

Denkweise. Die Hintergründe für diese Episoden hat der Autor Selbstzeugnissen Mahlers und der musikwissenschaftlichen Fachliteratur entnommen. Der Leser erlebt Mahlers Abschiedskonzert in Wien mit einer Aufführung der Zweiten (Auferstehungs-)Sinfonie ebenso mit wie die Uraufführung der Achten Sinfonie (der Tausend) am 12. September 1910 in München. Man wird Zeuge von Mahlers Verabschiedung nach New York am Wiener Westbahnhof und genauso – später – von seiner Beerdigung auf dem Grinzinger Friedhof.

Zwischendurch gewährt ein ausgiebiges Gespräch mit dem Meister während einer Bergwanderung in den Osttiroler Alpen bei Toblach Einblicke in seine Gedankenwelt. Mahler zeigt sich hier – wie von ihm selbst in zahlreichen Briefen bekundet – als Freund der Natur, der sich ihr aufs engste verbunden fühlt und aus ihr immer wieder Inspiration gewinnt. Seine Schöpfungskraft erwächst aber auch aus der intellektuellen Auseinandersetzung mit den Naturgesetzen. Im Denken ihrer möglichen Auflösung erkennt er auch das Ziel seiner kompositorischen Arbeit. Mahler konzidiert in diesem aus Original-Zitaten zusammengesetzten, gleichwohl fiktiven Gespräch, dass sein Werk unzeitgemäß sei und erst nach seinem Tod die ihm zustehende und von ihm erwartete Würdigung möglich werde. Die Bedingungen seines kompositorischen Schaffens werden hervorgehoben, nicht ohne sie in Kontrast zu seiner

Tätigkeit als Orchesterleiter zu setzen. Die Unterhaltung kreist um Mahlers Musikverständnis in all seinen Facetten. Dazu gehört auch die (im Jahr 1900 geäußerte) vehemente Ablehnung von Programmen, die den Werken beigegeben werden und dem Hörer als Verständnishilfe dienen könnten. Die existentielle Rolle der Musik in seinem Leben kommt zum Ausdruck in Sätzen wie: »Wenn ich Musik höre – auch während des Dirigierens – höre ich oft ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen – und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind.« (Mahler an Bruno Walter aus New York, Anfang 1909)

Axel Koppetsch ist Historiker und Archivar und kann so in jeder Hinsicht aus dem Vollen schöpfen, auch sprachlich und stilistisch. Sein Buch ist eine Hommage an Mahler und zeugt von umfassender Kenntnis seines Lebens und Werkes sowie auch der entsprechenden Fachliteratur. In einem Nachwort legt der Autor Rechenschaft über seine Quellen ab und trennt Fiktion genau von Realität. Daneben zeigt das Buch aber auch eine manchmal geradezu unbändige Freude am Denken des nahezu Unmöglichen. All dies in drei parallelen und nur scheinbar nicht aufeinander bezogenen Handlungs- und Zeitsträngen, die schließlich zusammenlaufen und zu einem furiosen Schluss führen, der so spannend ist wie das ganze Buch. Und Mahler mitten drin! [Claudia Maria Korsmeier]

---

## Markéta Štědrónská: Die Klavierkammermusik von Antonín Dvořák Studien und Vergleiche mit Werken von Brahms, Tutzing (Hans Schneider) 2010

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine Dissertation, die unter Betreuung von Hartmut Schick an der Ludwig-Maximilians-Universität München verfasst wurde. Schick selbst hat zwanzig Jahre zuvor sein eigenes Dissertationsvorhaben einer Grundsatzstudie zum Schaffen Antonín Dvořáks gewidmet, die mittlerweile als Standardwerk zu ihrem Thema gilt (*Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990), und hiernach immer wieder zu diesem Komponisten geforscht

und publiziert. In einiger Hinsicht erweist sich die nun veröffentlichte Arbeit von Markéta Štědrónská als ein Komplementär zu Schicks Schrift von 1990 (vgl. hierzu S. 1), widmet diese sich doch in Ergänzung zu Schicks Analyse der Streicher- nun Dvořáks reichem Œuvre an Klavierkammermusik.

Schon der Untertitel verweist jedoch zugleich auf einen signifikanten Unterschied in der Versuchsanordnung: Während Schicks Fokus bei Dvořák liegt, hat Štědrónská in weiten Teilen fast

schon eine Doppelstudie verfasst. Der Klavierkammermusik von Johannes Brahms wird als Vergleichsfolie in einer Vielzahl von Exkursen substantiell Raum gegeben. Štědrónská knüpft mit diesem vergleichenden Ansatz ausdrücklich an eine etablierte musikhistorische Forschungsfrage an (vgl. hierzu insbesondere die Zusammenstellung des Forschungsstandes S. 4, FN 14) und versucht, diese im Bereich der Klavierkammermusik bei der Komponisten weiterzuerfolgen. Die Werkauswahl für eine solche Versuchsanordnung begründet sich insbesondere daraus, dass beide Komponisten den Bereich der Klavierkammermusik weitgehend ihre ganzen Laufbahnen hindurch gepflegt und jeweils eine stattliche Anzahl an Werken hinterlassen haben, so dass eine Analyse Resultate verspricht, die über den Einzelfall hinaus Aussagewert erlangen.



Die Struktur der Studie ist etwas uneinheitlich. Nach gut dreißig einleitenden Seiten, die allgemeine Vorbemerkungen sowohl zu gattungsgeschichtlichen Hintergründen von Violinsonate bis Klavierquintett als auch zu satztechnischen Merkmalen vom Dvořáks wie Brahms' Klavierkammermusik (zu Klaviertextur, Streichertextur, konzertanten Elementen sowie Fragen von Klangverfeinerung und Themeninstrumentierung) enthalten, folgen zunächst als Hauptkapitel (140 S.) Analysen der Kopf- und Finalsätze von Dvořáks opp. 5, 21, 23, 26, 57, 65, 81, 87 und 100, die mit insgesamt zehn Brahms-Exkursen (insb. zu Brahms' opp. 8, 25, 26, 34, 60, 87, 101) flankiert werden. Die Kapitel 3 (*Langsame Sätze*, 32 S.) und 4 (*Scherzi und scherzoähnliche Sätze*, 23 S.) sind dann deutlich komprimierter und verzichten auf die Exkursstruktur. Kapitel 5 schließlich präsentiert eine separate Analyse des Klaviertrios Nr. 4 e-Moll op. 90 *Dumky* (40 S.).

Die sichtbare Absetzung der meisten Analysen nach Werken geordnet erlaubt es grundsätzlich,

das vorliegende Buch auch als Nachschlagewerk zu gebrauchen. Hinsichtlich der Mittelsätze der Klavierkammermusik bedarf man allerdings der Unterstützung des Werkregisters, das für so manchen Leser mit Informationsbedarf nur zu Einzelwerken, gerade den selten behandelten, von vorrangigem Interesse sein dürfte.

Alle Aspekte von Dvořáks Klavierkammermusik werden beschrieben. Diese Analysen, die u. a. die Eigenarten formaler und motivischer Arbeit skizzieren sowie melodischen und harmonischen Spezifika von Dvořáks Personalstil folgen, gehören zum Interessantesten dieser Studie. Verbindendes wie Trennendes zu den korrespondierenden Werken von Brahms wird herausgearbeitet, etwa mit Blick auf das Verhältnis der Kopfsätze von Dvořáks op. 65 und Brahms' op. 34 (S. 107–115). Der selbstgestellten Aufgabe entsprechend ist der sprachliche Duktus dieses Buches vorherrschend ein musikalisch-technischer. Nicht selten wird dies in Besprechungen gerne gegen solche Arbeiten gewandt. Doch Štědrónskás Buch ist ein gutes Beispiel dafür, dass sich jenseits biographischer, musikhistorischer oder kulturwissenschaftlicher Fragestellungen aus musikalischer Analyse in der Tat Erkenntnisse ableiten lassen, die im generellen Diskurs verhandelte Argumente zu substantiieren vermögen, hier insbesondere mit Blick auf das Wechselverhältnis Brahms – Dvořák, zwei der wichtigsten zentraleuropäischen Komponisten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. In der Gegenüberstellung wird insbesondere die Eigenständigkeit von Dvořáks Komponieren anschaulich, was gewiss nicht ohne Wert ist angesichts einer derart dominanten musikhistorischen Gestalt wie Brahms, in dessen Schatten Zeitgenossen sehr schnell mit dem Lemma des Epigonen belegt werden, umso mehr, wenn sie mit Brahms auch persönlich in Kontakt standen.

Das Lektorat hätte allerdings gründlicher ausfallen können. Gerade in den Fußnoten und Registern treten immer wieder leicht vermeidbare Fehler auf, insbesondere bei Namen, Titeln und sonstigen bibliographischen Angaben, wo es am wenigsten zu erwarten steht (z. B. Heinz-Klaus Metzger, Wilhelm Pfannkuch, Altbrecht Riethmüller, Charles Rosen: Der Klassische Stil, Peter

Petersen [Hrsg.], *Brahms und seine Zeit*, Hamburg 1984). Das ist erst recht bedauerlich, da das vorliegende Buch dem Standard der Reihe entsprechend ansonsten grafisch sehr ansprechend gehalten und insbesondere mit einem umfänglichen Angebot an gut lesbaren Notenbeispielen ausgestattet ist. Diese befinden sich zudem im Text an der Stelle der jeweiligen Diskussion, was den unmittelbaren Abgleich der analytischen Bemerkungen mit Dvořáks Partituren gestattet. Dieses Vorgehen ist vor allem zu begrüßen, da nicht alle Leser sämtliche Studienpartituren bereitliegen haben dürften. Zudem gehört die Mehrzahl der verhandelten Werke – jenseits von Klassikern wie dem *Klavierquintett Nr. 2 A-Dur* op. 81 oder dem *Klaviertrio Nr. 4 e-Moll* op. 90 *Dumky* – allenfalls zum erweiterten Bereich des gängigen Repertoires. Mit großem Engagement und viel Liebe zum analytischen Detail ist Štědrónská, die zuvor schon mit wissenschaftlichen Beiträgen zu Dvořák und editorischen Fragestellungen hervorgetreten ist, auch diesem Teil von Dvořáks Klavierkammermusik eine getreue Anwältin.

Nicht zu beanstanden, aber vielleicht etwas schade und wohl dem Dissertationszusammenhang geschuldet ist, dass manche Chance zu einem breiteren Horizont angesprochen, aber dann ungenutzt bleibt. Dies wäre gerade nützlich gewesen, um die Analyseergebnisse zu kontextualisieren. Vergleichende Anmerkungen jenseits von Brahms bleiben z. B. doch arg auf das Schaffen deutschsprachiger Komponisten beschränkt, obwohl eine mögliche Perspektive insbesondere in Richtung französischer und russischer Klavierkammermusik zurecht angesprochen wird (S. 275). Ein anderes Beispiel ist die Feststellung, dass ein Charakteristikum der Gattung Klavierquintett sei, »Einzelwerke zu schaffen« (S. 19), in der Folge dann aber nur die wenigen prominenten Beispiele (insb. Schubert,

Schumann, Brahms, Franck) thematisiert werden. Diese ebenso zutreffende wie erstaunliche Beobachtung ließe sich aber auf die gesamte, ungemein reiche Gattungsgeschichte ausweiten. Besetzungsgröße scheint zudem wenig aussagekräftig als Begründung dieses Phänomens, erst recht vor dem Hintergrund, dass das Gros dieser Komponisten zahlreiche symphonische Werke, Streichquartette, Konzerte und Opern verfasst hat.

Ein nichtallzuumfänglicher Anhang aus Bibliographie, Personen- und Werkregister beschließt das Buch. Hinsichtlich des Forschungsstandes hätte die Bibliographie allerdings gerade mit Blick auf die internationale Brahms-Forschung einiges mehr erwarten lassen, auch wenn die Autorin zugestandenmaßen ihr Verzeichnis explizit auf »zitierte Literatur« beschränkt (S. 285) und hinsichtlich der Brahms-Passagen »keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt« (S. 2). Dafür erschließt Štědrónská dem deutschsprachigen Leser als Muttersprachlerin manch nützliche tschechische Ressource.

Trotz der skizzierten kleineren Einwände wird Štědrónskás sehr fleißige Arbeit für den an Dvořáks Musik analytisch Interessierten jedoch gewiss ebenso eine Bereicherung darstellen wie für den Musikhistoriker, der seinen Blick auf das produktive Wechselverhältnis Brahms – Dvořák richtet, das in der allgemeinen Musikhistoriographie zwar mit steter Regelmäßigkeit berührt wird, aber selten eine so fokussierte Behandlung auf Grundlage von gezielten Werkanalysen erfährt. Der Rezensent jedenfalls hat das Buch mit Gewinn gelesen, sowohl vor dem Hintergrund der allgemein recht regen Forschungs- und Publikationslage zu Dvořák im zurückliegenden Vierteljahrhundert als auch gerade wegen seines konsequent durchgehaltenen zwar sprachlich etwas sperrigen, aber inhaltlich ertragreichen musikanalytischen Ansatzes. [Frédéric Döhl]



# DIE TONKUNST



MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK UND MUSIKWISSENSCHAFT