

Joseph Haydn: Streichquartett op. 74/3

„Viele Jahre lang kamen um 1930 vier Herren in Wien allwöchentlich zusammen, um Quartett zu spielen. Einer war Arzt, der spielte die erste Geige. Einer war Anwalt, der spielte Bratsche. Cello spielte der liebenswerte Komponist und Lehrer und Pianist Franz Schmidt. Sie spielten herrlich, weil man in Wien das, was man neben seinem eigentlichen Beruf tut, so wichtig nimmt. Wer die zweite Geige spielte, habe ich vergessen – vermutlich ein Geiger. Dieses Quartett in der Wohnung des Arztes Dr. Oskar Adler in der Neubaugasse, Wien VII, begann jedesmal mit einem Stück von Haydn. So sollten wir es eigentlich in allen unseren Konzerten halten: mit dem beginnen, mit dem es begonnen hatte. Wir werden seiner nie müde werden.“¹

Vertraut man Hans Weigel, so war nicht Bach (den er verehrte) ein „Anfang“, sondern Haydn. Wie auch immer der Musikfreund über derlei Klassifizierungen denken mag, eines ist sicher: Haydn galt zwar nicht als Erfinder der Gattung Streichquartett (denn Quartette in der reinen Streicherbesetzung wurden schon vorher komponiert), aber als der Mann, der aus der Besetzung das machte, was auch heute noch als Streichquartett geschätzt wird: ein, wie Goethe gesagt hat, Gespräch unter „vier vernünftigen Leuten“.

Unter Haydns überlieferten 68 Quartetten dürften die sechs Stücke, die er 1793 zwischen seinen beiden Londoner Gastspielen komponierte, einen besonderen Rang einnehmen. Gewidmet hat er sie Anton Georg Graf Apponyi von Nagy-Apponyi, einem ungarischen Großgrundbesitzer, Politiker, Diplomaten und Obergespan, einem Zsupán, also einem Statthaltereirat vom Jahrgang 1751, der später zum Geheimrat, Hofkommissar und Botschafter in Rom, London und Paris avancierte. Für Haydn war er nicht aus politischen, sondern aus kulturellen Gründen interessant: als Musikmäzen sollte er 1812 Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, im folgenden Jahr ihr Direktor werden.² Erstmals publiziert wurden die „Apponyi-Quartette“ unter den Opusnummern 71 und 74 freilich erst 1795/96, nach Ablauf der üblichen zweijährigen Schutzfrist für den Widmungsträger: in den Musikstädten Wien und London.

Mit ihnen befinden wir uns in der Periode der höchsten Vollendung. Man spürt, dass Haydn gleichzeitig auch auf dem Gebiet der Symphonie Großes erreicht hat. Von hier zu den Quartetten gibt es diverse Querverbindungen: so besitzt das g-Moll-Quartett eine durch Pausentakte deutlich markierte Einleitung – deren Material im letzten Satz wiederkehrt. Denn die Anfangsnote der ersten drei Takte des einleitenden Allegro, einem Sonatensatz, bilden das Thema des Allegro con brio, das dem Quartett von Verlegerseite her den Namen gab. Typisch für Haydns Sinn für klangliche und melodische Experimente ist bereits der Charakter des Anfangs des Quartetts, dessen harsche Oktaven mit kurzen Vorschlägen verziert werden. Wir hören Acciaccaturen, d. h. „gequetschte“ Töne, die fast gleichzeitig mit dem danebenliegenden Hauptton gespielt werden. Die acht Einleitungstakte bilden bereits das Material für weite Teile des Verlaufs des ersten Satzes, an dem der Haydn-Biograph Pierre Barbaud die Eigentümlichkeiten der Haydnschen Quartettkunst,

1 Hans Weigel: *Apropos Musik*. Zürich, o.J. (zuerst 1965), S. 132.

2 Mozarts Klaviersonaten KV 494 und 533 wurden erstmals in einem für Graf Apponyi zusammengestellten Band der *Gesellschaft der Associierten* veröffentlicht.

die sich nicht zuletzt an der Gleichberechtigung aller vier Spieler erweist, an sich demonstrieren konnte.³ Wir hören den Beginn also nicht allein bei der Wiederholung der Exposition. Bemerkenswerterweise bildet sein thematisches Material auch den Ausgangspunkt für die erste Hälfte der Reprise. Zudem besteht das Hauptthema des Allegro vor Allem "aus einer beschleunigten Version des Motivs der ersten acht Takte, zu der das Cello bezeichnenderweise nicht mehr als eine Wiederholung der Töne D und Es beiträgt. Am Höhepunkt des Satzes - in den Takten, die der Reprise unmittelbar vorausgehen - werden im fortissimo die gleichen beiden Töne herausgemeißelt."⁴ Dass zu Beginn der Reprise nicht die Introdution, sondern das Hauptmotiv des Satzes zu hören ist, gehört zu den Abweichungen von einer Form, die nur als ideale gedacht werden kann. Im Rahmen eines gleichsam "klassischen" Stil sind es die Variationen, die nicht allein aus dem Kopfsatz des g-Moll-Quartetts ein überraschendes Stück Musik machen, für das nicht nur die Einleitungstakte, auch die Triolen stehen, die kurz nach dem Beginn, im 20. Takt, von der ersten Violine gespielt werden und den Satz in den verschiedensten Wandlungen durchziehen. Aber auch hier herrschen dichte motivische Zusammenhänge vor: Dessen einleitende zwei Viertel kennen wir schon, denn sie bilden den Kopf des Violamotivs aus Takt 12. Und auch das zweite "Hauptthema" hängt am Beginn von jenen beiden Noten ab. Im Übrigen sind es weder der schroffe Beginn noch der melancholische Nachsatz, der das Allegro auszeichnet, sondern die überraschenden Triolen, die in der Durchführung auf die schroffen Oktaven der Introdution treffen, um mit ihnen zusammenzustoßen. Es ist jedoch das melancholische Thema, das zur Reprise hinüberleitet; gleichzeitig vermittelt das muntere Seitenthema die Brücke von g-Moll nach G-Dur. Womit wir bei den Tonarten wären. Im g-Moll-Quartett herrscht, pauschal ausgedrückt, ein beständiger Kampf zwischen Dur und Moll, so wie die Schroffheiten von walzerähnlichen Passagen kontrastiert werden. Steht das erste Thema des Allegro in einer Moll-, so das zweite in einer Dur-Tonart. Im Finale des Quartetts findet das Prinzip seine Vollendung: der bizarre Galopp, der auch allein die Durchführung beherrscht, wird von einem lyrischen Thema in Form eines lustigen Liedchens aufgehellert, während ein Perpetuum mobile einen fast pausenlosen "Ritt" zeichnet. So endet das Finale in Dur, wobei die erneute Hervorhebung der Töne D und Es auf den Fortissimo-Höhepunkt der Durchführung des ersten Satzes verweist.

Tonartlich interessant ist auch das vierstimmig hymnisch-liedhafte, aber auch dramatisch beseelte Largo vor dem scherzohaften G-Dur-Menuett mit seinem Moll-Trio: Das wahrhaftig feurige Allegro con brio steht in E-Dur, also der Terzverwandtschaft zu g-Moll, wobei der erste Satz nicht in der Haupttonart, sondern im verwandteren G-Dur endete. Bemerkenswerter ist der Akkord im achten Takt, der das Publikum bei der ersten Londoner Aufführung im Jahre 1794 gebannt hat. Modern waren die harmonische Ausweichungen, und geradezu avantgardistisch der Ton, mit dem im Mittelteil in Moll die harmonische Farbigkeit und Tragik Schubertscher Quartettsätze vorweggenommen wurde. Ebenso spannend klingt heute noch die Tremolo-Passage: vielleicht ließ sich Haydn hier von einer bildlichen Vorstellung leiten, wie er sie in seinem englischen *Geisterlied* (*A spirit's song*) geschildert hat, in dem ein sehr trauriger Geist seinen Auftritt absolviert.

3 Pierre Barbaud: Joseph Haydn. Reinbek 1960, S. 140-142.

4 Misha Donat: Streichquartett in g-Moll „Reiterquartett“, op. 74 Nr. 3, auf: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9504_67781.

Johannes Brahms: 3. Streichquartett op. 51/2

Haydns Quartette waren bereits stark konstruktiv – 75 Jahre später trieb ein anderer großer Komponist das Verhältnis von Architektur und Emotion auf die Spitze.

Brahms liebte es, jeweils zwei völlig unterschiedliche Werke der selben Gattung miteinander zu konfrontieren, um jeweils verschiedene Elemente und Töne ins Spiel zu bringen. Lediglich drei Streichquartette sind bekannt, aber gerade die zwei späteren haben es formal in sich. Ob er davor bereits 20 komponiert und vernichtet hat, sei dahingestellt. Es werden etliche Werke der Gattung gewesen sein, die niemals das Licht der musikalischen Öffentlichkeit erblickten und vom Komponisten vernichtet wurden. Derartige Selbstkritik führte denn auch zu technisch anspruchsvollen Werken, deren motivisch-konstruktive Konzentration von Musikkennern gerühmt und von der Musik eher entfernt stehenden Hörern gefürchtet wird. 1853 – da war Brahms 20 Jahre alt – gedachte er ein erstes h-Moll-Quartett zu veröffentlichen, doch wurde daraus seine Klaviersonate op. 1, so wie später aus einem Symphonieplan ein Klavierkonzert wurde. In das Jahr 1865 fallen erste Skizzen zu op. 51/1, so dass Brahms, als er seinem Freund, dem Chirurgen Theodor Billroth, 1873 die Publikation ankündigte, von einer „Zangengeburt“ sprach. 1869 waren die beiden Quartette spielreif, doch war der mittlerweile 39 Jahre alte Brahms immer noch unzufrieden. Erst in Tutzing, am damaligen Würmsee, dem heutigen Starnberger See, vollendete er beide Quartette. Er hat sie beide im Juli 1873 dem Arzt gewidmet; der Plan, das zweite dem Geiger Joseph Joachim zu widmen, zerschlug sich, nachdem sich Joachim zeitweise vom streitfähigen Brahms getrennt hatte. Uraufgeführt wurde es schließlich durch das Hellmesberger-Quartett am 11. Dezember 1873 in Wien: Ein Achtungserfolg. Doch haben die beiden Werke auf Schönbergs und Bartóks Streichquartette Einfluss gehabt.

Kein Wunder angesichts der Komplexität der Sätze, dass Arnold Schönberg 1947 in seiner Studie *Brahms the Progressive* dem Quartett einen gehörigen Platz einräumte, als er den Beginn des langsamen Satzes analysierte.⁵ Er entdeckte in den ersten acht Takten des A-Dur-Andante nicht weniger als sechs „Phrasen“ sowie Motivgestalten, die alle vom schlichten Sekundintervall des ersten abhängen: „b ist also die Umkehrung aufwärts von a; c ist a plus b; d ist ein Teil von c; e ist b plus b, absteigende Sekunde im Quartumfang; f ist das von e abstrahierte Quartintervall in Umkehrung...“ Schönberg konnte nachweisen, dass Brahms sein Gewebe aus kleinsten Teilen zusammensetzte und immer wieder neu formierte – was für ausnahmslos jeden Takt jedes Satzes auch dieses Quartetts gilt. Kein Wunder auch, dass der Widmungsträger Theodor Billroth bekannte, dass seine bis Mendelssohn und Chopin erworbene musikalische Bildung nicht ausreichten, um Brahms ohne Hilfe zu verstehen: „Zu Schumann und Brahms brauchte ich Führer“.⁶ Brahms entwickelte mit Hilfe der gediegensten Kontrapunktik quasi logische Formen, innerhalb deren die vier Gesprächspartner, von denen Goethe sprach, in Form von „entwickelnden Variationen“ einen höchst vernünftigen, stets direkt aufeinander bezogenen Diskurs realisieren – was tiefe Emotionalität und ein

5 Brahms, der Fortschrittliche, in: Arnold Schönberg: Stil und Gedanke. Hrg. von Frank Schneider, Leipzig 1989, S. 99-145, hier S. 132-134.

6 Theodor Billroth: Wer ist musikalisch? Berlin 1896, S. 177, nach: Martin Geck: Johannes Brahms. Reinbek 2013, S. 48.

gleichsam freies Dahinströmen der musikalischen Linien niemals ausschließt.

Karl Böhmer hat die Struktur der Sätze umrissen:

Die klassische Sonatenform ist im Kopfsatz des a-Moll-Quartetts in seltener Klarheit ausgeprägt: Haupt- und Seitenthema, Schlussgruppe, Durchführung, Reprise und Coda sind deutlich voneinander abgesetzt und gehen doch im Sinne der „entwickelnden Variation“ durch dauernde Metamorphose der Motive auseinander hervor. Im schwelgerischen Tonfall der Themen hat sich Brahms hier ganz dezidiert auf Franz Schuberts a-Moll-Quartett bezogen, so etwa gleich im elegischen Duktus des Hauptthemas. Es ist dem Lebensmotto seines Geigerfreundes Joseph Joachim „Frei, aber einsam“ abgelauscht, ein Motto aus wenigen Tönen wie in der frühen FAE-Sonate für Geige, nur sind es hier vier Töne in anderer Reihenfolge: AFAE. Dieses Motto durchzieht im ruhigen Gesang der ersten Geige den ganzen Satz und führt in Durchführung zu komplexen Kanons zwischen den Stimmen, die auch von der Umkehrung Gebrauch machen. Neben den vier Tönen des Mottos ist es der Klanggrund aus Duolen und Triolen, der dem Hauptthema sein eigenartig zögerliches Gepräge verleiht. In der Überleitung wird dieser Themencharakter durch motivische Verdichtung verwandelt und zu einem ruppig-kraftvollen Höhepunkt geführt. Darauf antwortet das terzenselige Seitenthema über dem Pizzicato der Begleitung wie eine Wienerische Serenadenmusik. Da auch die Schlussgruppe lyrisch singend angelegt ist, bezieht der Satz seine rhythmische und kontrapunktische Energie hauptsächlich aus einer rastlosen Überleitungsfigur, die sich vom Ende des Hauptthemas abspaltet. Aus ihr speisen sich die dramatisch-zugespitzten Passagen in der Durchführung und den Überleitungen. Am Ende der Reprise wird das Hauptthema zu einem letzten, wehmütig-herbstlichen Aufblühen gesteigert, bevor es in den Strudel der Coda hineingerissen wird. / Dem „Kürzestmotiv“, mit dem die erste Geige das Andante eröffnet, ist ebensowenig wie seinem Cello-Kontrapunkt anzuhören, zu welchen melodischen Schönheiten es sich im Laufe des Satzes steigern wird. Das Tastend-Zaghafte des Beginns wird bald zugunsten immer längerer und pathetischerer Linien aufgegeben. Nach einem dramatischen Mittelteil in quasi „neobarocken“ punktierten Rhythmen und einer Steigerung bis hin zum Fortissimo wird der Hauptteil wieder aufgenommen. Die Spannungen des Mittelteils haben dabei hörbar ihre Spuren hinterlassen. / Der Übergang vom zart verklingenden Schluss des Andante zum melancholischen Menuett gehört zu den subtilsten in der Kammermusik von Brahms. Dem merkwürdig stagnierenden Duktus des altertümlichen Menuetts antwortet das Trio mit burschikos-zerfahrenden Sechzehntellinien, die an manche Stellen in den späten Beethoven-Quartetten erinnern, um dann seltsamerweise zwei slawisch klingenden lyrischen Einschüben Platz zu machen. Der zweite leitet zurück zur Reprise des Menuetts, das im übrigen wieder bei Schubert, im Menuett von dessen a-Moll-Quartett, sein Vorbild hat. / In hoher Lage eröffnet die erste Geige das Finale mit einem trotzig-tänzerischen Hemiolenthema, während das zweite Thema freundlich-volkstümliche Töne anschlägt. Keines der Themen erweist sich freilich als beständig. Durch die stete Transformation der Rhythmen gewinnt der Satz etwas Rastloses; der melodische Duktus erscheint mal hektisch-vertrackt, mal feierlich-ruhig und von Pausen durchsetzt. In der Coda erfährt der Hörer schließlich, wie eng verwandt die Töne des Finalthemas mit den ersten Noten des Kopfsatzes sind: Letztere erscheinen in vergrößerten Rhythmen als Atempause vor dem zerfahrenen Schluss des Quartetts.⁷

Bei aller konstruktiven Verfallenheit aber bleibt die Musik als Ausdruck erhalten. „Wie im dritten Satz die zunächst bunt gegensätzlichen Bereiche ‚Menuett‘ und ‚Allegretto‘ durch variative Kunstgriffe einander angeglichen werden, löst auch beim nichtanalytischen, unbefangenen Hören Verblüffung aus.“⁸

7 <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/336>

8 Hartmut Fladt: Die Kammermusik bis zum Klavierquartett op. 60, in: Johannes Brahms. Leben und Werk. Hrg. von Christiane Jacobsen. Wiesbaden 1983, S. 181f., hier S. 182.

Dmitri Schostakowitsch: 3. Streichquartett op. 73

Hat Brahms' Quartett im modifizierten FAE-Motiv noch einen schwachen Anteil am Autobiographischen, so ist es schwer, beim Anhören der Musik des Dmitri Schostakowitsch nicht automatisch an sein Leben zu denken. Sein Biograph Detlef Gojowy meinte, dass er in dieser Gattung schließlich die Form fand, „die ihm den vollkommenen Ausdruck seines privaten und künstlerischen Ich gestattete, das ihm zum Ausdrucksmittel wurde für Mitgefühl und Trauer, Zorn und Verzweiflung“.⁹ 1938 hatte er sein erstes Werk für die Gattung geschrieben, nun, 1946, komponierte er mit 40 Jahren sein drittes: ein gut halbstündiges Werk. Am 16. Dezember 1946 wurde es im kleinen Saal der Moskauer Musikhochschule vom Widmungsträger, dem Beethoven-Quartett, aus der Taufe gehoben. Bemerkenswert ist eine Szene, die sich einige Jahre später bei einer Probe mit dem Beethoven-Quartett abspielte. Der Geiger Fyodor Druzhinin hat sie festgehalten:

Nur einmal sahen wir Schostakowitsch von seiner eigenen Musik sichtlich bewegt. Wir probten gerade sein drittes Quartett. Er hatte versprochen, uns zu unterbrechen, wenn er etwas zu sagen hätte. Dmitri Dmitrijewitsch saß in einem Sessel und hatte die Partitur aufgeschlagen. Aber nach dem Ende jedes Satzes winkte er uns einfach weiter und sagte: 'Spielt weiter!' Also spielten wir das ganze Quartett. Als wir fertig waren, saß er ganz still da, wie ein verwundeter Vogel, und Tränen liefen über sein Gesicht. Das war das einzige Mal, dass ich Schostakowitsch so offen und schutzlos gesehen habe.

Man sieht: die innere Teilnahme an diesem Werk, das Schostakowitsch vielleicht nicht zufällig auch in einer Klavierfassung vorlegte, hebt es über viele andere, gleichermaßen bedeutende Werke heraus. Ob uns die Titel, die Schostakowitsch zunächst für jeden einzelnen Satz entwarf, bei der Deutung des Stücks weiterhelfen, sei dahingestellt. Zum einen hat der Komponist sie nie veröffentlicht, zum anderen könnten sie jenem Zwang zum Konformismus geschuldet sein, der damals das kulturpolitische Klima – und gerade das der Musikkultur – vergiftete. „Ruhige Unkenntnis der zukünftigen Katastrophe“, „Unruhe und Vorfreude“, „Die Kräfte des Krieges sind entfesselt“, „Huldigung der Toten“ und „Die ewige Frage: Warum und wozu?“ mögen etwas mit dem Gehalt der Sätze zu tun haben. In ihrer Eindeutigkeit aber verfehlen sie das, was Schostakowitsch vielleicht persönlich betraf. Wir erinnern uns: Schostakowitsch stand vor dem zweiten Scherbengericht, an dem auch seine 1945 komponierte 9. Symphonie quasi schuld war, weil ihr satirischer Duktus so gar nicht zum Pathos des zwar gewonnenen, aber viele Opfer fordernden Krieges zu passen schien. Hört man das Quartett, wird man im ersten Satz eine kurze Anspielung auf das Marschmotiv aus Schostakowitschs 7., der Leningrader Symphonie, wahrnehmen. Op. 73 kommt in seinem formalen Aufbau, wenn auch mit fünf statt vier Sätzen, vergleichsweise „klassisch“ daher: die schnellen Außensätze umrahmen in Sonaten- und Rondoform ein Scherzo, das wiederum von zwei langsamen Sätzen umrundet wird – aber schon die Tatsache, dass der erste, geradezu heitere, tänzerische F-Dur-Allegretto-Satz (ein Sonatensatz mit wiederholter Exposition) das Zitat aus der Kriegssymphonie enthält, sollte zu denken geben. Kommt hinzu,

⁹ Detlef Gojowy: Dimitri Schostakowitsch. Reinbek 1983, S. 103.

dass in der Durchführung die Stimmung immer unruhiger wird. Schostakowitsch macht das mit einer Doppelfuge, was an Wagners Prügelfugato und das Schlachtfugato aus Verdis *Macbeth* erinnern mag: Chaos, gezeichnet durch höchste Ordnung. Zudem steht das zweite Thema in h-Moll, bevor die Coda den Satz durchaus nicht heiter beschließt. Er solle, so der Komponist am 22. April 1950 an Edison Denisov, nicht kraftvoll, sondern zärtlich gespielt werden. Es passt zum Gesamtbild einer trügerischen Idylle, die sich in den nächsten Sätzen fortsetzt: vom russischen, von einem unheimlichen Ostinato des Violoncellos grundierten Trauersatz in e-Moll, der in einem unwirklich verklingenden Fis-Dur-Schluss endet, zum teils wütenden Scherzo in der exzentrischen Tonart gis-Moll. Man wird deutlich an jüdische Volksmusik erinnert, die Schostakowitsch sehr liebte; Erinnerungen an die Shoah und polnisch-russische Pogrome drängen sich auf. Ein Lachen durch Tränen, so charakterisierte Schostakowitsch die jüdische Volksmusik.¹⁰

Die strenge Trauermusik des Adagio steht dann in cis-Moll, Beethovens Quartett op. 131 ist nicht weit. Wir hören auch eine Passacaglia, der Schmerz zieht sich auch durch die wiederholten Bassschritte durch. Schließlich leitet der Satz pausenlos ins Finale über: ein Rondo, in dem wieder Jüdisches aufscheint und der Tanz des ersten Satzes und die Passacaglia zitiert werden, also zwischen Leben und Tod vermittelt wird. Der kurze Nachsatz im Adagio-Teil besitzt gar die Züge eines freilich im Flageolett formulierten Chorals, bevor das Werk zwar im grundlegenden (F-)Dur, aber still und leise und gar nicht triumphal, sondern *morendo*, also *ersterbend* ausklingt. Von Haydn, dessen muntere Gestimmtheit im ersten Satz noch anklingt, bis zu Schostakowitsch und *seiner* Zeit, einer schwierigen Nachkriegszeit, war es ein weiter Weg.

Was der leise Schluss nach all dem handwerklich vollkommen organisierten Wirrsal und den Trauertönen zu bedeuten hat? Diese Frage darf sich jeder Hörer in seinem *persönlichen* Hörraum selbst beantworten. Wie Hans Weigel schon so schön schrieb: „Musik besteht ja darin, dass die Spieler miteinander spielen, füreinander und für sich. Freunde oder Privilegierte dürfen zuhören, aber die Musik soll in erster Linie für sich, nicht für sie da sein. Diese Urform des Musizierens ist beim Quartettabend noch erhalten. Die Leute im Saal sind Freunde und Privilegierte, sie sind Zuhörer, nicht Publikum.“¹¹

Frank Piontek

10 Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch. Hrg. von Solomon Vokov. München 1979, S. 176.

11 Weigel, S. 161.