

## Wolkenlose Werke?

Prague Royal Chamber Orchestra, 12.2. 2023

Es dürfte nur wenige große Komponisten geben, denen so viel Missverständnisse entgegenschlugen und -schlagen wie **Antonín Dvořák** – und dies nicht, obwohl, sondern weil er so populär war und ist. Die Rezeption seiner **Streicherserenade op. 22** ist dafür eines der besten Beispiele. Gleiches mag für Camille Saint-Saëns gelten, der bei vielen Musikfreunden vielleicht noch im Ruf eines guten, aber „akademischen“ Komponisten steht – und für den bei uns eher unbekanntem Grieg.

Dvořák war knapp 34 Jahre alt, als er im Mai 1875 die Serenade komponierte. Seit dem Vorjahr war er Organist an der Adalbert-Kirche in Prag, 1875 erhielt er vom Wiener Kultusministerium ein Stipendium, eine Tochter, Josepha, wurde geboren (und starb kurz nach der Geburt) – und der gerade noch junge Musiker fühlte, dass er mit den Werken dieser Zeit erstmals Eigenes zu sagen hatte. Die Uraufführung des Werks, die am 10. Dezember 1876 vom gemeinsamen Orchester des tschechischen und des deutschen Theaters unter der Leitung von Adolf Čech realisiert wurde, stand nicht unter dem Verdacht, dass sich hier ein Komponist zwischen Wagner und der tschechischen Nation entscheiden musste. Sie war so erfolgreich, dass der Komponist im folgenden Jahr eine Fassung der Serenade als Klavierduett vorlegte, die von Emanuel Štáry veröffentlicht wurde. Zwei Jahre später erschien die Partitur, doch nicht in Dvořáks Heimat, sondern beim allerdings renommierten Verlagshaus Bote & Bock in Berlin. Erst 2016 kam eine Urtext-Ausgabe heraus, der das Autograph des Komponisten zugrunde gelegt wurde; sie korrigierte die Fehler der Erstausgabe, auch integrierte der Herausgeber Passagen, die seinerzeit nicht aus dem Autograph übernommen worden waren, wobei er sie mit Vi-de-Hinweisen versah. Durch diese Wiederherstellung, so der Editor, könne die Struktur der Sätze deutlicher gemacht werden – aber auch ohne diese Rekonstruktion ist das Werk vollkommen.

Ein „wolkenloses Werk“, ein „Idealfall nobler, inspirierter Unterhaltungsmusik“,<sup>1</sup> ein Opus, das für Vergnügen und Unterhaltung sorgt, ein Werk der „Verzauberung“<sup>2</sup>: all das ist nicht völlig falsch, aber es vermag nicht den komplexen Charakter des Werks zu charakterisieren. Die Beschreibung, die 1967 von Gervaise Hughes veröffentlicht wurde, könnte einschichtiger nicht sein: „Mindestens vier ihrer fünf Sätze (der zweite davon war ein reizvoller Walzer) wiesen einen eleganten Touch auf, der an ein vornehmes Leben mit einem ‚Ständchen‘ in einem Herrenhaus eines Aristokraten des 18. Jahrhunderts erinnerte; nur im Finale verzichtete der Komponist auf Perücke und Spitzenmanschetten, und selbst hier war das Geplänkel zwar lebhaft, aber wohlgezogen, und in den letzten Momenten gab es eine köstliche Rückkehr zur Höflichkeit des Anfangs.“<sup>3</sup> Hier klingt das helle, ja apollinische Bild durch, das seinerzeit in Sachen Dvořák üblich war. Es zeichnet quasi im (positiven) Negativ all das, was die „gediegene“ Dvořák-Interpretation immer noch auszeichnete, aber die Serenade ist alles Mögliche: „wohlerzogen“ ist sie sicher nicht. Man merkt’s schon an den Tonarten und den erstaunlich eingetrübten Passagen, die die Serenität der Gattung deutlich einfärben und

---

1 Kurt Honolka: Antonín Dvořák. Reinbek 1974, S. 42.

2 Gervaise Hughes: *Dvořák: His Life & Music*. London 1967, nach: [https://en.wikipedia.org/wiki/Serenade\\_for\\_Strings\\_\(Dvořák\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Serenade_for_Strings_(Dvořák))

3 Ebd. (Übersetzung von DeepL).

mit dem Serenadenton eines Haydn und Mozart, die gelegentlich zum Vergleich genannt werden, wenig zu tun haben. Um eine klassische Freiluftmusik handelt es sich gerade nicht, auch wenn die Form der Sätze, die mit Ausnahme des Sonatenform-Finales unterm Strich in der ABA-Form stehen, leicht fasslich ist. So kann der Titel des Werks nur ironisch gedeutet werden: *sereno*, also heiter und wolkenlos, ist die Serenade nur zwischendurch, so dass einem kühnen Satz im digitalen Kammermusikführer strikt widersprochen werden muss: „Von einem so leuchtend blauen, überdies böhmischen Himmel wird die Dvořák-Serenade gleichsam zur Gänze überstrahlt.“<sup>4</sup> Wenn der Dirigent Misha Rachlevsky behauptet, dass „selbst die Momente, die einen düsteren Schatten werfen könnten – die leichte Melancholie des Walzers oder die Zerbrechlichkeit des Anfangs des *Larghetto* – die wunderbar wolkenlose Atmosphäre“ bewahren würden,<sup>5</sup> wird das Gewicht der Moll-Passagen unzulässig ignoriert. Die Wirkung des unverwechselbaren Stücks besteht gerade in den lyrischen und dramatischen, verschieden tänzerischen und meditativen Kontrasten, die von den einzelnen Sätzen und den inneren Verläufen der Sätze gestiftet werden. Man könnte schon darüber streiten, ob das E-Dur-*Moderato* heiter oder, als Präludium der folgenden vier Sätze, eher still-intensiv ist, wozu die kanonischen, sich gegenseitig steigernden Einsätze der einzelnen Gruppen wesentlich beitragen, bevor die punktierten Rhythmen eine Tanzmelodie in G-Dur zumindest zart andeuten und Dvořák aus der tschechischen Volksmusik sein klassisch veredeltes Kapital schlägt. So, wie die Musik aufblüht, so endet sie auch: mezzoforte. Auffällig ist die Moll-Passage, die die Reprise einleitet, mit Moll – c-Moll – beginnt auch der zweite Satz *Tempo di Valse*. Das zweite Thema, also das Trio (ein verkapptes Trio steht bereits im ersten Teil), steht in Dur – A-Dur, wobei das Tongeschlecht durch die merkwürdige, zwischen Dur und Moll changierende Stimmung, die schon an Griegs Trauersätze erinnert, verdunkelt wird. Der Satz endet, wie er begann: in (cis-)Moll, auch wenn der letzte Akkord ein C-Dur-Akkord ist.

Auch das F-Dur-*Scherzo: Vivace* hat seine Tiefen. Es beginnt lebhaft und tänzerisch, doch das Trio-Thema (es kreist beständig um einen Septvorhalt) erinnert in seinen ruhigen Momenten deutlich und unbewusst an die Gemüsstiefen des kurz zuvor komponierten *Siegfried-Idylls*. Ruhig, aber innerlich stark bewegt, ist das *Larghetto*, das an Emotionalität einem Satz von Gustav Mahler und noch Dvořáks späterer Musik zur *Rusalka* vergleichbar ist und mit einem instrumentalen Chorsatz beginnt, aus dem sich ein melancholisches Lied entwickelt, der sich über Mollwendungen zu einem strahlenden Durhöhepunkt emporwindet. Die wehmütige Melodie aus dem *Larghetto* taucht dann, wie eine ferne Erinnerung, kurz vor der Coda des *Finale: Allegro vivace*, wieder auf. Der letzte Satz beginnt kraftvoll, wie ein böhmischer Volkstanz, doch mit einem ausgepichteten Kontrapunkt, der den Satz mit seinen drei Themen zum Rondo macht. Die Serenade endet mit drei E-Dur-Akkorden, bis dahin war es ein langer Weg.

Ein wolkenloses Werk? Gewiss nicht!

Sieben Jahre vor Dvořáks Serenade kam **Introduction et Rondo Capriccioso** des **Camille Saint-Saëns** an die Öffentlichkeit. Der 32jährige Komponist, der 1852 sein op. 1 vorgelegt hatte und seit 1858 als Organist

---

4 <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/551>

5 [https://en.wikipedia.org/wiki/Serenade\\_for\\_Strings\\_\(Dvořák\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Serenade_for_Strings_(Dvořák))

an der *Madeleine* diente, schuf 1859 sein erstes, kaum 12 Minuten dauerndes einsätziges Violinkonzert op. 20, nun sollte ein zweiter, brillanter Satz das Frühwerk ergänzen, doch nachdem die Uraufführung – unter der Leitung von François Seghers, am 27. April 1867 im Salle Pleyel auf den Champs-Élysées – erfolgreich verlaufen war, beschloss Saint-Saëns, den Satz separat zu veröffentlichen. Doch gab es trotz des Erfolgs zunächst aufgrund der Zurückhaltung der Konzertgesellschaften kaum eine Aussicht auf eine Veröffentlichung der Partitur. So kam zunächst 1869 oder 1870 durch den Pariser Verlag G. Hartmann nur eine Bearbeitung für Violine und Klavier auf den Markt, deren Herstellung der Komponist dem befreundeten Georges Bizet überlassen hatte. Erst 1875 und 1879 erschienen beim Pariser Verlag Durand die Orchesterstimmen und 1879 die Partitur. Unter den späteren Fassungen ragt Debussys Version für Klavierduo (1889) heraus.

Das Werk verdankt der Bekanntschaft mit dem jungen Geiger Pablo de Sarasate, dem und dessen „Zauberbogen“ der Komponist 1908 einen Nachruf widmete,<sup>6</sup> und der auch das erste Violinkonzert und die Uraufführung spielte, nicht allein seine spezifische Brillanz, sondern auch seine lokale spanische Färbung. Es sei, so ein Musikkritiker, „eine Art Fantasie-Walzer im spanischen Stil und mit bezaubernder Wirkung.“ Nur dass der „Walzer“ an einigen Stellen so schnell ist, dass man sich die Beine brechen würde, tanzte man ihn. „Die *Introduction* und das *Rondo capriccioso* für das gleiche Instrument sind beide originell und anmutig“, so ein anderer Beobachter, dem aufgefallen sein mag, dass dem Konzertstück auch etwas Liszthaftes eignet. Ein langsames lyrisches a-Moll-*Andante malinconico*, das schon das Material für den gesamten Satz bietet, wird einem äußerst virtuosen dreiteiligen Rondo vorangestellt. Synkopisch ansteigende Arpeggien und fallende Achtelnoten bringen den Rhythmus scheinbar durcheinander – das sind so die Tricks eines Musikers, der ein brillantes und zugleich überraschendes Konzertstück schreibt.

Auch die **Havanaise op. 83** für Violine und Orchester atmet etwas vom südländischen Geist. Sie wurde 1887 geschrieben: für den kubanischen Geiger Raphael Diaz Albertini, mit dem Saint-Saëns auf Tournee ging. Im Vorjahr hatte aufgrund verschiedener musikpolitischer Vorfälle bei Saint-Saëns eine Schaffenskrise begonnen, von der die *Havanaise* nichts weiss. Ursprünglich für Violine und Klavier geschrieben, orchestrierte Saint-Saëns es im folgenden Jahr. Obwohl es für den Widmungsträger Albertini komponiert worden war, wurde es am 7. Januar 1894 im Théâtre du Châtelet von Martin-Pierre Marsick zusammen mit dem Orchester Colonne unter der Leitung von Edouard Colonne uraufgeführt.

Ob die Entstehungslegende stimmt, sei dahingestellt: Angeblich kam dem Komponisten die Idee für die *Havanaise* im November 1885, als er in einer kalten Nacht im nordeuropäischen Brest saß und ins Feuer sah, als plötzlich das Geräusch des brennenden Holzes eine melodische Idee provozierte. Wichtiger ist wohl die Verbindung zu Süd- und Mittelamerika; der reisefreudige Saint-Saëns kannte Argentinien und Uruguay aus eigener Anschauung, während die *Havanaise* oder *Habañera* ein kubanischer Tanz im 2/4-Takt innerhalb eines sich wiederholenden Vier-Noten-Rhythmus ist. Vermutlich hat Albertini Saint-Saëns mit dem Tanz bekannt gemacht. Er geht zurück auf die spanische und spanisch-amerikanische Version des Contradanse,

---

6 Sarasate, in: Camille Saint-Saëns: Musikalische Reminiszenzen. Leipzig 1978, S. 130.

der englische und französische Wurzeln hat und im Kuba des 19. Jahrhunderts zur ersten, seit 1836 aufgeschriebenen Musik wurde und internationale Popularität erlangte, obwohl er von seinen Erfindern nie so genannt wurde.

So wie in Dvořák Serenade wird der Tanz konzertant aufgelöst, und so wie beim Böhmen kontrastieren sich Bewegung und Einhalten. Also besteht die *Havanaise* aus einem Satz mit mehreren Tempi zwischen *Allegretto lusinghiero* (halbschnell schmeichelnd) und *Lento* (eher langsam). Der charakteristische Wiederholungsrhythmus beginnt leise in den Violoncelli und begleitet den Solisten, der eine lyrische, das ganze Stück durchziehende Melodie in einem Triolen-Duolen-Rhythmus spielt. Die sanfte Stimmung kehrt regelmäßig wieder, oft leise begleitet vom havannaischen Rhythmus. Sie wird kontrastiert mit feurigen Episoden voller virtuoser Passagen für den Solisten. Auch dies spricht für Saint-Saens: dass das Stück nicht krachend, sondern sehr ruhig und leise mit einem hohen E der Violine endet.

**Edvard Grieg** begegnete Camille Saint-Saëns 1889 in Paris, in Leipzig traf er 1895 Antonín Dvořák, den er „oberflächlich“ kennenlernte.<sup>7</sup> Seine **Holberg-Suite op. 40** wurde gelegentlich mit Dvořáks Serenade verglichen – nicht ganz zu Unrecht, soweit es die Anbindung an traditionelle Töne betrifft, die man nicht mit einer Bindung an die sog. Klassik verwechseln sollte, zu Unrecht, soweit es sich auf den persönlichen Stil bezieht.

1884 jährte sich der 200. Geburtstag des norwegischen, gleich Grieg in Bergen geborenen Dichters Ludvig Holberg zum 200. Mal. Holberg gilt als Molière des Nordens; Griegs Auftragswerk, das er zunächst in einer Klavier-, dann in der Streicherfassung vorlegte, bezieht sich in seinen Satztiteln auf die Welt des 18. Jahrhunderts, füllt sie aber mit seinem persönlichen Sentiment, das eher eines der Zurückhaltung als der Drastik ist. Als Meister der kleinen Form gelangen ihm, eingeleitet von einem perpetuum-mobile-artigen G-Dur-Präludium, vier stilisierte Tänze, wobei Couperin, Rameau und Bach im Hintergrund standen. Grieg stand selbst am Pult des Orchesters, als am 15. März 1885 die Suite aus der Taufe gehoben wurde. „Der Geist“, so Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe, „entstammt dem französischen Klassizismus, die Tonsprache der Romantik, und die Synthese stammt original von Grieg.“<sup>8</sup> Doch fällt auf, dass Grieg, obwohl er sich schon durch die französischen Satztitel (Sarabande, Menuett/Gavotte, Rigaudon) direkt auf die großen Franzosen bezog, das Werk lediglich als „gute Übung“ und als „Perückenstück“ abtat, das dabei helfen würde, „seine eigene Persönlichkeit zu verstecken“.<sup>9</sup> Abgesehen davon, dass Grieg offensichtlich die Musik Couperins, Rameaus und Bachs nicht verstand, offenbart schon die zarte Sarabande etwas Anderes: einen Vorschein auf das Sextett, mit dem Richard Strauss 1940 seine im 18. Jahrhundert spielende Oper *Capriccio* beginnen ließ. Am bekanntesten wurde vielleicht die g-Moll-Air: ein reinstes *Lyrisches Stück*, in dem sich Bach und Grieg auf Augenhöhe begegnen. Wenn etwas wolkenlos genannt werden kann, so sicher, abgesehen von der Air und dem Mittelteil des finalen robusten *Rigaudon*, die Grieg-Suite.

Frank Piontek, 3.2. 2023

---

<sup>7</sup> Nach Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe: Edvard Grieg. Mensch und Künstler. Leipzig 1993, S. 254.

<sup>8</sup> Ebd., S. 199.

<sup>9</sup> Nach Hanspeter Krellmann: Edvard Grieg. Reinbek 199, S. 95.