebenfalls im  $\frac{2}{4}$ -Metrum), die das Finale des F-Dur-Quartetts zählt, um die Hälfte, ergibt dies 573 Takte, mithin nur 10 bzw. 12 Takte mehr, als die Finalsätze von opus 106 und opus 105 zählen. Und die 282 Takte im Alla-breve-Takt, die das Finale des Es-Dur-Quintetts ohne die zahlreichen Wiederholungen aufweist, lassen sich auch als 564 schnelle  $\frac{2}{4}$ -Takte verstehen und entsprechen dann den 563 bzw. 561 Takten in den Finalsätzen der Quartette G-Dur und As-Dur.

Genausogut aber könnte im As-Dur-Quartett der Umfang des Finales auch aus dem ersten Satz abgeleitet sein. Dieser enthält ohne langsame Einleitung 752 Zählzeiten, wovon das Anderthalbfache 1128 ist - und 1122 Zählzeiten hat das Finale (inklusive seiner Anfangswiederholung). Daß Dvorák nicht selten die Umfänge der Ecksätze eines Werkes in einfache Proportionen von 1:1, 2:1 oder auch 3:2 brachte, hat sich ja schon bei der Untersuchung einer ganzen Anzahl anderer Quartette gezeigt, und es sei hier zusammenfassend kurz aufgelistet, in welchen Werken vor 1895 sich eine solche einfache quantitative Relation zwischen den Ecksätzen feststellen läßt.

- Im Streichquartett f-Moll ist das Verhältnis der Zählzeiten zwischen erstem und letztem Satz - die häufigen Taktwechsel eingerechnet - genau 2:1 (1820 :910).
- Im a-Moll-Quartett opus 16 haben beide Ecksätze 379 Takte (was einem Zählzeitenverhältnis von 3:2 entspricht).
- Im Streichquintett G-Dur von 1875 ist das Verhältnis der Zählzeiten mit einer Abweichung von 16 Zählzeiten 3:2 (bei identischen Metronomzahlen).
- Im Klavierquartett D-Dur hat das Finale nur drei Takte mehr (422) als der Kopfsatz (bei verschiedenen Metren).
- Im Streichquartett E-Dur hat das Finale nur einen Takt weniger (267) als der erste Satz (bei gleichem Metrum).
- Im Klavierkonzert g-Moll opus 33 haben die Ecksätze genau gleich viele Takte (wenn man die zwei halben Takte im Finale als einen ganzen rechnet).
- Im Streichquartett d-Moll entsprechen die Dauern der Ecksätze - berechnet nach den autographen Metronomzahlen und ohne Expositionswiederholung - genau dem Verhältnis 3:2.
- Im Streichquartett Es-Dur hat das Finale nur vier Zählzeiten mehr (812) als der erste Satz.
- Im Streichquartett C-Dur wäre das Taktsummenverhältnis der Ecksätze genau 2:3, wenn das Finale 5 Zählzeiten weniger hätte.
- In der revidierten Fassung von 1887 hat das Klavierquintett opus 5 aus dem Jahre 1872 in etwa gleich lange Ecksätze (920:936 Zählzeiten).
- Im Klavierquintett opus 81 weist das Finale nur zwei Takte weniger auf (428) als der erste Satz (was einem Zählzeitenverhältnis von 2:1 entspricht).
- In der Achten Symphonie G-Dur ist das Taktsummenverhältnis der Ecksätze mit einer Abweichung von nur einem Takt genau 2:3.

- Im Dumky-Trio opus 90 ist das Verhältnis der Taktsummen zwischen erstem und letztem (sechstem) Satz ganz genau 2:3.
- Im Streichquintett Es-Dur opus 97 hat das Finale nur einen Takt mehr (282) als der erste Satz (bei verschiedenem Metrum, aber den Metronomzahlen zufolge praktisch gleicher Spieldauer).

Daneben gibt es noch eine Reihe von Grenzfällen wie das A-Dur-Quartett opus 2 (mit 456 Takten Kopfsatz und 447 Takten Finale), bei denen möglicherweise ebenfalls eine bewußte Abstimmung der Satzlängen vorliegt.

Es fällt auf, daß Dvořák das Verfahren vor allem in der Kammermusik und besonders im Streichquartett anwendet, kaum aber in der Symphonie. Und dasselbe ist der Fall bei der internen Proportionierung von Einzelsätzen, der Technik, einzelne Formteile des Sonatensatzes - meist des Kopfsatzes - durch gleiche Umfänge aufeinander zu beziehen. Sie wurde schon beschrieben beim A-Dur-Quartett, beim a-Moll-Quartett opus 16, bei der F-Dur-Symphonie, beim Es-Dur-Quartett opus 51 und beim F-Dur-Fragment B 120. Zu ergänzen wäre, daß im Kopfsatz des C-Dur-Quartetts Durchführung und Coda mit zusammen 111 Takten genau so lange sind wie die Exposition (was schon beim Es-Dur-Quartett und beim F-Dur-Quartettfragment der Fall ist) und daß im Kopfsatz des Klaviertrios f-Moll ebenso wie im Finale des Klavierquartetts Es-Dur jeweils Durchführung und Coda zusammen genau so lange sind wie die Reprise. Und im Streichquartett G-Dur hat die Reprise mit 101 Takten nur einen Takt mehr als die Durchführung (und Durchführung plus Coda stellen mit 131 Takten die genaue Mitte zwischen den 162 Takten der Exposition und den 101 Takten der Reprise dar).

Die Technik schließlich, die internen Proportionen eines Kopfsatzes im folgenden Werk zu wiederholen, die in der beschriebenen Weise die Kammermusikwerke von 1893 und 1895 so eng miteinander verknüpft, findet sich immerhin davor auch schon beim Kopfsatz des Streichquartetts Es-Dur und dem nachfolgenden F-Dur-Quartettfragment.

Gewiß bedarf das Phänomen der planvollen Proportionierung von Sätzen in ihrem inneren und äußeren Umfang noch einer eingehenderen Untersuchung, hat die Dvořák-Forschung es doch bislang noch überhaupt nicht im Blick gehabt. (Allerdings sei davor gewarnt, ohne gleichzeitige Analyse einfach blindlings Takte zu zählen: Ob die Coda etwa sinnvoll zur Durchführung dazugerechnet werden kann, muß sich aus der Musik selbst erweisen).

Daß die Musik durch diese Zahlenverhältnisse, die dem Hörer kaum je bewußt werden dürften, ein besonderes Maß an Ausgewogenheit und Harmonie in der zeitlichen Dimension gewinnt, steht außer Frage, und die so oft konstatierte "Natürlichkeit" von Dvořáks Musik mag durchaus unter anderem auch durch diese Techniken der Proportionierung zustandekommen. Geäußert hat sich Dvořák hierzu allerdings nie, und er hat etwa auch nicht einmal Taktzahlen in seine Autographen eingetragen. Wohl aber scheint ihm, der als junger Komponist so enorme Probleme hatte, sich in seiner Musik kurz zu fassen -

wenn ihm dies wohl auch erst später als Manko erschien -, im reiferen Alter die knappe, konzise äußere Form ganz besonders wichtig gewesen zu sein. Bei Schubert, mit dem er sich als Komponist wohl am meisten identifizierte, so sehr er Mozart, Beethoven, Brahms und Wagner bewunderte, kritisierte er in seinem 1894 in Amerika verfaßten Schubert-Aufsatz - der ansonsten ein enthusiastisches Plädoyer für Schuberts Instrumentalmusik darstellt - einzig die Tendenz zur Weitschweifigkeit, namentlich *"the fault of diffuseness"* in der großen C-Dur-Symphonie:

*"If Schubert's symphonies have a serious fault it is prolixity; he does not know when to stop (...). Schubert's case, in fact, is not an exception to, but an illustration of, the general rule that symphonies are made too long."* Und er nennt als Negativbeispiel Bruckners abendfüllende Achte Symphonie. *"We should return to the symphonic dimensions approved by Haydn and Mozart. In this respect Schumann is a model, especially in his B flat major and D minor Symphonies; also in his chamber music. Modern taste calls for music that is concise, condensed and pithy."*<sup>9</sup>

## Opus 106: Bausteinprinzip und neuer Ausdruck

Von der weichen Kantabilität des ersten Satzes von Dvořáks As-Dur-Quartett, wie sie dort vollends in der Coda kulminiert, ist der erste Satz des Streichquartetts G-Dur opus 106 weit entfernt; dies zeigt schon sein ganz instrumental empfundenes, spielerisches Hauptthema (*Nb. 210*). Nicht nur vom As-Dur-Quartett aber unterscheidet sich der Charakter dieses Hauptthemas. Mit einer so kurzatmigen, zerrissenen Motivik beginnt kein anderer der fünfzehn Quartett-Kopfsätze Dvořáks, von denen lediglich der des e-Moll-Quartetts von 1870 ein Hauptthema hat, das ebenfalls nicht kantabel gehalten ist. Und das e-Moll-Quartett ist auch das einzige der Dvořák-Quartette, das wie das G-Dur-Quartett auftaktig beginnt. (Wie schon erwähnt, läßt Dvořák generell seine Themen fast immer volltaktig beginnen, entsprechend der tschechischen Sprache, die jedes Wort auf der ersten Silbe betont, selbst wenn diese kurz und die folgende lang ist)<sup>10</sup>.

Die fünftaktige Substanz dieses G-Dur-Themas, das wie die meisten Hauptthemen Dvořáks harmonisch und syntaktisch offen ist, ist aus wenigen und denkbar knappen Bausteinen zusammengefügt: aus einem Sextsprung in jambischem Rhythmus, wobei der Hochtton beim drittenmal verlängert und als Triller

---

<sup>9</sup> Dvořák (in cooperation with H. T. Finck), *Franz Schubert*, The Century Illustrated Monthly Magazine, New York 1894, zit. nach dem Reprint in: Clapham, A. D. Musician, S. 301f.

<sup>10</sup> Nicht selten erscheinen Dvořáksche Themen auch einmal mit und einmal ohne Auftakt, der somit dann nicht eigentlich zur Themensubstanz gehört. Im Hauptthema des G-Dur-Quartetts jedoch sind die Auftakte ersichtlich essentiell.

The image shows a musical score for a string quartet in G major, Op. 106, beginning. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time and features a prominent triplet figure in the lower strings. The score is divided into three systems, with measures 5, 10, and 15 marked. The first system (measures 5-8) shows the initial entry of the triplet figure. The second system (measures 9-12) continues the development. The third system (measures 13-16) introduces a dynamic shift to *ff* and the marking *pesante*, indicating a change in the character of the music.

Nb. 210: Streichquartett G-Dur op. 106, Beginn

gestaltet ist<sup>11</sup>, aus einer ebenfalls wiederholten trochäischen Tonrepetition in den Unterstimmen und aus einer mehr ornamental als eigentlich motivisch wirkenden, herunterschwirrenden Triolenfigurik, die sich in dem kadenzierenden vierten Takt im Baß fortsetzt<sup>12</sup>. Was in T. 1-3 nacheinander erklingt<sup>13</sup>, wird in T. 11, 13 und 15 auf zwei Takte zusammengeschieben oder simultaneisiert, wodurch die Triolenfigur in der Tat zur ornamentalen Begleitfloskel unter dem Hauptthemenkern wird.

Diesen jambischen Themenkern transformiert Dvořák in den folgenden Takten zu ebenso rhythmisierten Zweitonfiguren, die nur einen Halbtonschritt aufwärts umfassen und gebunden artikuliert werden. Über diese Brücke läßt sich

<sup>11</sup> Im Autograph war die Zweiunddreißigstelfigur im zweiten Takt ursprünglich nicht ausgeschrieben, sondern nur als Triller notiert, so wie in der Druckfassung noch am Reprisesbeginn.

<sup>12</sup> Nach dem rhythmischen Modell dieses Werkbeginns ist dann sehr deutlich auch die Hauptthematik des Scherzo-Satzes gestaltet (obwohl sie zwischen Auf- und Abtätigkeit schwankt), bis hin zur sofortigen Sequenzierung des Themas in der kleinen Unterterz.

<sup>13</sup> In der Gesamtausgabe (Prag 1955) wird verwirrenderweise der Sechzehntelauftakt als T. 1 gezählt. Ich folge hier der üblichen Praxis, die Zählung mit dem ersten vollen Takt zu beginnen, weshalb Benutzer der Kritischen Gesamtausgabe bei den im vorliegenden Text gegebenen Taktzahlen immer einen Takt mehr rechnen müssen.

nun das zum Hauptthema kontrastiv angelegte, legato und in kleinen Schritten beginnende Ergänzungsthema von T. 26 (*Nb. 211*) als (in einer recht abstrakten Weise) aus der Hauptthemensubstanz abgeleitet begreifen. Wie das Hauptthema besteht es zunächst aus drei parallelen Zweitonfiguren, wobei die Sechzehntelnote hier dem auf schwerer Zeit stehenden Achtel folgt, statt ihm auftaktig voranzugehen. Anstatt die erste Zweitonfigur nur zu repetieren, bringt Dvořák sie hier beim zweitenmal einen Ton höher und beim drittenmal in der Umkehrung: entwickelnde Variation in minimalen Dimensionen. Und das Antwortmotiv im dritten Takt (erste Klammer) besteht aus zwei auftaktigen Zweitonfiguren, deren Rhythmus deutlich auf das Hauptthema zurückweist und deren Diastematik dann vom Rhythmus gelöst die eigentümlich kahl im Raum stehenden Sechzehntel von T. 40f. hervorbringt.

*Nb. 211: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 26*

Bei der Wiederholung des Ergänzungsthemas eine Quinte höher werden diese Sechzehntel ersetzt durch die - hier nun ebenfalls zu schrittweiser Bewegung verengten - Triolen aus dem Hauptthema (T. 34f. und 36f.). Damit wird das Ergänzungsthema ebenso wie sein Gegenstück im ersten Satz des As-Dur-Quartetts bei der Wiederholung direkt auf das Hauptthema bezogen, doch nicht wie im As-Dur-Werk durch organische (ausschmückende) Weiterentwicklung einer kantablen Linie, sondern gleichsam synthetisch: Ein Baustein aus dem Hauptthema wird in das Ergänzungsthema eingefügt, ohne die Fugen zu verwischen und fast wie ein Fremdkörper. (Schon das Ergänzungsthema selbst wirkt ja wie aus unverfugten Bausteinen zusammengesetzt.) Und wie Bausteine sich ebensogut übereinander wie nebeneinander setzen und beliebig gegeneinander verschieben lassen, so läßt Dvořák in T. 44 die Triolenfigur aus dem Hauptthema in der Weise zum Ergänzungsthema hinzutreten, daß sie schon auf dessen viertem

Achtel einsetzt, und bei der *fortissimo*-Version des Ergänzungsthemas in T. 48 (*Nb.* 212) verschiebt er die Triolenfigur erneut, so daß sie nun zum dritten Takt des Themas erklingt und auch die neue, hymnisch-kantable Fortsetzung des Themas begleitet, während davor (T. 48) in der Bratsche noch eine Andeutung des Hauptthemenkerns unter das Epilothema gesetzt ist.



Nb. 212: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 48

Von Kontrapunktik (im Sinne eines lebendigen Zusammenwirkens der einzelnen Stimmen mit harmonischen Konsequenzen) wird man auch hier nicht sprechen wollen, beziehen sich die einzelnen Gedanken doch nicht eigentlich als Gegenstimmen aufeinander, sondern jeder Gedanke füllt in je eigener Weise den beibehaltenen G-Dur-Dreiklang aus (dessen ausführliche Darstellung dann die Kontrastfolie abgibt für den harmonischen "Einbruch" der *feroce*-Stelle von T. 60).

Aus "unverfugt" nebeneinandergestellten, relativ kurzen Elementen besteht auch das Seitenthema (*Nb.* 213), dessen Melodik Dvořák schon in T. 69ff. von einer Begleitfloskel zum Überleitungsmotiv vorweg andeuten läßt. Seine Melodiestructur ähnelt der des Ergänzungsthemas, insofern es ebenfalls die erste melodische Einheit zuerst in Aufwärtsrichtung sequenziert und dann (T. 84) in der variierten Umkehrung bringt. Nach dem auftaktigen Hauptthema und dem volltaktigen Ergänzungsthema nimmt das Seitenthema eine wiederum neue metrische Position ein, indem es die Takt-Eins ganz freiläßt. Die Begleitung des Seitenthemas aber ist im Grunde die des ersten Hauptthementaktes: volltaktig einsetzende, repetierte Sechzehntel, wodurch nun auch im Seitenthema die thematische "Ursubstanz" - oder "Ur-idee" - des Satzes, nämlich die Zweitongruppe



Nb. 213: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 81 (Seitenthema)

in ihren verschiedenen intervallischen, metrischen und artikulatorischen Ausprägungen, gegenwärtig ist. Und vor diesem Hintergrund ließe sich schließlich auch die Melodik des Themas als in jedem Takt aus einer absteigenden und einer aufsteigenden Zweitongruppe zusammengesetzt fassen.

Der Epilog (T. 141) arbeitet zunächst mit der Hauptthematik und beschließt dann mit einer Unisono-Darstellung des Ergänzungsthemas diese Exposition, die trotz ihrer "Minimalthematik" aus denkbar knappen Grundmotiven zu den umfangreichsten und komplexesten in Dvořáks Kammermusik gehört. Ihre 160 Takte sind symmetrisch in zwei Hälften gegliedert: 80 Takte Hauptsatz plus Überleitung und 82 Takte Seitensatz plus Epilog. (Die Reprise ist dann um 60 Takte kürzer [101 Takte] - und damit fast genau so lang wie die Durchführung [100 Takte] -; unter anderem fällt hier der ganze Bereich des Ergänzungsthemas weg.)

Für die Durchführung stellt sich hier nun das Problem, daß einerseits die Thematik in der Exposition schon ausführlich verarbeitet wurde und andererseits eine Thematik, die überwiegend schon aus kurzen Floskeln besteht, kaum Möglichkeiten für Abspaltungen, wie sie üblicherweise die Basis des Durchführungsgeschehens bilden, eröffnet.

Dvořák konzentriert sich deshalb zunächst darauf, die Thematik des Hauptsatzes hier mit harmonisch-klanglichen Mitteln neu zu beleuchten. Mit dem ersten Takt der Durchführung (T. 163) "entrückt" er die Musik von B nach Fis, baut aus einem Ruheklang dann eine impressionistische, in sich bewegte Klangfläche aus dem Sept- und schließlich Septnonakkord auf *fis* auf - die ihre Wurzeln in ähnlichen Klangflächen bei Wagner hat -, und setzt in diese neue Landschaft zunächst vereinzelt und dann in engerer Folge die einzelnen Motive des Ergänzungsthemas und die Triolenkette aus dem Hauptthema, deren ornamentale Floskelhaftigkeit durch die stimmungsvoll-koloristische Einbettung hier gleichsam zu sich selbst kommen kann, entlastet von der Aufgabe, als Thematik die Satzentwicklung zu tragen.

Im weiteren Verlauf der Durchführung zeigt Dvořák dann ein hohes Maß an Fantasie, die einzelnen Motive immer neu sukzessive und simultan zu kombinieren, schichtet mehrmals alle drei Hauptmotive des Hauptsatzes in verschiedener Weise übereinander (T. 197, T. 209, T. 231, vgl. Nb. 214) und spielt insbesondere die beiden Kernelemente, die auftaktige Zweitongruppe aus dem Hauptthema

und die abtaktige aus dem Ergänzungsthema, gegeneinander aus, ihre Komplementarität so demonstrierend. Durch ihre Kürze und ihre internen Pausen greifen die Motive und Motivpartikel häufig ineinander und erzeugen so eine ausgesprochen durchsichtige, filigrane Textur - die dabei meist gleich in drei Stimmen thematisch ist -, vergleichbar einem gotischen Maßwerk. Wie in kaum einem anderen Werk vom Ende des 19. Jahrhunderts wird hier das klassische Ideal eines stimmigen Quartettsatzes ernstgenommen und mit leichter Hand realisiert - zugleich aber so, daß auch die koloristischen Möglichkeiten des Instrumentariums - die Claude Debussy drei Jahre zuvor in seinem Streichquartett in den Vordergrund gestellt und erweitert hatte - in ganz eigener Weise genutzt werden.

Nb. 214: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 209 und T. 231

In tonaler und harmonischer Hinsicht ist der Satz noch farbiger als der erste Satz des As-Dur-Quartetts. Mit der Wiederholung des Seitenthemas in H-Dur (T. 108), einen Halbton über der Seitensatztonart B-Dur, nimmt Dvořák Abschied von der in den Werken der späten 1880er-Jahren und vor allem der amerikanischen Zeit bis hin zum As-Dur-Quartett geübten Praxis, im Seitensatz keine entfernte weitere Tonart zu etablieren, und in der Durchführung erreicht er nach dem Eröffnungstakt erst dreißig Takte später, nach einer Folge von Klangflächen aus "freischwebenden", nicht funktional eingesetzten Sept- und Nonakkorden in wagnerischer Harmonik, wieder einen schlichten Dreiklang und eine Tonika.

Eine besondere Rolle spielen in der Harmonik und Tonalität des Satzes Terzschriffe und -rückungen, vorzugsweise in fallender Richtung. So wird das Hauptthema am Anfang in der Unterterz e-Moll wiederholt und dann durch weitere Unterterzungen auf C und a sequenziert, und das Ergänzungsthema steht in

einem e-Moll, dessen Unterterzbeziehung zu G-Dur dadurch betont wird, daß seine vorbereitende Dominante H<sup>9</sup> in T. 17 über einen Terzfall von D (als der Dominante von G-Dur) aus erreicht wird. Die Überleitung zum Seitensatz - die ihrem Namen in tonaler Hinsicht nicht gerecht wird, da sie die Grundtonart nicht wirklich verläßt - bereitet mit dem festgehaltenenen Dominantseptakkord auf *d* die Mollvariante der Grundtonart und nicht die Seitensatztonart vor, wodurch dann das Seitenthema ebenfalls über einen Terzfall, eine überraschende Großterzrückung von *d* nach B-Dur eintritt. (Das Prinzip ist dasselbe wie bei der entsprechenden Stelle im ersten Satz von Schuberts Streichquintett C-Dur, die Dvořák - wie seine Anspielung hierauf im langsamen Satz des E-Dur-Quartetts zeigte - sehr geläufig war.) Und auch die Durchführung beginnt mit einer Großterzrückung abwärts, von B-Dur nach Fis-Dur (T. 163).

Zwei Passagen in der Exposition verdienen noch Beachtung, weil sie aus dem spielerisch-leichten Tonfall des Satzes und der schubertischen Terzenharmonik gänzlich herausfallen. In T. 60 (*Nb. 215*) dringt für acht Takte ein Stück "anderer Musik" mit elementarer Gewalt in den Hauptsatz ein: wuchtige, ja rohe Akkordblöcke in stärkster Dynamik, die sich alle zwei Takte auf dem übermäßigen Dreiklang *h-es-g* festsetzen und die ihre ausdrucksmäßige Hochspannung auch primär diesem tonalitätsauflösenden Akkord verdanken. Auch in tonaler Hinsicht steht diese auf As-Dur bezogene Stelle fremd im von G-Dur beherrschten Kontext.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 58 through 68. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is G major. The tempo is marked 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'feroce' (ferocious) for measures 58-59, and 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano) for measures 60-68. The score features a prominent, overblown triad of h-es-g (F#-E-G) in measures 60-68, which is a key element of the passage discussed in the text.

Nb. 215: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 58

Derselbe übermäßige Dreiklang *h-es-g*, der diese Passage wie einen Ausbruchsversuch aus der regulierten Harmonik wirken läßt, erscheint wieder bei der Rückkehr zu "normalen Verhältnissen": am Beginn des Überleitungsmotivs in T. 68, hier gleichsam gezähmt, nämlich integriert in die Grundtonart G-Dur als

übermäßige Dominante (*h-dis-g*) zur Tonikaparallele (und ebenso nochmals in T. 70).

Ein Gegenstück hierzu bilden in der Mitte des Seitensatzes die Takte 114-126, eine in ihrer Art ebenso entfesselt wirkende, hochchromatische Stelle (s. *Nb. 216*), die, in die Rückleitung von H-Dur nach B-Dur eingebaut, vom Dominantseptakkord zu B-Dur ausgehend in diesen Akkord auch wieder mündet (T. 127) und somit gar keine modulatorische Funktion innerhalb dieser Rückleitung wahrnimmt. Motivisch aus der Seitenthematik gewonnen, windet sich der Satz hier in geradezu abenteuerlicher Weise rein chromatisch anderthalb Oktaven nach oben, harmonisch wesentlich geprägt von übermäßigen Dreiklängen, um dann in T. 119-123 fast nur noch auf dem übermäßigen Dreiklang *fis-b-d* zu insistieren, mit einem überhitzten Ausdrucksdrang, der (schon wegen der Harmonik) etwa an Wagners *Walkürenritt*-Musik oder an Liszt denken läßt und innerhalb der Gattung an Janáček's späte Quartette. Nicht zuletzt aber weist die Wildheit dieser Stelle auch zurück auf Dvořák's eigenes "expressionistisches" e-Moll-Quartett von 1870, dessen Stil hier nach fünfundzwanzig Jahren zum erstenmal in Dvořák's Kammermusik wieder für Momente an die Oberfläche kommt und faszinierende Wirkungen entfaltet, eingebunden allerdings nun in eine stabile und beherrschte Form.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 116 to 126. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The music is highly chromatic and expressive, with many accidentals and dynamic markings. Measures 116-123 are marked with 'cresc.' and 'ff'. Measures 124-126 are marked with 'ff' and 'p'. The music is characterized by dense chromatic textures and overblown chords.

*Nb. 216: Streichquartett G-Dur, I. Satz T. 116*

Der übermäßige Dreiklang, wie er durch diese Stellen zu einem zusätzlichen thematischen Element geworden ist, spielt dann auch im Epilog wieder eine Rolle, integriert in funktionale Kadenzzusammenhänge, so in T. 143f., T. 149 und T. 152 (jeweils als alterierte Zwischendominante). Und am Beginn der Re-

prise, wo das Hauptthema in einer sehr reizvollen Weise durch eine neue Satzstruktur im Ausdruck transformiert ist und beinahe nur noch ornamentales Beiwerk zu einer neuen Kantilene darstellt, ist es vielleicht nicht zufällig eben der übermäßige Dreiklang *g-h-dis*, der in T. 267 das - am Satzanfang noch nicht vorhandene - modulatorische Gelenk zwischen den ersten fünf Takten des Hauptthemas und ihrer Sequenzierung eine Terz tiefer, in e-Moll, abgibt.

## Zyklische Tonartendisposition

Die Tonartenstruktur des gesamten G-Dur-Quartetts - dies vorweg als These - ist gleich in doppelter Weise aus dem ersten Satz entwickelt. Zunächst beschreiben die Grundtonarten der vier Sätze, G-Dur, Es-Dur, h-Moll und G-Dur, eine Folge von drei Großterz-Schritten abwärts und durchlaufen damit die Töne eines übermäßigen Dreiklangs: genau jenes übermäßigen Dreiklangs *h-es-g* - so sei hier einmal behauptet -, der bei dem *feroce*-"Einbruch" in T. 60ff. des ersten Satzes (*Nb.* 215) so auffällig herausgestellt wird (und auch in der Reprise erscheint der übermäßige Dreiklang an den entsprechenden Stellen - T. 323-332, T. 350, 358 und 361 - mit den analogen Tönen *h-dis-g*).

Die These, daß die Grundtonarten des Werkes tatsächlich auf diesen übermäßigen Dreiklang bezogen sind, gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in keinem anderen Werk von Dvořák die Tonarten der Sätze eine solche Großterzenreihe bilden, und dies obwohl Dvořák bekanntermaßen zu mediantischen Tonartenbeziehungen neigte. Insbesondere aber fällt auf, daß Dvořák hier den tonalen Abstand zwischen den Sätzen in den Vordergrund stellt, ganz entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, bei ähnlichen tonalen Distanzen zwischen den Sätzen den Kontrast durch eine vermittelnde Akkordfolge (oder auch nur einen Gelenkakkord) am Beginn des jeweils folgenden Satzes abzumildern (wodurch die Sätze im Grunde ohne Pause gespielt werden könnten). Berühmt sind die von E-Dur nach Des-Dur führenden Bläserakkorde, mit denen Dvořák in der Symphonie *Aus der Neuen Welt* zwischen dem e-Moll des ersten und dem Des-Dur des zweiten Satzes vermittelt, und ebenso wird beispielsweise im dritten Satz des Klavierquartetts opus 87 die Tonart Es-Dur nach dem Ges-Dur-Schluß des vorangehenden Satzes erst über vier in Ges beginnende Modulationstakte erreicht (und schon im Klavierquintett opus 5 beginnt das A-Dur-Finale genau mit jenem F-Dur-Dreiklang, mit dem der vorangehende Satz schloß). Unvermittelt stellt Dvořák Tonarten im Terzabstand nur nebeneinander, wenn ihre Tonikaklänge mindestens einen gemeinsamen Ton aufweisen, wie etwa im Es-Dur-Quintett opus 97, bei dessen ebenfalls fallender Tonartenfolge Es-H-as-Es immer sogar jeweils zwei Tonikatöne von der terzentfernten nächsten Tonart übernommen werden.

Im G-Dur-Quartett aber vermittelt zwischen dem Es-Dur-Schluß des langsamen Satzes und dem h-Moll des Scherzo-Beginns überhaupt kein gemeinsamer Ton, und die an sich zwischen dem G-Dur des Kopfsatzes und dem Es-Dur des langsamen Satzes bestehende Terzverwandtschaft - über den gemeinsamen Ton *g* - umgeht Dvořák sogar noch dadurch, daß er den zweiten Satz in der Mollvariante seiner Grundtonart beginnen läßt:

Nb. 217: Streichquartett G-Dur, Beginn des II. Satzes

Da sich der es-Moll-Akkord dieses Satzbeginns nicht mehr funktional auf G-Dur beziehen läßt, wird er als mechanische Versetzung der Musik um eine große Terz nach unten empfunden, und mit dem nächsten Akkord (T. 4) sackt die Musik gleich noch eine weitere große Terz tiefer, nach Ces, wodurch Dvořák gleichsam darauf hinweist, daß der bruske tonale Terzfall G-es vom ersten zum zweiten Satz nur den ersten Teil einer noch weitergehenden Kette von Großterzfällen, eben der den übermäßigen Dreiklang abwärts ausschreitenden Tonartenfolge G-Es-h/ces-G, darstellt. Und wohl nicht von ungefähr ist der durch *sforzati* und Wiederholung herausgehobene Spannungsakkord im Es-Dur-Thema (T. 17 und 18) wiederum ein übermäßiger Dreiklang.

Dieses *Adagio*, das mit seiner reichen Harmonik, seiner opulenten Klanglichkeit und seiner epischen Breite gewiß der machtvollste, "symphonischste" von Dvořáks langsamen Streichquartettsätzen ist und derjenige mit dem größten Ausdrucksspektrum, ähnelt äußerlich dem as-Moll-/As-Dur-*Larghetto* des Streichquintetts opus 97, insofern es sich ebenfalls als ein - allerdings formal viel freierer - Variationensatz über zwei Themen beschreiben läßt, von denen das eine in Dur und das andere in Moll steht. (Im Unterschied zum Quintettsatz jedoch wirken die beiden Themen hier nur wie zwei verschiedene Ausprägungen einer Grundidee, und die Themen scheinen hier weniger "kunstgerecht" bearbeitet zu werden, als vielmehr einen aufwühlenden emotionalen Prozeß zu durchlaufen, an dessen Ende nicht - wie im Quintett - wieder die Themen in ihrer Originalgestalt stehen, sondern eine "verklärende" Coda von bezwingender Ausdruckstiefe.)

Als Nebentonarten zur Grundtonart Es-Dur/es-Moll fungieren in diesem Satz Fis-Dur/fis-Moll (ab T. 102) und C-Dur/c-Moll (bei der Klimax in T. 135), wobei die Tritonusdistanz zwischen beiden Tonarten an der Nahtstelle in T. 133f. konflikthaft als repetiertes Baß-Intervall ausgespielt wird. Dieses "Um-

kreisen" der Grundtonart mit zwei Nebentonarten, die eine kleine Terz darüber (fis) und eine kleine Terz darunter (c) liegen, wiederholt Dvořák im dritten Satz. Der Grundtonart h-Moll stellt er im Scherzo-Hauptteil als Nebentonart die kleine Unterterz gis-Moll gegenüber, deren Durvariante As-Dur zur Tonart des ersten Trios wird. Und die Tonart D-Dur, eine kleine Terz über h, ist dann die Tonart des zweiten, ländlerhaft-pastoralen Trios dieser in Schumannscher Manier fünfteiligen Scherzoform<sup>14</sup>.

Das "Umkreisen" der Grundtonart mit Nebentonarten in der Kleinterzdistanz aber praktizierte Dvořák schon im Kopfsatz dieses Quartettes, wo neben der Grundtonart G-Dur schon in den Takten 6-10 und dann wieder beim Ergänzungsthema e-Moll als zweite Tonart des Hauptsatzes etabliert wird und der Seitensatz (unüblicherweise) in B-Dur, der Tonart der kleinen Oberterz, steht. Außer den Grundtonarten lassen sich somit auch die Tonartenpläne der Mittelsätze als aus der Exposition des Kopfsatzes abgeleitet interpretieren. Und da die beschriebenen Tonartenpläne intern aus Kleinterzbeziehungen bestehen, wirkt sich das Verschieben der Tonartentrias von Satz zu Satz um das Intervall einer Großterz so aus, daß keine der jeweils drei wichtigsten Tonarten aller drei Sätze mit einer anderen identisch ist: Die Haupttonarten der ersten drei Sätze sind neun verschiedene Tonarten (die Varianten gar nicht erst eigens gerechnet): G, e, B; Es/es, Fis/fis, C/c; h, gis/As, D. Zum Vergleich: Im As-Dur-Quartett sind es nur fünf (As/as, Ces, Es, F/f und Des) und im F-Dur-Quartett sogar nur drei (F/f, A/a und d).

Das Finale, das durch Themenzitate unmittelbar auf den Kopfsatz bezogen ist, verläßt wie dieser die Grundtonart G-Dur zunächst mit den Tonarten der leiter-eigenen Unterterzen, e-Moll (T. 24) und C-Dur (T. 28). Und in derselben Weise erscheint in der Mitte des Satzes, nach der Wiederkehr der langsamen Einleitung (in G-Dur), das erste Themenzitat in e-Moll (T. 252) und das zweite in C-Dur (T. 266). Sekundärtonart des Finalsatzes aber ist nicht wie in den ersten drei Sätzen die Tonart der kleinen Ober- oder Unterterz, sondern Es-Dur. In Es-Dur steht überwiegend der Teil, den man wohl als erstes Couplet bezeichnen wird - auf die Form ist weiter unten noch einzugehen - und der aus dem folgenden kurzen Motiv entwickelt ist:

The image shows a musical score snippet for three staves. The top staff is Violin I, the middle is Violin II, and the bottom is Cello/Double Bass. The key signature has one flat (F major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the start of the first staff, *pp* (pianissimo) at the start of the third staff, and *f<sub>2</sub>* (forte) in the middle of the second staff. The word *arco* is written above the first and second staves. The measure number 115 is indicated at the beginning of the second staff. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.

<sup>14</sup> Der Satz ist das einzige Scherzo Dvořáks mit zwei (verschiedenen) Trios. Wohl wegen dieses Ausnahmeharakters mißversteht Šourek die Form des Satzes, indem er sie als dreiteilig mit nur *einem* Trio und stark verkürzter Wiederholung des ersten Teils beschreibt (Werkanalysen Kammermusik, S. 128). Fünfteilig ist auch schon das Scherzo des F-Dur-Quartetts, doch ist hier das zweite Trio nur eine Variante des ersten.

Nb. 218: Streichquartett G-Dur, Finale T. 114

Dieses wegen seiner "schrägen" Vorhaltsharmonik recht gequält klingende Motiv, das hier sehr oft wiederholt wird, enthält als zentralen, akzentuierten Spannungsakkord in T. 115 und 119 (jeweils auf Eins) den übermäßigen Dreiklang *es-g-cis*<sup>15</sup>: denselben Akkord, der schon im ersten Satz eine thematische Rolle spielt und aus dem offensichtlich die Tonarten der vier Sätze, G, Es und h, abgeleitet sind. Aus dem Ton *ces/h* werden nun auch hier tonale Konsequenzen gezogen. In T. 168 nämlich wird die Tonart Es-Dur von H-Dur abgelöst, wobei der übermäßige Dreiklang des Motivs wegen seiner äquidistanten Intervallstruktur in dieser Tonart immer noch die (enharmonisch) gleichen Töne aufweist: *h, dis* und *g* (T. 169). Und auf dieses H-Dur folgt mit dem Refrainbeginn bei T. 184 wieder G-Dur, so daß die hundert Takte von T. 85 bis T. 184 mit der Tonartenfolge *G-g-Es-H-G* in analoger Weise wie die Grundtonarten der vier Sätze den übermäßigen Dreiklang von *g* aus in fallender Richtung durchlaufen.

Dies wiederholt Dvořák in der zweiten Hälfte des Satzes noch einmal, beginnend mit der Thematik des ersten Couplets in G-Dur (T. 337), worauf mit einer Variante des ersten Zitatthemas in T. 353 Es-Dur und es-Moll, in T. 367 H-Dur und in T. 375 mit dem zweiten Thema g-Moll folgt. Nicht nur in thematischer Hinsicht - durch die Themenzitate -, sondern auch in tonaler Hinsicht zieht somit der Finalsatz (in einer freilich recht abstrakten Weise) ein Resumé aus den ersten drei Sätzen des Werkes. Und wenn die herausgehobene Verwendung des übermäßigen Dreiklangs - insbesondere in den "wilden" Passagen des ersten Satzes - eine Nähe zur Musik von Franz Liszt herstellt, so verweist auch die geschilderte, so abstrakte Konstruktivität - die Ableitung eines komplexen Tonartenplans aus einem Schlüsselakkord - auf Liszt, obwohl sie durchaus auch an eine Tradition in Dvořáks eigenem Quartettschaffen anknüpft: an das frühe, "neudeutsche" e-Moll-Quartett ebenso wie an das so ganz andersartige, "slawische" Es-Dur-Quartett opus 51.

Eine in ihrer Harmonik wahrhaft geniale Passage im langsamen Satz des G-Dur-Quartetts verdient es, noch eigens erwähnt zu werden: die Stelle T. 141-152, wo Dvořák nach der Satzklimax, der Darstellung des Hauptthemas in C-Dur und in bis zu zwölfstimmiger Akkordik *grandioso*, den Hauptthemenbeginn ganz leise

<sup>15</sup> Der zusätzliche Ton *b* in T. 115 im Cello gehört nicht zur harmonischen Essenz des Themas und fällt dann auch bei den Wiederholungen des Motivs wie in T. 119 weg.

in c-Moll wiederholt und anschließend nach Es-Dur moduliert, der Grundtonart, in der die Originalgestalt des Hauptthemas dann in T. 153 reprisenartig wiederkehrt:

141 tranquillo

148 molto rit. in tempo

153 sui G

con sentimento e molto

1 2 3 4 5

Nb. 219: Streichquartett G-Dur, II. Satz T. 141

Um von c-Moll zur Paralleltonart Es zu gelangen, benötigte Dvořák eigentlich keine Modulation, und schon gar nicht eine derart "aufwendige". Was geschieht hier?

In T. 146 ist As-Dur erreicht, im nächsten Takt B-Dur und in T. 148 wieder die Ausgangstonart c-Moll. Es folgt eine abenteuerliche Rückung zu einem des-Moll-Akkord mit *sixte ajoutée*, der als Subdominante ein Kadenzieren nach as-Moll erwarten ließe. Doch weitergeführt wird er in einen Sekundakkord auf *d* mit Sextvorhalt *des*, der aufgefaßt wird als Dominante zu A-Dur. Bevor aber der Vorhalt *des* chromatisch zu *ces* aufgelöst ist, haben sich die harmonischen Verhältnisse schon längst wieder drastisch geändert: die Weiterführung des *e* zu *f* in der Bratsche nimmt dem Klang jede funktionale Orientierung (Position 2 in T. 150), die dann auch dem halbverminderten Septakkord auf *d* (3) fehlt, bei (4) neu definiert scheint mit einem schlichten Dominantseptakkord auf *d*, der aber nicht nach G-Dur kadenzieren, sondern durch einen *Ces*<sup>7</sup>-Akkord (5) abgelöst wird, der *Fes*-Dur/*E*-Dur erwarten läßt, jedoch wieder irregulär weitergeführt wird: Dvořák macht - völlig unvorhersehbar - ausgerechnet die Terz, den Leitton des Septakkordes, zur Basis für den folgenden Es-Dur-Dreiklang (T. 151).

Mit ihm ist nun die Zieltonika erreicht, in der dann in T. 153 das Hauptthema einsetzen kann. Doch es ist ein Es-Dur, das unendlich weit von der - doch nur drei Takte davor noch gehörten - Ausgangstonart c-Moll entfernt ist (nämlich gleichsam mehrere Umkreisungen des Quintenzirkels), eine vollkommen neue, unverbraucht erscheinende und gänzlich überraschend eintretende Tonart. So

stringent Dvořák durch die chromatische Stimmführung, insbesondere im Baß, einen linearen Konnex zwischen c-Moll und Es-Dur herstellt: die Funktionsharmonik ist in dieser Modulation einerseits aufgehoben, andererseits aber auch noch zur Verschärfung der Irritation eingesetzt, insofern funktional "eindeutig" subdominantisches und dominantisches Klänge vorherrschen und ständig falsche Kadenzwartungen provozieren.

Die Modulation wird hier von Dvořák ihres Sinnes beraubt und ausschließlich zur Erzielung höchsten harmonischen Farbreichtums ausgebeutet, gleichzeitig aber ist die wahrhaft abenteuerliche Harmonik konzentriert auf einen minimalen Raum (von höchster Ereignisdichte) und "gefaßt": als Pseudomodulation zwar - die nicht den nächsten, sondern den weitestmöglichen (funktional gar nicht nachvollziehbaren) Weg sucht -, aber doch als Zwischenstück zwischen zwei "an und für sich" eng verwandten Tonarten, die sie in irgendeiner Weise dann doch zusammenbindet. Die Meisterschaft des späten Dvořák, den tonalitätsauflösenden harmonischen Reichtum der "neudeutschen" Frühphase in eine nunmehr vollkommen disziplinierte, ganz konsistente Form und Musiksprache zu integrieren, zeigt sich hier in exemplarischer Weise.

## Finale I. Zitat und Rhetorik des Einzelmotivs

Die Form des Schlußsatzes von Dvořáks G-Dur-Quartett läßt sich am schlüssigsten mit den Kategorien eines Rondos fassen, obwohl die Wiederkehr des Hauptthemas hier gemessen am Rondoschema gleich an zwei Stellen, nämlich sowohl nach dem zweiten wie nach dem dritten Couplet fehlt (s. die Formübersicht auf der nächsten Seite). Ob die Wiederkehr des zunächst (T. 47) den Mittelteil des Refrains bildenden zweiten Themas in g-Moll bei T. 375 in der Lage ist, das hier fehlende Hauptthema so zu ersetzen, daß die Stelle als Refrain aufgefaßt wird, ist fraglich. Gerade hier nämlich, nach einem recht vielgliedrigen Teil von 145 Takten ohne Hauptthema - wegen des halbierten Tempos bei Takt 230 bis 298 ist dieser Teil in der Spieldauer sogar noch um die Hälfte länger -, wäre zur Stabilisierung der Form als Rondo wohl schon das Erscheinen des Hauptthemas selbst erforderlich.

Zumindest teilweise scheint die Irregularität dieser Form nach Rondo-Kriterien daraus zu resultieren, daß die Rondo-Idee hier vom Prinzip der Reprisenanlage überformt wird. Beinahe alles, was bis T. 183 erklingt - somit gerade das erste Drittel des Satzes -, wird ab T. 184 (mehr oder weniger variiert) rekapituliert. (In der Formübersicht ist dies durch Kursivdruck markiert.) Anders als beim herkömmlichen Sonatenrondo, dessen aus Refrain und transponierter Wiederholung des ersten Couplets bestehende Reprise erst nach der Durchführung, beim dritten Refrain einsetzt und einen zusammenhängenden Komplex

bildet, beginnt Dvořák in diesem Satz, der schon wegen der fehlenden Durchführung kein Sonatenrondo ist, die "Reprise" gleich beim zweiten Refrain, verstreut sie bruchstückhaft über den restlichen Satz und vertauscht dabei auch noch die Reihenfolge ihrer Glieder: Nach dem Hauptthema (als halbiertem Refrain) kehrt die langsame Einleitung variiert und erweitert wieder, dann erst nach dem zweiten Couplet der Komplex des dritten Themas (teilweise nach G-Dur transponiert) und nach einem weiteren Einschub die zweite Hälfte des Refrains mit dem zweiten Thema.

T. 1-6	Andante-Einleitung	(G)	
7-46	Hauptthema	G	} Refrain
47-78	2. Thema	g, B, Des	
79-113	Fortsp. aus Hauptth./Überleitung	Des, G, g	
114-183	3. Thema	Es, H	Couplet 1
184-229	<i>Hauptthema</i>	G	Refrain
230-251	<i>Andante-Einleitung</i> erweitert	G	
252-298	Zitate aus I. Satz: Seitenth., Hauptth.	e, C, e	Couplet 2
299-352	3. Thema	E, G	Couplet 3
353-374	Variante zit. Seitenth. I. Satz	Es, es, H	?
375-399	2. Thema var.	g, B, Des	Refrain-
400-439	Fortsp. aus Hauptth./Überlgt. neu	Des, G	fragment
440-496	zit. Seitenth. I. Satz u. 3. Thema. (3x)	G, As, A	Couplet 4
497-547	Schluß aus Hauptthema	G, Cis, G	Refrain/Coda

Anstelle einer Durchführung, wie sie bis dahin in keinem der Finalsätze von Dvořáks Quartetten mit Ausnahme von opus 96 fehlte, erscheint in der Mitte des Satzes eine Art lyrisches Intermezzo in zu Andante reduziertem Zeitmaß, in dem das Hauptthema und das Seitenthema des ersten Satzes zitathaft wiederkehren, ähnlich den Themenzitate in der Finaldurchführung der Symphonie *Aus der Neuen Welt*. Das Moment von Willkür, das einem solchen Zitieren von Themen vorausgehender Sätze immer anhaftet, ist im Finale der Symphonie dadurch aufgefangen, daß hier schon die Mittelsätze frühere Themen einflechten und das Finale diese Praxis nur aufgreift und intensiviert. Solche vorbereitenden Themenzitate fehlen im G-Dur-Quartett, dafür aber sind hier die Zitate ungleich enger in die Thematik des Schlußsatzes selbst eingebunden.

Dem Zitat des Seitenthemas gehen in T. 230 voraus die 22 Andante-Takte der hier wiederaufgenommenen, erweiterten und im Ausdruck gesteigerten Einleitung, deren einziges Motiv, der synkopische, fallende Quartgang, eine augmentierte Fassung des Hauptthemenkopfes ist (*Nb.* 220). Diese Andante-Takte wachsen hier organisch aus der verlangsamten, auf plane Vierteilbewegung reduzierten Fassung des Hauptthemenkopfes von T. 220 (*tranquillo*) heraus, und es ist gut möglich, daß sie zunächst gar keinen Rückgriff auf die Einleitung darstellten, denn aus dem Partiturotograph geht hervor, daß Dvořák die Einleitung erst nachträglich dem Satz voranstellte, möglicherweise nachdem die Takte 230ff. schon komponiert waren und um diesen Übergang zum Andante-Zeitmaß

Andante sostenuto  $\text{♩} = 58$  236  $\text{un poco ritard.}$

Nb. 220: Streichquartett G-Dur, Finale T. 230 und T. 248

zusätzlich zu legitimieren. (Man erinnere sich, wie Dvořák im langsamen Satz seines ersten Quartettes analog dem Modellsatz von Beethovens opus 18 Nr. 1 Ruhepunkte in stockendem, akkordischem Satz einbaute, diese aber im Unterschied zu Beethoven als Reminiszenzen an die Einleitung gestaltete.)

Der Quartgang *g-fis-e-dis* vom Schluß der abgebildeten Andante-Takte wird nun zur zweiten Stimme in dem sich unmittelbar anschließenden Zitat des Seitenthemas aus dem ersten Satz (Nb. 221a), wobei hier das Seitenthema gegenüber dem ersten Satz (vgl. oben Nb. 213) so verändert ist, daß es ebenfalls als Gerüst einen fallenden Quartgang (*h-a-g-fis*, parallel zur zweiten Stimme) enthält und somit mittelbar auf das Hauptthema des Finales bezogen ist. Zugleich aber zeichnet das Seitenthema - die Parallele sei zumindest erwähnt - in seiner Finalfassung auch die Diastematik des dritten Motivs im Ergänzungsthema des ersten Satzes nach (Nb. 221b), mit dem es immerhin die Tonart - e-Moll - gemein hat:

Un pochettino più mosso  $\text{♩} = 66$

(a) *molto cantabile*

(b)

Nb. 221: Streichquartett G-Dur, (a) Finale T. 252 (b) I. Satz T. 29

Ist das Seitenthema im ersten Satz ein freundliches B-Dur-Thema von fast kindlichem Charme, gefaßt in eine ganz regelmäßige achttaktige Periode - was bei Dvořák Seltenheitswert besitzt -, so hat es in der vermollten Finalfassung einen völlig gewandelten, resignativen Charakter. Grundiert von einem hohlen Quint-

bordun - der auf das dritte Thema (*Nb. 218*) zurückweist - steht es, ähnlich dem Ergänzungsthema des ersten Satzes, eigentümlich kahl im Raum. Mit seiner asymmetrischen Struktur aus vier plus drei Takten und seinem überhängenden Schlußton entzieht es sich jedem "Rhythmus im Großen", ist reine, trockene Prosa von ganz eigenem, sprechendem Charakter. (Im Ausdruck ähnelt diese Stelle sehr dem Lied *Der Leiermann* aus Schuberts *Winterreise*; hier wie dort ist der Quintbordun ein erstarrtes, "abgestorbenes" Volksmusikrelikt<sup>16</sup>.)

Wenige Takte später erscheint dann das Hauptthema des ersten Satzes, in C-Dur und ebenfalls in einen kahlen Raum gestellt (*Nb. 222a*). Mehr noch als das gleichsam aus dem Finale herausentwickelte Seitenthemenzitat wird es als Zitat eingeführt (und auch nicht wesentlich verändert), doch keineswegs ganz unvorbereitet, denn das Hauptthema des Finales (*b*) mündet nach drei Takten in drei auffallend isolierte, jambische Quintfälle, die ihrerseits schon auf das Hauptthema des Kopfsatzes zurückweisen (und dessen Wiederkehr als Zitat bekräftigt dann nur diesen Bezug):

(a)

(b)

Allegro con fuoco  $\text{♩} = 138$

*Nb. 222: G-Dur-Quartett, Finale (a) Themenzitat T. 269 (b) Hauptthema (T. 7)*

Die Triolenfigur im Zitat des Kopfsatz-Themas (*a*) aber knüpft motivisch an das zweite Thema des Finalsatzes (*Nb. 223*) an, dessen Achteltriolen wegen des doppelt so schnellen Tempos mit den Sechzehnteltriolen in *Nb. 222a* rhythmisch gleich sind:

*Nb. 223*

<sup>16</sup> Daß auch bei Dvořák die Drehleier als Instrument im Hintergrund steht, legen die in den Takten 260, 285 und 291 dem Bordunton vorgeschalteten "Einschwing"-Vorschlagsnoten nahe, die denen am Beginn des Schubert-Liedes vergleichbar sind.

Wiederum weist das Themenzitat durch sein bloßes Erscheinen gleichsam auf den im zweiten Finalthema angelegten Bezug zum Kopfsatz hin und bewirkt im Zweifelsfall, daß dieses bei seiner Wiederkehr anders, nämlich als Derivat des Triolenmotivs des ersten Satzes, gehört wird.

Die siebenzig Takte im halben Tempo, in denen die Einleitung wiederholt und die Kopfsatzthemen eingeführt werden, sind nicht der einzige Abschnitt in diesem Finale, der sich der Dynamik des Satzes entzieht und gleichsam reflektierend innehält. Der in der obigen Formübersicht als *Couplet 4* bezeichnete Formteil ab T. 440 ist von einer ähnlichen Statik und hat wegen seiner Entwicklungslosigkeit denn auch Claphams Unmut erregt<sup>17</sup>. Tatsächlich passiert hier nichts, was den Satz voranbringt oder für die Form von Bedeutung wäre: Es erscheint in gedrosseltem Tempo in G-Dur das zitierte Seitenthema aus dem Kopfsatz, am Schluß ritardierend, gefolgt im Allegro-Tempo vom dritten Thema (das

Meno mosso

Tempo I.

Meno mosso

Nb. 224: Streichquartett G-Dur, Finale T. 440

<sup>17</sup> S. Clapham, *A. D. Musician*, S. 186 ("... it is necessary to protest").

hier besonders auffällig den übermäßigen Dreiklang exponiert), und dies wiederholt sich einen Halbton höher in As-Dur und ein weiteres Mal in A-Dur (*Nb.* 224).

Die Stelle wäre bei Brahms undenkbar und widerspricht in ihrer Primitivität krass dem Gattungspostulat, die Instrumente einen geistvollen Diskurs austragen zu lassen. Läge hier schlicht Einfallslosigkeit vor, so hätte Dvořák dennoch bei den Wiederholungen gewiß in der für ihn selbstverständlichen Weise einiges variiert und nicht einfach die sechzehn Takte völlig unverändert und mechanisch transponiert. Doch hier ging es offenbar gerade darum, die Motive unverfälscht, in denkbar kargem, geringstimmigem Satz und entwicklungslos zu präsentieren - sie aus sich selbst sprechen zu lassen. So uninteressant die Motive als "Einfälle" sind, weisen sie - wie schon die oben beschriebenen Zitate - doch einen stark rhetorischen Gestus auf, erinnern an die lapidaren, häufig Sprachmelodien nachzeichnenden Motive des späten Janáček. Auf Janáčeks drei Jahrzehnte später entstandene Streichquartette verweist auch der ständige Tempowechsel - jedes Motiv hat gewissermaßen sein eigenes Tempo - und die karge Textur mit einem Halteton oder einer (für Janáček dann ganz typischen) durchlaufenden "Erregungsfigur", wie sie hier das Bratschenthema grundiert.

Zweifellos haben Dvořáks letzte Streichquartette einen Einfluß auf Janáček ausgeübt, und Janáček hat oft genug betont, wie sehr er sich Dvořák innerlich verwandt und sich ihm als Komponist verpflichtet fühle. Hier aber soll der Verweis auf Janáček nur dazu dienen, die Distanz von Teilen dieses Finalsatzes zum Geist der klassisch-romantischen Kammermusik nicht lediglich - wie Clapham - als Defizit zu bewerten, sondern als eine sich ankündigende neue Komponierhaltung: eine Tendenz zu einem musikalischen "Realismus", der Motive nicht primär als Mittel zum Zweck der Verarbeitung auffaßt - nicht zufällig hat der Satz keine Durchführung -, sondern sie gleichsam als Individuen behandelt, deren expressive und rhetorische Qualitäten vor allem anderen interessieren (und diese Qualitäten entfalten sie am besten nicht in einem dichten Gewebe, sondern wenn sie für sich stehen in aperiodischer, prosahafter Syntax, gleichsam herauspräpariert und nicht dem Zwang zur Entwicklung unterworfen).

Eine solche Komponierhaltung aber tendiert fast unweigerlich zur Programm-Musik, wie sie die Streichquartette von Janáček - das erste mehr noch als das zweite - verkörpern (in einer spezifisch tschechischen, von Smetanas e-Moll-Quartett ausgehenden Gattungstradition), und so sehr Dvořáks G-Dur-Quartett natürlich absolute Musik ist, erscheint es angesichts dieser Tendenzen durchaus plausibel, daß Dvořák sich bald darauf völlig der Komposition Symphonischer Dichtungen verschrieb, in denen er - nebenbei bemerkt - nicht selten den Sprachrhythmus der Textvorlagen ganz realistisch mit instrumentalen und somit wirklich "sprechenden" Motiven nachzeichnete<sup>18</sup> (wodurch er eine nachhaltige

---

<sup>18</sup> Vgl. John Clapham, Unbekannte Briefe Antonín Dvořáks zu seinen Symphonischen Dichtungen, in: ÖMZ 31 (1976), S. 650-658; Gerald Abraham, Verbal Inspiration in Dvořák's Instrumental Music, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Bd. 11, 1969, S. 27-34; Karin Stöckl, Besonderheiten der Musiksprache Dvořáks in seinen Sinfonischen Dichtungen, in: *Colloquium Brno* 1984, S. 215-222.

Wirkung wiederum auf Janáček - der diese Symphonischen Dichtungen ganz besonders schätze - und auf dessen Vertonen von Sprachmelodien ausübte).

## Finale II. Stilistische Rückwendung?

Der Finalsatz des Streichquartetts As-Dur beginnt außerhalb der Grundtonart mit elf einleitenden Takten, die zum Hauptthema und zur Grundtonart hinführen (Nb. 225). Dies erinnert an das in Dvořáks Werken der 1870er-Jahre recht häufige Phänomen der tonal fremden oder undefinierten und motivisch locker gefügten Finale-Einleitung im (schnellen) Hauptzeitmaß, wie sie sich unter anderem in den Quartetten f-Moll und E-Dur findet. Hier im As-Dur-Quartett allerdings ist diese Einleitung schon wegen ihrer Kürze kein eigener Formteil und wohl primär aus der Notwendigkeit erwachsen, zwischen dem F-Dur des vorausgehenden langsamen Satzes und dem As-Dur des Finale zu vermitteln, hätte doch die Aufeinanderfolge der F-Dur- und der As-Dur-Tonika eine unschöne Fortschreitung ergeben. Das Finale beginnt deshalb mit der Dominante des vorigen Satzes, die uminterpretiert wird zur Dominante von f-Moll, von wo aus As-Dur dann nicht mehr weit ist. (Die As-Dur-Tonika selbst führt Dvořák aber bezeichnenderweise schon *vor* der eigentlichen Kadenz in T. 10 mit einer schubertischen Terzrückung C<sup>7</sup>-As ein.)

Nb. 225: Streichquartett As-Dur, Beginn des IV. Satzes

Noch eine zweite Funktion hat dieser Vorspann. Der Beginn in tiefer Lage mit dem Cello allein, *pianissimo* und mit einer Vorform des Hauptthemas, weist zurück auf den Beginn des ersten Satzes, und in den Takten 3-6 kann man eine Anspielung auf das Scherzo erkennen, wo kurz vor Schluß des Satzes (in der gleichen Tonart f-Moll) ebenfalls vom Cello sehr akzentuiert der leiterfremde Ton *ges/fis* exponiert und dann als verminderte Quinte zum Baßton eines alternierten Dominantseptakkordes wird:

Nb.226: Streichquartett As-Dur, II. Satz T. 87

Gegenüber den sehr offenen Reminiszenzen und Zitaten früherer Themen in den großen Finalsätzen davor - G-Dur-Quartett, Cellokonzert, Neunte Symphonie -, ist hier also dieses spezifische Mittel des Zusammenbindens des Satzzyklus, das charakteristisch ist für den frühen und dann wieder den späten Dvořák der 1890er-Jahre, zurückgenommen und beschränkt auf solche doch eher subtilen Anspielungen in den ersten sechs Takten.

Das als Sonatensatz angelegte Finale des As-Dur-Quartettes erreicht zweifellos weder das Niveau des Kopfsatzes noch die Originalität des drei Wochen davor komponierten Schlußsatzes des G-Dur-Quartetts. Schon Eduard Hanslick sah die Schwächen dieses Satzes (obwohl er das As-Dur-Quartett dem Schwesterwerk in G-Dur - dessen stellenweise "Lisztsche" Harmonik ihn womöglich irritierte - insgesamt vorzog): "*Die Erfindung steht nicht ganz auf der Höhe der früheren Sätze; die Durchführung*<sup>19</sup> *zeigt hin und wieder Lücken, die von etlichen kleinen Fugato-Anfängen mehr verraten als verdeckt werden.*"<sup>20</sup>

Der erste dieser Fugato-Anfänge beginnt in T. 44 und arbeitet mit einem Motiv (Nb. 227a), das in der Tat mit den aus dem Hauptthema (b) entwickelten ersten 43 Takten nichts zu tun hat, und die Lücke im thematischen Prozeß fällt umso mehr auf, als der Satz direkt davor - wie schon in T. 28 - in wenig glücklicher Weise mit einem energischen Ganzschluß und einer Generalpause eine deutliche Zäsur setzt, die zum Marschcharakter des Hauptthemas paßt, die Musik aber allzu sehr zum Stillstand bringt. In der durchlaufenden Skizze Dvořáks zu diesem Satz<sup>21</sup> allerdings hat das Hauptthema noch eine etwas andere

<sup>19</sup> Damit meint Hanslick ganz offensichtlich nicht den Formteil Durchführung, sondern so etwas wie den thematischen Entwicklungsgang des Satzes.

<sup>20</sup> E. Hanslick, Am Ende des Jahrhunderts. Musikalische Kritiken und Schilderungen, Berlin <sup>3</sup>1899, S. 228.

<sup>21</sup> Datiert 26. 12. 1895 (Prag, Muzeum české hudby). (Ein stark verkleinertes Faksimile davon bringt R. Batka, Die Musik in Böhmen, Berlin o. J., nach S. 72.) Ein vor allem rhythmisch sehr ähnlicher

Gestalt (c), die deutlich erkennen läßt, daß das Fugatomotiv ursprünglich aus dem dritten und vierten Takt des Hauptthemas gewonnen war. Erst die Neufassung des Hauptthemas ließ das Fugato zu einem Riß in der Satzentwicklung werden, den Dvořák dann auch nicht mehr zu kitten versuchte.

Nb. 227: *As-Dur-Quartett, Finale*: (a) Fugatomotiv T. 44 (b) Hauptthema T. 12  
(c) Hauptthema in der Skizzenfassung

Nicht zum gewohnten Niveau von Dvořáks Komponieren in der Sonatenform paßt auch, daß dieses Fugatomotiv ohne Konsequenzen bleibt. Es wird abgelöst in T. 60 von einem wiederum motivisch nicht vorbereiteten Überleitungsgedanken und kehrt nur an der entsprechenden Stelle in der Reprise und dann noch einmal kurz in der Coda wieder. Und das Seitenthema (T. 81) wird hier weder aus dem Material davor entwickelt noch, nachdem es einmal vorgestellt worden ist, in nennenswerter Weise verarbeitet. (Es erscheint dann noch einmal in der Coda [T. 509], in einer augmentierten Fassung, die ziemlich forciert wirkt und dem Thema eigentlich nicht angemessen ist.) Selten auch zeigte Dvořák derart wenig Fantasie bei der Behandlung der Reprise. Ganz mechanisch, ohne größere Kürzungen und fast notengetreu werden die 200 Takte der Exposition (entsprechend transponiert) rekapituliert.

Es läßt sich kaum übersehen, daß Dvořák hier nicht mit voller Konzentration zu Werke ging. Möglicherweise war er zu diesem Zeitpunkt in seinen Gedanken schon mehr bei den Symphonischen Dichtungen, deren erste, *Vodník* ("Der Wassermann") er am 6. Januar 1896, nur eine Woche nach Vollendung des Quartett-finales, zu skizzieren begann. Daß schon am 11.1. und am 15.1., in erstaunlich kurzem Abstand, die Skizzen zur "Mittagshexe" (*Polednice*) und zum "Goldenen Spinnrad" (*Zlatý kolovrat*) folgen und binnen weniger Tage beendet werden konnten, läßt vermuten, daß Dvořák schon in den Wochen davor, noch während der Vollendung des *As-Dur-Quartettes*, die Gesamtkonzeption der ersten drei Symphonischen Dichtungen ausgearbeitet hatte.

Die Form des Quartett-finales immerhin entbehrt nicht der Originalität. Bei T. 122, nach einem Seitensatz in *Es-Dur* und einer Schlußgruppe (T. 101) aus

---

Gedanke findet sich schon in Dvořáks erstem Amerikanischen Skizzenbuch, S. 11, direkt vor der zusammenhängenden Skizze zur *e-Moll-Symphonie* (und somit vor dem 10. 1. 1893 notiert) als Hauptthema zu einem nicht realisierten *Andante* in *Es-Dur*. Allem Anschein nach handelt es sich hier um eine erste Formulierung dessen, was dann zum Finalthema des *As-Dur-Quartettes* wurde.

der Überleitungsmotivik, scheint die Exposition am Ende angelangt, und die autographe Partitur weist hier auch - im Unterschied zur gedruckten Fassung - ein Wiederholungszeichen mit der Beischrift *Da Capo* auf. Die sich anschließende G-Dur-Passage aber eröffnet nicht die Durchführung, sondern leitet über zu einem neuen, kantablen Ges-Dur-Thema (*Nb. 228*), das eng verwandt ist mit dem Nachsatz des Seitenthemas im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts. Dieses Ges-Dur-Thema wird vierzig Takte später nochmals wiederholt und begründet so einen in sich geschlossenen Formteil, dessen Mittelteil in fis-Moll ein aus dem Baß des Themas<sup>22</sup> gewonnenes Motiv verarbeitet und mit einem aus dem Hauptthema entwickelten Scherzando-Motiv kombiniert.

*Nb. 228: Streichquartett As-Dur, Finale T. 145 (3. Thema)*

Der ganze Komplex wird in der Reprise wiederholt - eine Quarte tiefer, in der Subdominanttonart Des-Dur - und ist schon deshalb seiner Art nach der Exposition und nicht der Durchführung zuzurechnen. Doch er ist nicht einfach die zweite Hälfte eines tonal zweigeteilten Seitensatzes oder eine kantable Schlußgruppe - wie sie für die Werke der amerikanischen Periode typisch ist -, denn die eigentliche Exposition ist bei T. 122, am Ende der Schlußgruppe, unverkennbar an ihrem Ziel angelangt und hat ihre tonale Aufgabe, die Etablierung eines Dominant-Plateaus erfüllt. Und auch ihrem Umfang nach scheint diese Rumpf-Exposition komplett, umfaßt sie doch mit 119 Takten (ohne die Wiederholung der ersten 27 Takte) im  $\frac{2}{4}$ -Metrum nur sechs Zählzeiten weniger als die Exposition des Kopfsatzes mit ihren 61 Takten im  $\frac{4}{4}$ -Metrum.

Man wird deshalb den Ges-Dur-Komplex als eine Erweiterung der Form, als einen zusätzlichen Seitensatz "nach" der Exposition deuten müssen, der zwar von der Reprise wie ein Bestandteil der Exposition behandelt wird, aber jedenfalls in tonaler Hinsicht außerhalb des Expositionsgeschehens steht: Sein Ges-Dur ist als Tonart der erniedrigten siebten Stufe in As-Dur - oder als Tonart der Doppelsubdominante - nicht in der Lage, die Dominantspannung der Es-Dur-Fläche im Sinne einer Sonatenexposition auch nur ansatzweise aufrechtzuhalten<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Vor allem in seiner rhythmisierten Version von T. 185.

<sup>23</sup> Im Unterschied etwa zur Tonart der leittonigen VII. Stufe (D-Dur), mit der die Exposition im ersten Satz des Streichquartetts Es-Dur schließt.

Die Einfügung dieses zusätzlichen seitensatzartigen Komplexes zwischen Exposition und Durchführung geschieht dann auch auf Kosten der eigentlichen Durchführung, die hier mit 41 bis 52 Takten - je nachdem, ob man T. 193 oder T. 204 als ihren Beginn auffaßt - extrem kurz geraten ist (auch dann noch, wenn man den verarbeitenden Mittelteil des "zweiten Seitensatzes" dazu rechnet). Damit aber berührt sich der Satz mit den Finali der Streichquartette F-Dur opus 96 und G-Dur opus 106, die überhaupt keine Durchführung enthalten, und die Einführung eines zusätzlichen kantablen und thematischen Komplexes zu Lasten der Durchführung zielt zumindest in die gleiche Richtung wie im G-Dur-Finale die Verabsolutierung des unverfälschten, sich der Entwicklungsdynamik entziehenden "sprechenden" Motivs.

Für David Beveridge dient das Finale des As-Dur-Quartetts als Kronzeuge für die in seiner Untersuchung von Dvořáks Sonatenformen sich als Tenor hindurchziehende These, Dvořáks Auseinandersetzung mit der Sonatenform sei von Anfang an und bis zum Schluß ein Prozeß der "*clarification and simplification*", ein Prozeß, der in den amerikanischen Werken kulminiere und in deren extremer Formenklarheit und Schlichtheit notwendig an einem Ende angelangt sei - die Form sei in diesen Werken kein Problem mehr, dadurch aber auch tendenziell zur Schablone erstarrt. Mit dem Cellokonzert und zumindest den Kopfsätzen der beiden letzten Quartette habe Dvořák den Versuch unternommen, einzelne Aspekte seines früheren, komplexeren Stils, wie er sich in den Werken der 1880er-Jahre ausprägt, zurückzugewinnen, doch habe er dann eingesehen, daß dies "*would not prove a satisfactory vehicle for further stylistic development in the long run*". Irgendwann zwischen der Komposition des ersten und des letzten Satzes des As-Dur-Quartetts "*Dvořák recognized the clear and simple outlines of his American style as a logical terminus for his evolution in sonata-form-composition.*" Das Finale des As-Dur-Quartetts, so "*delightful*" es sei, "*acknowledges that his life-long experience with sonata form had come to an end.*"<sup>24</sup>

Nun leistet Beveridges Finalitätsthese von der fortschreitenden Klärung und Vereinfachung in Dvořáks Behandlung der Sonatenform gute Dienste als roter Faden bei der Beschreibung von Dvořáks Stilentwicklung und hat durchaus auch einen gewissen Rückhalt in der Sache selbst. Doch unzulässig scheint es, daraus abzuleiten, die amerikanischen Werke seien das logische Ziel, auf das alles Vorherige zustrebt und bei dem es für Dvořák dann nur noch die Wahl zwischen der Umkehr und dem Aufhören gab.

Nichts spricht dagegen, das Cellokonzert opus 104 stattdessen zu beschreiben als eine Synthese zwischen dem Stil etwa der siebten Symphonie opus 70 mit dem der im engeren Sinne amerikanischen Werke, die amerikanischen Stilelemente somit als ein bereicherndes Ferment aufzufassen, das die Rückkehr zur "alten" Komplexität im Jahr 1895 zu etwas partiell Anderem, Neuem werden ließ, und nicht zum bloßen Regreß. Und die Harmonik im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts etwa geht unübersehbar über den Stil der 1880er-Jahre hinaus, inte-

---

<sup>24</sup> Beveridge, *Romantic Ideas*, S. 401f.

griert tonalitätsauflösende und an Liszt gemahnende Ausdrucksmittel, die sich bei Dvořák zwar schon 25 Jahre früher im tristanesken e-Moll-Quartett finden lassen, die aber dennoch primär voraus weisen (nämlich auf Dvořáks programm-musikalisch-dramatisches Spätwerk) und nicht zurück auf "Voramerikanisches".

Es bleibt das Finale des As-Dur-Quartettes, dessen unkomplizierter bis glatter Tonfall mit seinen "*streamlined gestures*" (Beveridge) zweifellos an die amerikanischen Werke erinnert. Doch handelt es sich hier immerhin um ein Finale, und in Schlußsätzen gelten zum einen seit jeher andere Maßstäbe als in Kopfsätzen und ließ zum anderen auch in früheren Werken beinahe regelmäßig Dvořáks Konzentration und Inspiration etwas nach (was sich auch bei Schubert beobachten läßt). Was Gerald Abraham am Finale der Achten Symphonie kritisiert - Dvořáks "*imagination seems to be functioning at only half-pressure*"<sup>25</sup> - gilt tendenziell auch für manch anderen Schlußsatz, etwa die Finalsätze der beiden a-Moll-Quartette oder des Klavierquartetts opus 23. Zudem steht das Finale des As-Dur-Quartetts am Schluß eines Werkes, das schon in den drei ersten Sätzen einen viel entspannteren Gestus aufweist als das Schwesterwerk in G-Dur und das man insgesamt zu den unproblematischeren Werken rechnen wird, wie sie bei Dvořák in jeder Phase seines Schaffens vorkommen. (Auch die Entstehungsumstände mögen ihr Teil zum so sorglosen Tonfall und Charakter des Satzes beigesteuert haben, skizzierte doch Dvořák dieses Finale am 26. Dezember 1895, am ersten Weihnachtsfest seit Jahren also, das er wieder daheim im so lange vermißten Kreis der Familie feiern konnte.)

Auch wenn man die Form des As-Dur-Quartettfinals nicht als zukunftsweisend oder auch nur sonderlich überzeugend beurteilen will, muß man doch feststellen, daß sie einen experimentellen Zug hat und sich keineswegs auf die fast schablonenhaft klare Formbildung der amerikanischen Werke beziehen läßt. Beveridges Hinweis, das "*admittedly audacious feature of the movement's tonal plan*" habe immerhin einen Vorläufer in der mit zwei Seitensatztonarten operierenden Exposition des amerikanischen Quintetts opus 97, greift nicht, denn mit deren Tonartendisposition Es-g-B (die ihrerseits auf Schubertsche und Brahmsche Modelle verweist) hat die von der Dominante in obskure Regionen wieder wegführende tonale Disposition As-Es-Ges des Quartettfinals wenig gemein.

Vor allem aber ist die Form in ganz "unamerikanischer" Weise ambivalent. Weder der Beginn der Durchführung ist eindeutig und deutlich markiert noch der Beginn der Reprise<sup>26</sup>, womit der Satz aber wesentliche von Beveridge genannte formale Kriterien der amerikanischen Werke nicht erfüllt. (Wenn man schon eine Rückwendung sehen wollte, dann wäre dies hier eine zum Stil der frühen 1870er-Jahre.)

---

<sup>25</sup> Dvořák's Musical Personality, S. 68.

<sup>26</sup> In T. 245 kehren die ersten 10 Takte wieder, doch einen Ton höher, somit g-Moll/G-Dur vorbereitend, und es folgt ein kleiner Exkurs, der die Reprisenerwartung vollends enttäuscht, und erst in T. 266 setzt dann - nach dieser "Grauzone" - endgültig die Reprise ein.

Vergegenwärtigt man sich Dvořáks stilistische Wandlungsfähigkeit von den klassizistischen Anfängen 1860 über den "neudeutschen" Expressionismus von 1870, die erneute "Klassizität" und den Folklorismus in den Siebziger Jahren, die Orientierung an Brahms ab 1880, den amerikanischen Exkurs von 1893/94 bis zu den von Brahms wieder etwas entfernten Werken von 1895, und berücksichtigt man, daß gerade das Cellokonzert und das G-Dur-Quartett von 1895 zum Besten gehören, was Dvořák je geschrieben hat, so wird man nicht glauben können, daß Dvořák am Ende dieses Jahres 1895 für eine weitere Entwicklung seines Stils im Rahmen absoluter Musik keine Perspektive mehr sah. So verlockend Beverdiges Gedanke wäre, Dvořáks Abschied vom Komponieren im Sonatenstil als interne Konsequenz seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der Sonatenform zu erklären, läßt er sich angesichts der Werke von 1895 dann doch nur mit einiger Gewaltbarkeit retten.

Sinnvoller scheint es, die mit dem Jahreswechsel 1895/96 zusammenfallende stilistische Neuorientierung Dvořáks hin zu ausschließlich programmatischer und dramatischer Musik, die dann auch zu einer stetigen Zunahme der wagnerischen Stilmittel bis zum Extrem in der Oper *Armida* führte, als motiviert durch äußere Gründe zu verstehen. Freilich irrt sich Clapham, wenn er meint, erst der Tod von Brahms habe Dvořák die Tür zur Komposition im neudeutschen Genre der Symphonischen Dichtung geöffnet. (*"It is almost certain that he would hardly have dared to do so earlier, knowing how Brahms would have disapproved."*<sup>27</sup>) Clapham übersieht schlicht die Tatsache, daß Brahms noch bis April 1897 am Leben war und deshalb das Entstehen von vier der fünf Symphonischen Dichtungen durchaus mitansehen "mußte". (Auch die Vorhaltungen seines Freundes Hanslick scheinen Dvořák übrigens nicht im geringsten gestört zu haben.)

Erst in seinem letzten Lebensjahr, 1904, hat sich Dvořák selbst dazu geäußert, warum er trotz Aufforderungen von Seiten des Verlegers keine Symphonien und Kammermusikwerke mehr schreibe, sondern nur noch Opern: *"Nicht etwa aus einer Sehnsucht nach Bühnenruhm, sondern aus dem Grunde, weil ich die Oper auch für die geeignetste Schöpfung für das Volk halte. Dieser Musik lauschen die breitesten Massen und zwar sehr oft, wenn ich aber eine Symphonie komponiere, könnte ich vielleicht jahrelang warten, bis sie bei uns aufgeführt würde."*<sup>28</sup>

Dieser Impetus, "für das Volk", und zwar das eigene Volk, zu schreiben, stand mit Sicherheit auch schon im Vordergrund bei den Symphonischen Dichtungen von 1896, denen Balladen von K. J. Erben, mit denen sich das tschechische Volk identifizierte, zugrundeliegen, Kompositionen zudem, die wegen ihrer Programmgebundenheit auch breiteren Schichten zugänglich sein mochten als Symphonien und Kammermusik. (Der didaktische und soziale Aspekt spielt schon bei Liszts Symphonischen Dichtungen eine nicht unwesentliche Rolle.) Es

---

<sup>27</sup> Clapham, Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick, in: MQ 57 (1971), S. 254.

<sup>28</sup> Aus einem Interview in der Wiener Zeitschrift *Die Reichswehr* vom 1. 3. 1904, zit. nach Šourek, A. D. in Briefen und Erinnerungen, S. 241.

hat den Anschein, als habe erst der Amerika-Aufenthalt, während dessen Dvořák sich so häufig über die Notwendigkeit einer Nationalmusik (für die Amerikaner!) geäußert und sich für deren Begründung engagiert hatte, in ihm selbst den Entschluß reifen lassen, nach seiner Rückkehr das Erbe Smetanas anzutreten und in einem engeren Sinne Nationalkomponist der Tschechen (und *für* die Tschechen) zu werden. In diesem Plan aber hatten dann Werke in einer so esoterischen und traditionell "deutschen" Gattung wie dem Streichquartett keinen Platz mehr - obwohl gerade im Streichquartett Dvořák seine eigentliche Stärke sicherlich besser zur Geltung bringen konnte: das Denken ausschließlich in Tönen.

# Schluß

Die Selbstverständlichkeit, mit der dem Komponisten Antonín Dvořák in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sein Platz zugewiesen wird, ein Platz in der "tschechischen Nationalmusik", umgeben von Smetana und Janáček, und somit ein Stück außerhalb der als Hauptstrom der Musikgeschichte begriffenen klassisch-romantischen Musik von Haydn bis Schönberg, diese Selbstverständlichkeit steht in scharfem Gegensatz zu den Schwierigkeiten, in die man gerät, wenn man versucht, Dvořáks gesamtes Schaffen und das, was man seinen Personalstil nennen würde, bündig zu charakterisieren. Relativ leicht beschreiben läßt sich der Stil jener schmalen Werkauswahl, die der breite Publikums-geschmack trifft mit den *Slawischen Tänzen* und *Rhapsodien*, den beiden Sere-naden, der Symphonie *Aus der Neuen Welt* und den "amerikanischen" Kammer-musikwerken als Favoriten. Das pauschal (und nicht immer zu Recht) als "slawisch" rezipierte, exotische Chroma dieser Werke vor allem scheint die Originalität des Komponisten Dvořák - gerade gegenüber Brahms - zu garan-tieren.

Die verbreitete Tendenz, die in Dvořáks Persönlichkeit zweifellos vorhande-nen Züge von Naivität auch in seiner Musik erkennen zu wollen, verbindet sich im übrigen mit der ebenso tiefverwurzelten wie irrigen Vorstellung, die tsche-chische Volksmusik sei gleichsam Dvořáks musikalische Muttersprache und von Anfang an Grundlage seines Schaffens gewesen, und beides zusammen verstärkt die Überzeugung, Dvořáks offen folkloristische Werke repräsentierten seinen "eigentlichen" Stil. (Um es nochmals zu betonen: Erst ein sehr bewußter und durch äußere Umstände forciertes - wenn nicht gar hervorgerufenes - Prozeß der stilistischen Neuorientierung ließ den Wagnerianer Dvořák im Alter von schon über dreißig Jahren vermehrt folkloristische Tonfälle in seine Tonsprache auf-nehmen. Den "nationalen" Stil mußte Dvořák - ähnlich wie übrigens Smetana - in durchaus reflektierter Weise erst "lernen".)

Sobald aber die Gesamtheit von Dvořáks Oeuvre unverstellt von der über-mächtigen Popularität einzelner Werke überblickt wird, verliert die Komponi-stenpersönlichkeit viel von ihrem scheinbar so klaren Profil. Weder bei Brahms noch bei Bruckner, weder bei Liszt und Wagner noch bei Verdi oder Mahler fin-den sich - vom Frühwerk Wagners vielleicht abgesehen - innerhalb des Oeuvres vergleichbare stilistische Gegensätze wie bei Dvořák etwa zwischen den Streich-quartetten in e-Moll, C-Dur und F-Dur, zwischen den Opern *Šelma sedlák* und *Armida*, zwischen den *Slawischen Rhapsodien* und dem *Requiem*. Keiner der ge-nannten großen Komponisten freilich pflegte auch ein ähnlich breites Spektrum musikalischer Gattungen, und Dvořák als Einzigem gelang es wohl auch - und dies trotz seiner Freundschaft mit Brahms und Hanslick -, in der Summe seiner

Werke gleiche Distanz zur "Fortschrittspartei" um Wagner und Liszt wie zu den "Konservativen" um Brahms und Joachim zu halten.

Keineswegs sind die stilistischen Unterschiede auch einfach bedingt durch die Wahl der jeweiligen Gattung, begegnen doch die schärfsten Stilgegensätze bei Dvořák sogar innerhalb der einen Gattung Streichquartett. Von dem Dvořák-schen Quartettstil schlechthin und im Unterschied zu demjenigen seiner Zeitgenossen zu sprechen, ist deshalb auch kaum möglich, klammert man nicht von vornherein Werke wie das tristaneske e-Moll-Quartett oder das "Amerikanische" Quartett aus.

Gerald Abrahams an sich brillante Darstellung von Dvořáks Personalstil, die in die Feststellung mündet, Dvořáks schöpferische Persönlichkeit sei "*one of the most clearly defined - I do not say »one of the strongest« - in musical history*"<sup>1</sup>, funktionierte so nur, weil der Autor 1943 die ersten dreizehn Jahre von Dvořáks Schaffen noch gar nicht kannte (und auch nicht kennenlernen konnte). Dvořáks Frühwerk aber, und insbesondere die Streichquartette zwei bis fünf, kann trotz des teilweise experimentellen Charakters nicht einfach pauschal als Produkt einer Zeit des Lernens, des Suchens nach einem Stil und eines "fatalen" Wagner-Einflusses vom "eigentlichen", bekannten Dvořák abgetrennt werden. Zumindest die Quartette in e-Moll und D-Dur - übrigens auch die *Dramatische Ouvertüre* aus der Oper *Alfred* von 1870 - sind in ihrer Art durchaus gewichtige, nicht nur für den Wissenschaftler hochinteressante Werke, auch wenn Dvořák selbst nie versucht hat, sie zu veröffentlichen (wohl in der richtigen Einschätzung, daß es sich hier um - gemessen am Standard der Kammermusik um 1870 - "unmögliche" Musik handelt).

Einige Stileigentümlichkeiten aber - wie sie in den Quartettanalysen herausgearbeitet wurden - verknüpfen dann doch das so ganz andersartige Frühwerk mit dem "reifen" Dvořák. Beherrschend ist in den ersten vier Quartetten der Zug zu einer unterschwelligem oder auch ganz offenen Monothematik, die virtuell über die Satzgrenzen hinaus den ganzen Zyklus erfaßt (extrem im B-Dur-Quartett, mit radikalen Konsequenzen für die Großform in den mehrteilig-"einsätzigen" Quartetten e-Moll B 19 und a-Moll opus 12). Dies läßt in Dvořáks späterer Musik zwar etwas nach, ohne aber je ganz zu verschwinden (und selbst in abendfüllenden Werken wie dem *Requiem* und der Oper *Armida* entwickelt Dvořák einen Großteil der Musik aus einem einzigen, kurzen Motiv). Fast immer auch ist die Thematik aus einer ganz knappen, nur wenige Töne umfassenden Grundsubstanz entfaltet, und die Technik der "entwickelnden Variation" - die Dvořák nicht erst von Brahms lernen mußte - verbindet ohnehin die "wagnerische" mit der eher "brahmsischen" Periode in Dvořáks Werk. Besonders Gewicht legt Dvořák dabei stets auf die thematische Arbeit mit einem *rhythmischen* Modell, als einheitsstiftendes Moment auf den ganzen Zyklus ausgeweitet in den ansonsten so gegensätzlichen Streichquartetten D-Dur B 18 und a-Moll opus 16 (oder auch - nur zwei Sätze verknüpfend - in den Streichquartetten Es-Dur und C-Dur).

---

<sup>1</sup> Dvořák's Musical Personality, S. 69.

Bei allen vier genannten Quartetten ist der thematische Rhythmus folkloristischen Ursprungs - als Mazurka-, Polonaisen- oder Polkarhythmus -, und wenn eine forcierte Rhythmik generell charakteristisch ist für fast das gesamte Schaffen von Dvořák, so läßt die Rhythmik auch da, wo sie nicht unmittelbar auf slawische Volksmusik anspielt, mit ihrer Aggressivität, ihrer Auftaktlosigkeit und Synkopik Charakteristika der tschechischen Sprache erkennen.

Gezeigt wurde, wie Dvořák im Umgang mit der Sonatensatzform fast immer den Tonika-Dominant-Gegensatz schwächt, ganz vermeidet oder mediantisch überformt (ebenso wie er den Themendualismus gerne durch ein Netz von Beziehungen ersetzt). Diese unkonventionelle Sonatensatzbehandlung, die weit über das in der Romantik übliche Maß hinausgeht, läßt immerhin den völligen Verzicht auf die Sonatenform oder ihre Reduktion auf bloße Reste in den Quartetten um 1870 als ein Phänomen erscheinen, das dann doch - als Extrem - der selben Geisteshaltung oder "Veranlagung" entspringt (wie sie sich vielleicht auch schon in den Problemen äußert, die Dvořák in opus 1 und 2 mit den tonalen Implikationen dieser Form hat). Und die Aversion gegen die Tonika-Dominant-Beziehung ist auch in der Harmonik eine Konstante, die Dvořáks gesamtes Werk durchzieht: Sie äußert sich in der forcierten, über Wagner noch hinausgreifenden Trugschluß- und Rückungsharmonik der Frühzeit ebenso wie in der starken Betonung der Nebendreiklänge und modalen Wendungen - charakteristisch in gleicher Weise für den slawischen wie den eher brahmsischen Stil - oder im Ausweichen auf die leittonlose Pentatonik in opus 96.

Zwar nicht ausschließlich, aber doch vorrangig im Streichquartett begegnen bei Dvořák eher abstrakte Kompositionstechniken, die ebenfalls über äußere Stilwechsel hinweg eine kompositorische Individualität und Konstanz erkennen lassen. Herausgearbeitet wurde das einigermaßen verblüffende Faktum der exakten Proportionierung von Formteilen und Sätzen, wie es seit dem f-Moll-Quartett opus 9 in fast allen Quartetten erscheint: das Komponieren in der Weise, daß die einzelnen Formteile des Sonatensatzes, die beiden Ecksätze des Zyklus oder auch (wie in opus 16) sämtliche Sätze durch (in Taktzahlen oder Zählzeiten-summen) exakt gleiche Umfänge oder durch Umfänge, die einfache proportionale Verhältnisse ergeben, aufeinander abgestimmt sind. Darüberhinaus verknüpfen entsprechende Proportionen dann auch zeitlich benachbarte Werke wie das Quartettfragment B 120 und das Es-Dur-Quartett opus 51 sowie die drei letzten Quartette (insbesondere opus 105 und opus 106).

Dieser exakten Proportionierung scheint zugrunde zu liegen das Streben nach Symmetrie, was besonders sinnfällig wird in der - wiederum vorrangig in den Streichquartetten zu beobachtenden - Tendenz Dvořáks, die Durchführung des Kopfsatzes durch eine klare Zäsur exakt in zwei Hälften zu teilen und sie zu gestalten als einen symmetrischen Prozeß hin zur denkbar weitesten tonalen Entfernung, der Tritonusdistanz zur Grundtonart, wie sie dann in der Mitte der Durchführung erscheint, und wieder zurück zur Grundtonart (häufig flankiert von weiteren symmetriebildenden Mitteln).

Die von hoher Reflektiertheit zeugende Technik schließlich, aus einem thematisch eingesetzten Akkord, einem Intervall oder einer Tonfolge die tonale Anlage eines Satzes oder auch die Tonartenfolge im ganzen Satzzyklus abzuleiten, begegnete in den stilistisch so extrem gegensätzlichen Streichquartetten e-Moll (mit dem Tritonusintervall und dem Halbtonschritt abwärts), Es-Dur opus 51 (mit der "Auskomposition" des Es-Dur-Dreiklangs) und G-Dur opus 106 (mit dem übermäßigen Dreiklang bzw. der Großterzenfolge abwärts), daneben ansatzweise auch im C-Dur-Quartett opus 61 und im As-Dur-Quartett opus 105, insgesamt also in Werken gleichermaßen der wagnerischen, der slawischen, der brahmsischen und der letzten Phase.

Unter der im Streichquartett so übermächtigen Tradition der Gattung, die andere Zeitgenossen und vor allem Brahms beinahe als erdrückend empfanden, scheint Dvořák in der ihm wohl eigenen Unbekümmertheit kaum gelitten zu haben. Seine Orientierung am klassischen Kanon der Gattung von Haydn bis Schubert und Mendelssohn und sein Verarbeiten dieser Tradition ist jedoch insgesamt keineswegs weniger intensiv als etwa bei Brahms, im einzelnen allerdings starken Schwankungen unterworfen.

Dem A-Dur-Quartett opus 2, das die Auseinandersetzung mit Beethovens erstem Streichquartett opus 18 Nr. 1, aber auch mit Mendelssohns *Schottischer Sinfonie* und Beethovens Septett opus 20, zeigt, folgen mit den Streichquartetten B-Dur und D-Dur zwei Werke, die mit der Gattungstradition radikal brechen. Nichtsdestoweniger nehmen sie *ein* Postulat der Quartettästhetik außerordentlich ernst: das der Stimmigkeit der Textur, wie es - wohl unter dem Eindruck der *Meistersinger*-Kontrapunktik oder auch Lisztscher Themenschichtung - zumal im D-Dur-Quartett beinahe übersteigert erscheint. Im e-Moll-Quartett dann begegnen merklich orchestral empfundene, unquartettistische Texturen wie wagnerisch "wabernde" Klangflächen und nicht enden wollende Orgelpunkte, doch trotz seines expressionistisch-überhitzten Tonfalls und trotz der gattungsfremden Einflüsse des *Tristan* und der *Johannisnacht*-Musik scheint der Stil dieses Quartettes doch auch - wie beschrieben - auf klassisches Quartett-Erbe zu rekurrieren: auf den Quartettstil des späten Beethoven.

Gezeigt wurde, wie im f-Moll-Quartett opus 9 wiederum Beethovens F-Dur-Quartett opus 18/1 Pate steht bei der Hinwendung zu einer neuen Klassizität, die vom a-Moll-Quartett opus 12 mit seinem an Beethovens cis-Moll-Quartett opus 131 gemahnenden Formexperiment noch einmal verzögert wird. Beethovenisch - ohne auf ein bestimmtes Quartett anzuspielen - ist die Textur in opus 16, während das E-Dur-Quartett mit seinen Bezügen zu Mozarts A-Dur-Quartett und zu Schuberts Streichquartett- und -quintettschaffen ein anderes Segment der Gattungstradition ins Blickfeld nimmt. Noch offensichtlicher wird die (durchaus eigenständige und transformierende) Aneignung Schuberts im an dessen a-Moll-Quartett D 804 orientierten, aber auch schon kurz auf Brahms' B-Dur-Quartett anspielenden d-Moll-Quartett opus 34. Im Streichquartett Es-Dur dann ist der Polkarakter des ersten Satzes offenkundig vom kurz zuvor gehörten B-Dur-

Quartett des Freundes Brahms inspiriert, das tschechisch-folkloristische Moment also auf eine ironische Weise ein Reflex deutscher Gattungstradition, ebenso wie hier die *Dumka* mehr mit dem Quartett-Intermezzo Mendelssohnscher Provenienz als mit ukrainischen Anregungen zu tun zu haben scheint. Mendelssohns Streichquartett opus 12 steht dann wohl auch - neben Beethovens opus 74 und einer *Freischütz*-Stelle - beim Beginn des F-Dur-Quartettfragments B 120 im Hintergrund.

Im C-Dur-Quartett verraten die raumgreifende Stimmführung, der weitgespannte Tonraum und die ausladenden Dimensionen einen Drang zum Transzendieren der Quartettbesetzung, und dementsprechend nimmt dieses Werk auch auf größer besetzte Werke bezug: auf Schuberts C-Dur-Quintett vor allem, daneben auf das Brahmsche G-Dur-Sextett und auf Dvořáks eigenes Streichsextett. Freilich geht dies kaum je auf Kosten der kammermusikalischen Feinheit, die stellenweise brahmsisch anmutende Stimmführung wirkt sogar noch quartettgerechter als in den Werken davor.

Mehr noch als in Dvořáks Symphonik wirkt sich in seinem Quartettschaffen der Amerikaaufenthalt als tiefgreifende Zäsur aus. Die Entfernung von Europa führte zu einer deutlichen Entfernung auch von der Gattungstradition und von der durch Brahms und Hanslick verkörperten Ästhetik absoluter Musik, und nicht zufällig wohl erweist Dvořáks F-Dur-Quartett opus 96 am Beginn dem Programmquartett *Aus meinem Leben* von Smetana seine Reverenz. Die Distanz zur Gattungsästhetik freilich ist dann im "Amerikanischen" Quartett doch wieder in gewisser Hinsicht legitimiert durch den ausgeprägten Pastoralcharakter des Werkes, durch den es sich in eine - allerdings nur in der Symphonik existierende - Beethovensche Tradition stellen kann. Daß er mit dem F-Dur-Quartett dem herrschenden Gattungsanspruch am Ende des Jahrhunderts ausgewichen war, war dem Komponisten - wie gezeigt wurde - durchaus bewußt, gleichwohl berief er sich zur Rechtfertigung dieses Zurückgehens zu einer vor-beethovenischen Ästhetik des "divertierenden" Quartetts auf den Stammvater der Gattung selbst, auf Joseph Haydn.

In einer wieder anderen Weise emanzipieren sich Dvořáks letzte Streichquartette, opus 105 und opus 106, von der Tradition der Gattung, insofern sie nämlich erstmals weder eine direkte Anspielung auf ein anderes Werk noch den greifbaren Einfluß eines ebensolchen aufweisen. Auch lassen sie sich nicht mehr als in besonderem Maße "brahmsisch", "schubertisch" oder "beethovenisch" beschreiben. Zweifellos zieht hier Dvořák die Summe aus seiner *eigenen* Gattungstradition, aus seiner über dreißigjährigen Auseinandersetzung mit dem Streichquartett, und er tut dies in dialektischer Form: mit zwei sehr gegensätzlichen Werken, die zusammen die gesamte Breite seines Stilspektrums - die "neudeutsche" und die amerikanische Komponente eingeschlossen - abdecken, die aber auch eine neue Ausdruckstiefe gewinnen und (im Finale von opus 106) mit der Antizipation einer auf Janáček vorausweisenden, "rhetorischen" Prosa kompositorisches Neuland betreten.

Welchen Stellenwert Dvořáks vierzehn Streichquartette in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einnehmen, dies will und kann die vorliegende Studie nicht apodiktisch klären. Von den neben den drei Brahms-Quartetten bedeutendsten Werken der Gattung im letzten Drittel des Jahrhunderts, von Tschaikowskys Quartett opus 11, den e-Moll-Quartetten Verdis und Smetanas, César Francks D-Dur-Quartett und Debussys g-Moll-Quartett, unterscheiden sich Dvořáks Streichquartette durchweg durch eine ausgeprägtere Stimmigkeit - auch wenn "orchestrale" Klangmittel nicht grundsätzlich verschmäht werden - und eine sehr viel mehr am klassischen Streichquartett geschulte Textur. Als einziger bedeutender Komponist seiner Zeit schuf Dvořák zudem ein Quartettkorpus, das sich - selbst wenn man einige der Frühwerke außer Betracht läßt - in seinem Umfang mit dem Quartettschaffen Beethovens und Schuberts vergleichen kann, und kein Komponist seiner Zeit hat auch die Möglichkeiten spätromantischer Quartettkomposition ähnlich konsequent in den verschiedensten stilistischen Richtungen ausgelotet. Die Art und Weise, wie er dies tat, verrät eine Originalität, die im Kammermusikschaffen der Zeit ihresgleichen sucht, und sie zwingt dazu - dies zumindest sollte die vorliegende Studie gezeigt haben -, bei der Beurteilung des Komponisten Dvořák das so hartnäckig sich haltende Klischee vom naiven böhmischen Musikanten endgültig aufzugeben. Daß Dvořák - und hier trifft er sich wieder mit Schubert - die Gabe besaß, der konstruktiven Dichte seiner Musik den Schein spontaner Inspiration und Musizierfreude zu verleihen, sollte ihm schließlich nicht länger zum Nachteil gereichen.

Versucht man, den historischen Ort von Dvořáks Streichquartetten zu bestimmen, so darf der so intensive und vielfältige Traditionsbezug, der hier noch einmal rekapituliert wurde, nicht unberücksichtigt bleiben. Tschechische Nationalmusik ist Dvořáks Quartett-Oeuvre insgesamt nicht annähernd in dem Maße, wie es die Quartette von Smetana und Janáček sind, die zudem sehr entschieden sich von der deutsch-österreichischen Gattungstradition abwenden. Gewiß hat Antonín Dvořák eine eigene tschechische Quartett-Tradition begründet mit Josef Suk, Vitezslav Novák und Leoš Janáček als den wichtigsten Schülern und Nachfolgern. Sein eigenes Quartettschaffen aber steht - trotz des folkloristischen Chromas einiger Werke - in seiner musikalischen Substanz ganz wesentlich in der Kontinuität von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, integriert in die Musikkultur und die Musikentwicklung Mitteleuropas, an der Prag seit jeher partizipierte. Und zusammen mit Brahms wurde Dvořák schließlich auch zu einem wichtigen Einflußfaktor für die nächste Generation der Streichquartett-Komponisten außerhalb seines Landes, für Zemlinsky und Schönberg zumal, die gerade in der so traditionsbelasteten, scheinbar antiquierten Gattung des Streichquartetts den Schritt in die Moderne taten.



# Quellen- und Literaturverzeichnis

## *I. Musikalische Quellen und Ausgaben*

(Aufgeführt sind von den benutzten Ausgaben nur diejenigen, aus denen ein Notenbeispiel erscheint.)

Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene Ausgabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862-1865

- Serie 5: Kammermusik, No. 32: Septett Op. 20, Leipzig o. J.

- Serie 6: Quartette, No. 51: Streichquartett a-Moll Op. 132, Leipzig o. J.

Ludwig van Beethoven, Sämtliche Werke, hrsg. vom Beethoven-Archiv Bonn, Serie VI,3: Streichquartette I, hrsg. von Paul Mies, München/Duisburg: G. Henle, 1962 (Quartett F-Dur opus 18 Nr. 1).

Johannes Brahms, Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, hrsg. von H. Gál und E. Mandyczewski, Band 7: Kammermusik für Streichinstrumente, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927 (Quartett Nr. 3 B-Dur opus 67, Sextett G-Dur opus 36).

Frantisek Cibula, Album melodií 100 nejoblíbenějších národních písní [Sammlung tschechischer Volkslieder], Prag: Mojmír Urbánek o. J.

Antonín Dvořák, První smyčcový kvartet [Erstes Streichquartett] (A-Dur) opus 2, hrsg. von Otakar Šourek, Prag: Hudební matice 1948.

Antonín Dvořák, Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von der Antonín-Dvořák-Gesellschaft und dem Staatlichen Musikverlag Prag, Prag: Artia, Editio Supraphon 1955ff.

- Streichquartett A-Dur opus 2, hrsg. von Jarmil Burghauser, Taschenpartitur Nr. 190, Prag 1989.

- Streichquartett B-Dur B 17, hrsg. von Jiří Berkovec, TP 172, Prag 1962/1982.

- Streichquartett D-Dur B 18, hrsg. von Miroslav K. Černý, TP 179, Prag 1964/1982.

- Streichquartett e-Moll B 19, hrsg. von Jiří Berkovec, TP 183, Prag 1968/1985.

- Streichquartett f-Moll opus 9, hrsg. von Jarmil Burghauser, TP 189, Prag 1980.

- Streichquartett a-Moll opus 12, hrsg. von Jarmil Burghauser, TP 188, Prag 1982.

- Streichquartett a-Moll opus 16, hrsg. von Jiří Berkovec, TP 129, Prag 1958.

- Streichquartett E-Dur opus 80, hrsg. von Otakar Šourek, TP 85, Prag 1956.

- Streichquartett d-Moll opus 34, hrsg. von Otakar Šourek, TP 65, Prag 1955.
- Streichquartett Es-Dur opus 51, hrsg. von Otakar Šourek, TP 77, Prag 1955.
- Quartettsatz F-Dur B 120, hrsg. von Jarmil Burghauser, TP 191, Prag 1985.
- Streichquartett C-Dur opus 61, hrsg. von Otakar Šourek, TP 79, Prag 1955.
- Streichquartett F-Dur opus 96, hrsg. von Otakar Šourek, TP 66, Prag 1955/1984.
- Streichquartett As-Dur opus 105, hrsg. von Otakar Šourek, TP 74, Prag 1955.
- Streichquartett G-Dur opus 106, hrsg. von Otakar Šourek, TP 67, Prag 1955.
- *Čypřiše* ["Zypressen"] für Streichquartett B 152, hrsg. von František Bartoš, TP 103, Prag 1957.
- Streichquintett a-Moll opus 1, hrsg. von Antonín Čubr, TP 189, Prag 1984.
- Streichsextett A-Dur opus 48, hrsg. von Otakar Šourek, TP 98, Prag 1957.
- Sonate für Violine und Klavier F-Dur opus 57, hrsg. von František Bartoš, Serie IV/1, Prag 1957.
- Klaviertrio B-Dur opus 21, hrsg. von Otakar Šourek, TP 120, Prag 1955.
- Klaviertrio f-Moll opus 65, hrsg. von František Bartoš, Serie IV/9, Prag 1957.
- Klavierquintett A-Dur opus 5, hrsg. von Jarmil Burghauser, Serie IV/11, Prag 1959.
- Violoncello-Konzert A-Dur B 10, hrsg. von Jarmil Burghauser, Serie VII/2, Prag 1975.
- *Requiem* opus 89, hrsg. von Jarmil Burghauser, Klavierauszug von Karel Šolc, Prag 1960, <sup>5</sup>1980.

Antonín Dvořák, *Polonaise* (1879) Op. posth. (B 94), hrsg. von Terry King, London: Oxford University Press 1977.

Antonín Dvořák, Autographe Partituren der Streichquartette A-Dur, a-Moll opus 12, a-Moll opus 16, E-Dur, Es-Dur (samt ausgeschiedenen Blättern inv. č. 1573), C-Dur, F-Dur, As-Dur und G-Dur: Prag, Muzeum české hudby.

- Autographe Partitur des Streichquartetts d-Moll: Prag, Musikabteilung der Staats- und Universitätsbibliothek.
- Stimmen zu den Streichquartetten B-Dur (Abschrift mit autographen Eintragungen), D-Dur (nur III. Satz autograph) und e-Moll (autograph): Prag, Muzeum české hudby.
- Amerikanische Skizzenbücher (abgekürzt *Amsk*) Nr. 2, 3 (mit Skizze zum Streichquartett opus 96: S. 1-15), 4 und 6 (mit Skizze zum Beginn des Streichquartetts As-Dur: S. 6f.): Prag, Muzeum české hudby.
- Erster Partituranfang zum Streichquartett As-Dur: 5 Seiten in New York, Public Library, Toscanini Memorial Archive, ein Blatt (1. Version von S. 3) in Washington, D.C., Library of Congress.
- Skizze zum Streichquartett As-Dur (III. und IV. Satz): Prag, Muzeum české hudby, inv. č. 1584.

Felix Mendelssohn Bartholdys Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Serie 6: Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. [1874-77] (Quartett a-Moll opus 13, Quartett f-Moll opus 80).

Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 20, Abt. 1: Streichquartette, Band 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel/Basel/London: Bärenreiter 1962 (Quartett A-Dur KV 464).

Arnold Schönberg, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello Op. 7 [d-Moll], Berlin-Lichterfelde: Verlag Dreililien (Richard Birnbach) o. J.

Franz Schuberts Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, hrsg. von Joh. Brahms u.a., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1884-1897

- Serie IV: Quintette für Streichinstrumente, Leipzig o. J. (Quintett C-Dur D 956)

- Serie V: Quartette für Streichinstrumente, Leipzig o. J. (Quartette a-Moll D 804 und d-Moll D 810).

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Klavierauszug mit Text von Gustav F. Kogel, Leipzig: C. F. Peters 1914.

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Richard Kleinmichel, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J.

Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*. Klavierauszug mit Text, Leipzig: Adolph Schumann o. J.

## II. Zitierte Literatur

ABRAHAM, Gerald: Dvořák's Musical Personality (1943), in: Ders., Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies, London 1968, S. 40-69.

-- Verbal Inspiration in Dvořák's Instrumental Music, in: Bence Szabolcsi Septuagenario, hrsg. von D. Bartha (Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae Bd. 11, 1969), S. 27-34.

ANTONOWYTSCH, Myrosław: Art. *Dumka und Duma* in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 15, Kassel etc. 1973, Sp. 1874-1877.

- BATKA, Richard: Die Musik in Böhmen (Die Musik, hrsg. von Richard Strauss, Bd. 18), Berlin o. J.
- BECKERMAN, Michael: In Search of Czechness in Music, in: 19th-Century Music Bd. X (1986), S. 61-73.
- BENARY, Peter: Zum Personalstil Franz Schuberts in seinen Instrumentalwerken, in: Jahrbuch Peters 1979, Leipzig 1980, S. 190-208.
- BERKOVEC, Jiří: Antonín Dvořák (Hudební profily, sv. 18), Praha/Bratislava 1969.
- BEVERIDGE, David R.: Sophisticated Primitivism: The Significance of Pentatonicism in Dvořák's American Quartet, in: Current Musicology 24 (1977), S. 25-36.
- Romantic Ideas in a Classical Frame: The Sonata Forms of Dvořák, Phil. Diss. Berkeley, Calif., 1980 (ungedruckt).
- Dvořák's Piano Quintet, Op. 81. The Schumann Connection, in: Chamber Music Quarterly (Spring, 1984), S. 2-10.
- BIBA, Otto: Antonín Dvořák im Wiener Musikleben seiner Zeit, in: Colloquium Brno 1984 (s. d.), S. 51-55.
- BLÜMER, Hans: Über den Tonartencharakter bei Richard Wagner, München 1958 (Rev. Neuaufl. 1978).
- BURGHAEUSER, Jarmil: Antonín Dvořák - Thematisches Verzeichnis mit Bibliographie und Übersicht des Lebens und des Werkes (tschech., engl., deutsch), Prag/Kassel 1960.
- Antonín Dvořák (deutsche Ausg.), Prag 1966.
- Antonín Dvořák: Die Streichquartette. Textbeilage zur Schallplatten-Gesamtaufnahme mit dem Prager Streichquartett (Deutsche Grammophon Nr. 2740 177), 1977.
- Smetana's Influence on Dvořák's Creative Development. Referat, gehalten auf der International Smetana Centennial Conference San Diego, Calif., 1984 (bislang ungedruckt).
- ČERNÝ, Miroslav K.: Smyčcový kvartet D dur Antonína Dvořáka, in: Živá hudba 1 (1959), S. 109-158 (Auszug aus der unveröffentlichten Dissertation *Dvořákova cesta k realismu*).
- CHUSID, Martin: The Chamber Music of Schubert, Phil. Diss. Univ. of California 1961 (ungedruckt).
- CHVALA, Emanuel: Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik. Separat-Abdruck aus der Zeitschrift *Politik*, Prag 1887.

CLAPHAM, John: Dvořák and the Impact of America, in: *The Music Review* 15 (1954), S. 203-211.

-- Dvořák and Folk-Song, in: *The Monthly Musical Record* 86 (1956), S. 130-138.

-- Dvořák's First Cello Concerto, in: *Music & Letters* 37 (1956), S. 350-355.

-- Blick in die Werkstatt eines Komponisten: die beiden Fassungen von Dvořáks Klaviertrio f-Moll, in: *Musica* 13 (1959), S. 629-634.

-- Dvořák's Symphony in D minor - the Creative Process, in: *Music & Letters* 42 (1961), S. 103-116.

-- Dvořák at the Crossroads, in: *The Music Review* 23 (1962), S. 7-12.

-- Dvořák and the American Indian, in: *Musical Times* 107 (1966), S. 863-867.

-- Antonín Dvořák: Musician and Craftsman, London 1966.

-- Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick, in: *Musical Quarterly* 57 (1971), S. 241-254.

-- Unbekannte Briefe Antonín Dvořáks zu seinen Symphonischen Dichtungen, in: *Österreichische Musikzeitung* 31 (1976), S. 650-658.

-- Dvořáks Aufstieg zum Komponisten von internationalem Rang. Einige neue Entdeckungen, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 47-55.

-- Dvořák, London 1979.

-- Art. *Dvořák, Antonín*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 5, London 1980, S. 765-792.

-- The dissemination abroad of Czech Music towards the end of the 19th Century: its extent and its limitations, in: *Music of the Slavonic Nations* (Kongreßbericht Brno 1978), hrsg. von R. Pecman, Brno 1981, S. 119-125.

-- Dvořák on the American Scene, in: *19th-Century Music* Bd. V/1 (1981), S. 16-23.

COLLOQUIUM *Dvořák, Janáček and Their Time* Brno 1984 (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 19), hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1985.

COOPER, Kenneth: Art. *Intermezzo (lyrisches Intermezzo des 19. Jhs.)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 16, Kassel etc. 1979, Sp. 833-843.

DAHLHAUS, Carl: Brahms und die Idee der Kammermusik, in: *Brahms-Studien* Bd. 1, hrsg. von C. Floros, Hamburg 1974, S. 45-57.

-- Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik. Zum 150. Geburtstag des Komponisten, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), S. 387-391.

-- Musikalische Prosa (1964), in: *Schönberg und Andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz etc. 1978, S. 134-145.

-- Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden/Laaber 1980.

-- Richard Wagners Musikdramen, 2. Aufl. Zürich/Schwäbisch Hall 1985.

-- Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202-213.

DANUSER, Hermann: *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975.

DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985.

DUNHILL, Thomas F.: *Chamber Music: A Treatise for Students*, London 1913 (Reprint New York 1972).

DVOŘÁK, Antonín: Interviews mit amerikanischen Zeitungen:

- *Real value of Negro Melodies*, *The New York Herald* 21. 5. 1893 (Wiederabdruck in: John Clapham, Dvořák, London 1979, S. 197).

- *Antonín Dvořák on Negro Melodies*, *The New York Herald* 28. 5. 1893 (Clapham, a. a. O., S. 198).

- *For National Music*, *Chicago Tribune* 13. 8. 1893 (Clapham, a. a. O., S. 201).

- *Dvořák on his New Work*, *The New York Herald* 15. 12. 1893 (Clapham, a. a. O., S. 201).

-- Franz Schubert (In co-operation with H. T. Finck), in: *The Century Illustrated Monthly Magazine* 48, New York 1894 (Wiederabdruck in: John Clapham, Antonín Dvořák, *Musician and Craftsman*, London 1966, S. 296).

ANTONIN DVOŘÁK, *Korespondence a dokumenty - Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe in 8 Bänden (tschech., engl., deutsch)*, hrsg. von Milan Kuna u. a., Prag 1987ff.

- Band I: *Abgesandte Korrespondenz 1871-1884*, Prag 1987

- Band II: *Abgesandte Korrespondenz 1885-1889*, Prag 1988

- Band III: *Abgesandte Korrespondenz 1890-1895*, Prag 1989.

FINSCHER, Ludwig: Art. *Streichquartett* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 12, Kassel etc. 1965, Sp. 1559-1601.

-- Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3)*, Kassel etc. 1974.

FISKE, Roger: Vorwort zu: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Symphony No. 3 in A minor*, Edition Eulenburg No.406, London 1976.

GERLACH, Reinhard: *War Schönberg von Dvořák beeinflusst? Zu Arnold Schönbergs Streichquartett D-Dur*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 122.

GABRIELOVÁ, Jarmila, *Die Sonatenform in den frühen Werken von Antonín Dvořák*, in: *Colloquium Brno* 1984, S. 193-198.

- Raná komorní tvorba Antonína Dvořáka [Die frühen Kammermusikwerke von Antonín Dvořák], in: Hudební věda 26 (1989), S. 142-162.
- GRIFFITHS, Paul: The String Quartet, London 1983.
- HANSLICK, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869.
- Fünf Jahre Musik. Kritiken (Der "Modernen Oper" VII. Teil), Berlin 1896.
- Am Ende des Jahrhunderts. Musikalische Kritiken und Schilderungen (Der "Modernen Oper" VIII. Teil), Berlin 1899.
- HOLLANDER, Hans: Schubertsches bei Dvořák. Dargestellt am Klavierquintett op. 81, in: Musica 28 (1974), S. 40-42.
- Die tschechisch-amerikanische Synthese in Dvořáks Musik aus der Neuen Welt, in: Musica 29 (1975), S. 122-124.
- HONOLKA, Kurt: Antonín Dvořák in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1974.
- JANÁČEK, Leoš: Musik des Lebens. Skizzen, Feuilletons, Studien, hrsg. von Theodora Straková, Leipzig 1979.
- JERS, Norbert: "Dvořák, der Progressive". Entwickelnde Variation in der 9. Symphonie, in: Musica 33 (1979), S. 258-262.
- KLINKHAMMER, Rudolf: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform, Regensburg 1971.
- KOMMA, Karl Michael: Die Pentatonik in Antonín Dvořáks Werk, in: Musik des Ostens I, Kassel etc. 1962, S. 63-75.
- KULL, Hans: Dvořáks Kammermusik, Bern 1948.
- KURTH, Ulrich: Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Göttingen 1982.
- LÉBL, Vladimír/LUDVOVÁ, Jitka: Pražské orchestrální koncerty v letech 1860-1895 [Die Prager Orchesterkonzerte in den Jahren 1860-1895], in: Hudební věda 17 (1980), S. 99-138.
- LICHTENFELD, Monika: Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, in: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 161-167.
- MACDONALD, Hugh: Dvořák's Early Chamber Music, in: Colloquium Brno 1984 (s. d.), S. 183-187.

- MARGGRAF, Wolfgang: Franz Schubert und die slawische Folklore, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 23 (1981), S. 20-25.
- MERSMANN, Hans: Die Kammermusik, Bd. IV, Leipzig 1930 (Führer durch den Konzertsaal, begonnen von H. Kretzschmar).
- NETTL, Paul: Art. *Dvořák, Antonín*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von F. Blume, Bd. 3, Kassel etc. 1954, Sp. 1014-1023.
- NOUZA, Zdeněk: Beobachtungen zu Brahms' Stellung im tschechischen Musikleben seiner Zeit, in: Brahms-Kongreß Wien 1983, Kongreßbericht, hrsg. von S. Antonicek und O. Biba, Tutzing 1988, S. 405-422.
- 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.
- PREY, Stefan: Zur Harmonik in Debussys Nocturnes für Orchester, in: Musica 41 (1987), S. 7-12.
- PROCHAZKA, Rudolph Freiherr: Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder, Saaz i. B. 1914.
- ROBERTSON, Alec: Dvořák (The Master Musician Series), London 1945, rev. ed. 1964 (Reprint 1974).
- RUF, Wolfgang: Dvořáks Sextett in A-Dur op. 48, in: Colloquium Brno 1984 (s. d.), S. 203-207.
- RUMMENHÖLLER, Peter: Die verfremdete Kadenz. Zur Harmonik Franz Liszts, in: Zeitschrift für Musiktheorie 9 (1978), S. 4-16.
- SCHNEIDER, Frank: Schönberg und die tschechische Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 23 (1981), S. 26-30.
- SCHÖNBERG, Arnold: Style and Idea, New York 1950.
- SCHUMANN, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von H. Simon, Bd. III, Leipzig o. J.
- SMETANA in Briefen und Erinnerungen, hrsg. von František Bartoš, Prag 1954.
- ŠOUREK, Otakar: Život a dílo Antonína Dvořáka, Praha: Bd. I, <sup>1</sup>1954, Bd. II, <sup>3</sup>1955, Bd. III, <sup>2</sup>1956, Bd. IV, <sup>2</sup>1957.
- (Hrsg.): Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen, Prag 1954.
- Antonín Dvořák. Sein Leben und sein Werk (deutsch von P. Eisner), Prag 1953.

- Antonín Dvořák. Werkanalysen II: Kammermusik (deutsch von P. Eisner), Prag 21955.
- STÖCKL, Karin: Besonderheiten der Musiksprache Antonín Dvořáks in seinen Sinfonischen Dichtungen, in: Colloquium Brno 1984, S. 215-222.
- SYCHRA, Antonín: Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973 (tschechische Originalausgabe Prag 1959).
- SYDOW-SAAK, Brigitte: Art. *Dumaldumka*, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1981.
- VYSLOUŽIL, Jiří: Anton Bruckner und Antonín Dvořák? In: Bruckner-Jahrbuch 1981, hrsg. von F. Grasberger, Linz 1982, S. 107-113.
- WEBSTER, James: Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, in: 19th-Century Music II (1978/79), S. 18-35, und III (1979/80), S. 52-71.
- WESTERNHAGEN, Curt von: Richard Wagner, Zürich 1956.



# Personenregister

- Abraham, Gerald 129, 139, 176, 190, 205,  
220, 266f., 315, 321, 325  
Adorno, Theodor W. 86  
Antonowitsch, Myrosław 222
- Bartók, Béla 267  
Bartoš, František 118  
Batka, Richard 317  
Bayer, F. 241  
Becker, Jean 211f., 219, 230f., 235  
Beethoven, Ludwig van 13-18, 22f., 27-32,  
36f., 39, 49, 52, 68, 71, 94, 104, 112f.,  
119, 124, 126-128, 132, 137-139, 141,  
153, 159, 162-165, 167, 174, 176, 189f.,  
194, 197, 210, 216, 237, 241, 243, 246,  
250f., 256f., 263, 269f., 273, 284, 297,  
327-329  
Bendl, Karel 15  
Bennewitz, Antonín 15, 40, 118, 137, 212  
Berger, Francesco 267  
Berkovec, Jiří 40, 199, 237  
Berlioz, Hector 39  
Berwald, Franz 13, 79  
Beveridge, David 15-18, 26, 28, 37, 41f.,  
46, 50, 54, 60, 62, 64, 66, 73, 77, 81, 123,  
160, 162f., 165, 176, 185, 190, 200, 207,  
216, 224, 241, 246, 257, 268, 274, 278,  
280f., 320-322  
Biba, Otto 235f.  
Blümer, Hans 105  
Brahms, Johannes 13f., 17, 27, 43f., 101f.,  
114, 117, 126, 151, 166, 174, 177, 182-  
184, 190-192, 194, 200, 202, 207-210,  
212, 225f., 231-234, 235f., 241, 243, 246,  
250, 258-260, 262f., 272, 281f., 297, 315,  
321f., 324-328  
Bruckner, Anton 60, 112f., 236, 253-255,  
297, 324  
Burghauser, Jarmil 14f., 18, 40, 43, 84, 86,  
116-119, 138, 145, 147, 166, 190f., 200,  
235f., 241, 271f., 283
- Čermáková (Kaunitzová) Josefina 39, 283
- Černý, Miroslav K. 40f., 68  
Chopin, Frédéric 129, 131  
Chusid, Martin 257  
Cibula, František 68  
Clapham, John 15, 33, 39f., 42, 73, 80, 84,  
117, 138, 144f., 147f., 156, 166, 177,  
179, 188, 190-192, 212, 222, 236, 241,  
250, 264f., 266, 270, 276, 283, 297,  
314f., 322  
Cooper, Kenneth 225f.
- Dahlhaus, Carl 14, 77, 80, 101, 103, 111,  
113, 267  
Danuser, Hermann 101  
Debussy, Claude 103, 204, 268, 302, 329  
Dömling, Wolfgang 80  
Dohnányi, Ernst v. 79  
Dunhill, Thomas F. 270
- Erben, Karel Jaromir 322
- Fibich, Zdeněk 200  
Finck, Henry T. 297  
Finscher, Ludwig 13, 113  
Fiske, Roger 23  
Fletcher, A. C. 265  
Foerster, Josef Bohuslav 79, 263, 270  
Franck, César 261, 329
- Gabriellová, Jarmila 17  
Gerlach, Reinhard 114  
Glasunow, Alexander 13  
Glinka, Mikhail 13  
Göbl, Alois 235, 241, 284  
Grasberger, Franz 255  
Grieg, Edvard 267  
Griffiths, Paul 266, 281
- Hanslick, Eduard 191, 211, 272, 317, 322,  
324, 328  
Haydn, Joseph 13, 35, 42, 56, 94, 124, 141,  
156, 164, 176, 182, 189, 263, 281, 284,  
297, 324, 327-329

- Hellmesberger d. Ä., Josef 112, 212, 235f., 240, 258f.,  
 Herder, Johann Gottfried v. 232  
 Hirschbach, Ludwig 13  
 Hollander, Hans 224  
 Hostinský, Otakar 118
- Janáček, Leoš 13, 100, 153, 191, 304, 315f., 324, 328f.  
 Jers, Norbert 275  
 Jiranek, Josef 86  
 Joachim, Joseph 147, 209, 212, 232f., 236, 240, 325
- Kaunitzová (geb. Čermáková), Josefa 39, 283  
 Klinkhammer, Rudolf 22  
 Kneisel-Quartett 166  
 Körner, Theodor 39  
 Komma, Karl-Michael 268  
 Kovařík, Josef Jan 264, 269f., 272  
 Krejčí, Josef 17f.  
 Kuba, Jaroslav 222  
 Kull, Hans 268, 276  
 Kuna, Milan 40, 191  
 Kurth, Ulrich 267, 276
- Lachner, Franz 13  
 Lébl, Vladimír 15f., 77  
 Lichtenfeld, Monika 103  
 Liszt, Franz 15, 39, 66f., 77, 79-82, 84, 96, 105, 109, 111-114, 116-118, 129, 137, 143, 145, 177, 207f., 304, 308, 317, 320, 322, 324, 327  
 Ludvová, Jitka 15f., 77
- Macdonald, Hugh 40, 71, 80, 102  
 Mahler, Gustav 60, 114, 324  
 Marggraf, Wolfgang 177  
 Margulies, Adele 283  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 13-15, 18f., 22-24, 26, 38, 112f., 132, 134, 137, 166, 182, 190, 216, 225f., 233, 237, 240, 281, 284, 327  
 Mersmann, Hans 190  
 Meyerbeer, Giacomo 15  
 Molière, Bernard 13
- Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 15f., 18, 56, 141, 167f., 176, 215, 230, 232, 255, 257, 285, 297, 327, 329
- Nouza, Zdeněk 43, 117, 191, 231f.  
 Novák, Vítězslav 79, 329  
 Novotný, V. J. 231
- Onslow, George 13
- Pečman, Rudolf 17  
 Petersen, Peter 78  
 Portheim, Josef 15  
 Prey, Stefan 103  
 Procházka, Rudolf Frh. v. 15f.
- Raff, Joachim 13f., 113  
 Raphael, Günther 37, 119  
 Reger, Max 43  
 Roberson, Alec 184, 241  
 Rosé-Quartett 236  
 Rubinstein, Anton 13  
 Ruf, Wolfgang 209  
 Rummenholler, Peter 66f.
- Schneider, Frank 114  
 Schönberg, Arnold 13, 17, 79f., 101, 113f., 123, 151, 324, 329  
 Schubert, Franz 14-16, 53, 105, 117, 162, 173f., 176-179, 190, 192-198, 210, 212, 224, 230, 238, 241-250, 255, 257-260, 291, 297, 303, 313, 327f., 329  
 Schumann, Robert 13f., 18f., 22, 33, 39, 96, 143, 179, 182, 189, 224, 233, 284, 297  
 Simrock, Fritz 147, 166, 209-212, 222, 226, 255, 261  
 Smetana, Bedřich 13, 77, 117f., 188, 200, 237, 241, 269f., 272, 277, 315, 322, 324, 328f.  
 Sobotka, Antonín 212  
 Šourek, Otakar 28, 134, 166, 185, 188, 190-192, 210f., 235, 239, 241, 251, 269, 272, 276, 307, 322  
 Spohr, Louis 13  
 Stöckl, Karin 315

Strauss, Richard 13, 80  
Strawinsky, Igor 83  
Suk, Josef 79, 329  
Sychra, Antonín 265, 270  
  
Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch 329  
  
Verdi, Giuseppe 324, 329  
Volkmann, Robert 13f.  
Vysloužil, Jiří 255  
  
Wagner, Richard 13, 15, 39, 49, 54, 56, 62,  
77f., 80, 84-87, 89f., 92, 94-97, 100-103,  
105-114, 116f., 126, 137, 142-144, 147,  
194, 204, 216, 282, 284, 297, 301f., 304,  
324, 327  
Weber, Carl Maria v. 236f.  
Webster, James 174, 246, 259  
Westernhagen, Curt v. 109  
Wolf, Hugo 13, 113, 261  
  
Zemlinsky, Alexander 79, 114, 329



# Werkregister Dvorák

## I. Instrumentalwerke

*Bagatellen* op. 47 201

*Čypršše* ("Zypressen") für Streichquartett B 152 213f.

*Dumka* op. 12/I 224

*Dumka* d-Moll op. 35 222

*Dumky* für Klaviertrio op. 90 224, 296

*Humoresken* op. 101 264

*Improptu d-Moll* B 129 243

Klarinettenquintett b-Moll B 14 (verl.) 39

Klavierquartett D-Dur op. 23 165, 176, 246, 254, 266, 295, 321

Klavierquartett Es-Dur op. 87 132, 289f., 296, 305

Klavierquintett A-Dur op. 5 116-119, 121, 135f., 150, 176, 184, 295, 305

Klavierquintett A-Dur op. 81 119, 149, 223f., 254, 263, 274, 295

Klaviertrios B 25/26 (verl.) 39, 116

Klaviertrio B-Dur op. 21 53, 165, 176, 184, 188, 200, 217, 266

Klaviertrio g-Moll op. 26 165, 167, 188, 200

Klaviertrio f-Moll op. 65 148f., 192, 232, 236, 250, 254, 261, 274, 288, 296

Konzert für Klavier und Orchester g-Moll op. 33 207f., 295

Konzert für Violine und Orchester a-Moll op. 53 139, 147, 233

Konzert für Violoncello (mit Klavier) A-Dur B 10 37-39, 41, 116, 118

Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104 264, 283, 285, 293, 317, 320, 322

*Notturmo* op. 40 105, 107, 147

*Nocturnes* für Orchester B 31 116, 147

Oktett für Klavier, Streicher und Bläser B 36 (verl.) 39, 116, 129

Orchesterstücke ("Intermezzi") B 15 40

Ouvertüre *Romeo und Julia* B 35 (verl.) 116

Ouvertüre *Domov můj* ("Mein Heim") (op. 62) 232

Ouvertüre *V přírode* ("In der Natur") op. 91 272f.

Ouvertüre *Karneval* op. 92 272

Ouvertüre *Othello* op. 93 272, 282

*Poetische Stimmungsbilder* op. 85 107

*Polonaise* für Violoncello und Klavier B 94 251, 253f.

*Rhapsodie* a-Moll op. 14 116f.

*Romanze* für Violine und Klavier op. 11 129

*Serenade* d-Moll für Bläser op. 44 191, 324

*Serenade* E-Dur für Streicher op. 22 184, 324

*Silhouety* ("Silhouetten") op. 8 139

*Slawische Tänze* op. 46 und op. 72 129, 177, 198, 201, 222, 224, 232f., 241, 266, 324

*Slawische Rhapsodien* op. 45/1-3 222, 324

Sonäte f-Moll für Violoncello und Klavier B 20 (verl.) 39, 116

Sonate F-Dur für Violine und Klavier op. 57 232-234, 250

Sonatine G-Dur für Violine und Klavier op. 100 189, 264, 268

Streichquartett A-Dur op. 2 13-38, 41, 43, 52, 60, 73, 100, 126f., 129, 157, 159, 162, 266, 272, 284f., 296, 312, 326f.

Streichquartett B-Dur B 17 39-62, 67, 77f., 79, 81, 100, 117, 123, 125, 138, 140, 143, 151, 325, 327

Streichquartett D-Dur B 18 39-41, 54, 56-78, 79, 81f., 117, 124f., 129, 138, 140, 151, 157, 253, 325, 327

Streichquartett e-Moll B 19 40, 42, 79-115, 117, 121, 137f., 145, 148, 204, 230, 260, 297, 304, 308, 320, 324f., 327

Streichquartett f-Moll op. 9 116-136, 137, 139-141, 147f., 150, 158f., 161, 165, 171, 177f., 238, 256, 266, 294f., 316, 326f.

Streichquartett a-Moll op. 12 116, 122, 137-149, 150, 158f., 165, 167, 171, 178, 204, 238, 321, 325, 327

Streichquartett a-Moll op. 16 116, 137f., 145, 149-165, 170-173, 184, 212, 219, 238, 253, 256, 295f., 321, 325-327

Streichquartett E-Dur "op. 80" 122, 129, 136f., 166-189, 197, 208-211, 219, 221, 233, 239f., 247, 256, 291, 295, 303, 308, 316, 327

Streichquartett d-Moll op. 34 190-210, 211f., 216, 221, 233, 236, 238, 295, 327

Streichquartett Es-Dur op. 51 129, 200, 211-234, 235f., 240f., 246, 249, 253f., 261, 274, 288, 291, 295f., 319, 325-327

Streichquartett-Fragment F-Dur B 120 221, 235-241, 254, 296, 326, 328

Streichquartett C-Dur op. 61 166, 221, 233, 235f., 238-261, 262f., 274, 276f., 287f., 291f., 295f., 324f., 327f.

Streichquartett F-Dur op. 96 26f., 114, 166, 212, 221, 261, 262-282, 293-295, 307, 311, 320, 324-326, 328

Streichquartett As-Dur op. 105 20, 240, 247, 262, 283-297, 299, 302, 307, 316-323, 326-328

Streichquartett G-Dur op. 106 203, 240, 283f., 285, 293-315, 317, 319-322, 326-328

Streichquintett a-Moll op. 1 14-19, 28, 37, 41, 285, 326

Streichquintett G-Dur "op. 77" 105, 147, 157f., 164-166, 295

Streichquintett Es-Dur op. 97 264f., 268, 284f., 289, 293-296, 305f., 321

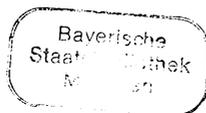
Streichsextett A-Dur op. 48 129, 175, 201, 209, 212, 219f., 222-224, 231, 235f., 243f., 246, 254, 259, 328

Suite A-Dur op. 98 264

Symphonie Nr. 1 c-Moll B 9 39-41, 50f., 77, 116, 118  
 Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 4 39, 41, 77, 116  
 Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 10 116, 121f., 125-128, 158, 178  
 Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 13 116, 145, 150, 158, 162f., 250  
 Symphonie Nr. 5 F-Dur "op. 76" 129, 161, 163, 166, 178, 185, 210, 296  
 Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60 27, 29, 232, 241  
 Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70 27, 150, 192, 232, 250, 265f., 320  
 Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88 250, 262, 272f., 295, 321  
 Symphonie Nr. 9 e-Moll *Aus der Neuen Welt* 52, 231, 262, 264, 267f., 275, 305, 311, 317,  
 324  
 Symphonische Dichtungen *Vodník* ("Der Wassermann") op. 107, *Polednice* ("Die Mittags-  
 hexe") op. 108, *Zlatý kolovrat* ("Das goldene Spinnrad") op. 109 318, 322  
*Píseň bohatýrská* ("Heldenlied") op. 111 145  
*Symphonische Variationen* "op. 78" 191  
*Tschechische Suite* op. 39 156, 201, 212, 223

## II. Vokalwerke

*Alfred* B 16 39, 78, 325  
*Armida* op. 115 108, 125, 282, 322, 324f.  
*Biblické písně/Biblische Lieder* op. 99 264  
*Čypřiše* ("Zypressen") - Liederzyklus B 11 39, 213f.  
*Dimitrij* op. 64 235, 240  
 Kantate (Hymnus) *Die Erben des weißen Berges* op. 30 116  
*Král a uhlář* ("König und Köhler") 1. Vertonung (B 21): 116-118, 2. Vertonung (op. 14, B  
 42): 116, 118, 145  
*"Laß mich allein"*, aus den Vier Liedern op. 82 283  
*Moravské dvojzpěvy/Klänge aus Mähren* opp. 20/32/38 148, 191, 210f.  
*Requiem* op. 89 107f., 282, 324f.  
*Šelma sedlák* ("Der Bauer ein Schelm") op. 37 324  
*Stabat Mater* op. 58 40, 166  
*Tvrdé palice* ("Die Dickschädel") op. 17 164  
*Zigeunerlieder/Cigánské melodie* op. 55 227



# Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft

Herausgegeben von Ludwig Finscher  
und Reinhold Hammerstein



## Band 12 Klaus Häfner

Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke

627 Seiten mit 166 Notenbeispielen und 65 Seiten Faksimileteil.

Gebunden. DM 138,—  
ISBN 3-89007-113-9

Diese Publikation vollzieht „... einen wünschenswerten Schritt nach vorn — sie liegt sozusagen als ein dicker Stein auf dem Wege der Bachforschung, der nicht so leicht wegzuräumen ist und der die Schritte wohlgemerkt nicht nach vorn, aber die nach rückwärts behindert.“

*Neue Zeitschrift für Musik*

## Band 13 Volker Mattern

Das Drama giocoso „La Finta giardiniera“. Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart.

551 Seiten mit 459 Notenbeispielen und 110 Tabellen.

Gebunden. DM 168,—  
ISBN 3-89007-111-2

## Band 14 Clemens Goldberg

Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert

364 Seiten mit 61 Seiten Notenanhang. Gebunden. DM 85,—

ISBN 3-89007-109-0

## Band 15 Nicole Schwindt-Gross

Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen motivischem Prozeß und Satztechnik am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns.

265 Seiten mit 144 Notenbeispielen.

Gebunden. DM 88,—  
ISBN 3-89007-112-0

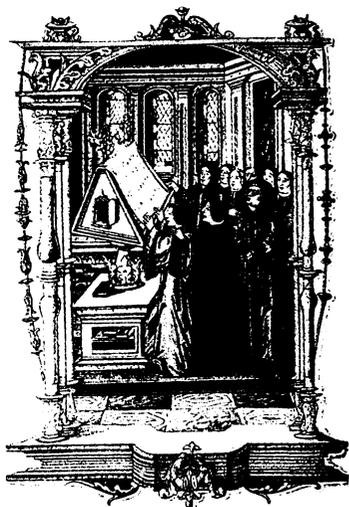
Die Reihe kann ab Band 1 zur Fortsetzung bezogen werden. Bitte fordern Sie beim Verlag ein Verzeichnis der Bände 1-11 an.

Laaber-Verlag · 8411 Laaber



# Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft

Herausgegeben von Ludwig Finscher  
und Reinhold Hammerstein



## Band 16

Andrea Lindmayr

Quellenstudien zu den Motetten von  
Johannes Ockeghem

268 Seiten mit 44 Tabellen, 13 Ab-  
bildungen, 14 Notenbeispielen und  
einem Incipit-Verzeichnis der Motet-  
ten. Gebunden. DM 90,—  
ISBN 3-89007-204-6

## In Vorbereitung:

Thomas Betzwieser

Exotismus und „Türkenoper“ in der  
französischen Musik von Lully bis  
Grétry. Untersuchungen zu einem  
ästhetischen Phänomen des Ancien  
Régime.

Ca. 468 Seiten. Gebunden.  
Ca. DM 160,—  
ISBN 3-89007-225-9

## Band 18

Jérôme de la Gorce / Her-  
bert Schneider (Hrsg.)

Jean-Baptiste Lully. Kongreßbericht  
Ca. 620 Seiten mit 69 Notenbeispielen,  
36 Abbildungen, 38 Faksimiles  
und 48 Tabellen. Gebunden.

DM 228,—  
ISBN 3-89007-211-9

Christoph Braun

Max Webers Musiksoziologie

Ca. 510 Seiten. Gebunden.  
Ca. DM 180,—  
ISBN 3-89007-226-7

Laaber-Verlag · 8411 Laaber

