

# Dohnányi und die Tradition

## Das Klavierquintett Nr. 2 es-Moll, op. 26 (1914)<sup>1</sup>

David VONDRÁČEK

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Musikwissenschaft

Geschwister-Scholl-Platz 1 80539 München

E-Mail: david.vondracek@campus.lmu.de

(Angekommen: März 2018; angenommen: Mai 2018)

**Abstract:** Dohnányi's Second Piano Quintet in E-flat minor was written in 1914 and is less well-known than his first one dating from 1895. The composer has been called a traditionalist, so it is worth examining how tradition appears in this work. The outer movements of the three-movement-form are both elegiac and weighty. The beginning bears the key signature of E-flat major instead of minor, but the keys are changing rapidly as the piece progresses. This is reminiscent of Franz Schubert or of Antonín Dvořák, for instance in his Piano Quartet (op. 87) inspired by Brahms. The third movement's opening is a homage to Beethoven's late String Quartet in A Minor (op. 132). While the latter works on a sub-thematic level, Dohnányi presents an elaborated theme in fugal technique, which in 1914 was a more conservative approach than Beethoven's in 1825. For Dohnányi, the symmetric structures are not a way out of traditional tonality (unlike for Bartók, who also frequently used symmetries), but rather are a way of extending it. The formal concept is no less interesting. The recapitulation of the first movement's material within the third is evocative of the double-function form used by Franz Liszt. While Liszt conflated the traditional multi-movement form into a new one-movement form, Dohnányi – so to speak – concealed the characteristics of the new one-movement form inside a traditional three-movement form. Thus, one could ask if the accusations against Dohnányi for being a traditionalist are justified. Perhaps instead we should reconsider how traditionalism and modernity are situated in our own set of aesthetic values.

**Keywords:** Dohnányi, Second Piano Quintet, tradition

1. Dieser Aufsatz ist die schriftliche Fassung meines Vortrages gehalten anlässlich des Budapester Dohnányi-Gedenktages im Dezember 2017.

## 1.

Ernst von Dohnányis zweites Klavierquintett (op. 26) steht im Schatten seines ersten von 1895, des seinerzeit noch von Brahms gelobten Opus 1. Nun ist Dohnányi kein unproblematischer Komponist. Es ist nicht nur sein Festhalten an romantischen Techniken, das ihn im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend blind für neue Entwicklungen erscheinen lässt. Vor allem mit seiner fatalen Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber wird deutlich, welche Portion Realitätsverweigerung dabei wohl auch im Spiel gewesen sein muss: Komponieren als wäre nichts gewesen.

Das zweite Klavierquintett ist ästhetisch ganz in der Romantik verhaftet, dabei aber nicht ohne Wehmut im Ton, was es – obgleich unbestreitbar absolute Musik – zum Zeitdokument macht. Entstanden am Vorabend des Ersten Weltkriegs in Dohnányis Berliner Zeit, wurde es im November 1914 durch das Klingler-Quartett, mit dem Komponisten am Klavier, uraufgeführt. Es ist dankbar zu hören, komponiert in einer Art und Weise, in der immer wieder verschiedene Traditionslinien aufblitzen. Für den Komponisten ist dies ein Sich-Vergewissern in der Tradition, welches die Zuhörer(innen) vor die nicht einfache Aufgabe des aktiven Nachvollzugs und der Rekonstruktion dieser Bezüge stellt, und für Spezialist(innen) ist es geradezu eine Fundgrube. Man kann es als intertextuelle Ebene bezeichnen, die sich hinter der unmittelbaren emotionalen Wirkung der Musik auftut und ihr zu einem verborgenen Mehrwert verhilft.

Von den choralartigen stehenden Akkorden im Klavier (Probenziffer 28 im dritten Satz)<sup>2</sup> habe ich mich zum Beispiel an Antonín Dvořáks „Dumky“ Klaviertrio (op. 90) erinnert gefühlt, und da insbesondere an die Nr. 3. Man weiß aber, dass Dohnányi kein besonderes Interesse für Dvořák hegte, was darin zum Ausdruck kommt, dass er als Interpret Dvořáks Werke mied. Wenn es zu Übereinstimmungen kommt (nicht zwingend der erwähnten), dann daher, dass beide – aufgrund der zeitlichen und räumlichen Entfernung relativ unabhängig voneinander – das musikalische Erbe Brahms' antraten. Die Vorbildfunktion von Brahms für den Ungarn ist, zumal vor dem Hintergrund der persönlichen Kontakte, unzweifelhaft und bedarf keiner weiteren Diskussion. Von seiner Bedeutung her gewiss ein ungarischer Nationalkomponist, arbeitet sich Dohnányi vornehmlich an der Musik in der deutschen Tradition ab. Er selbst hätte wohl gesagt, an der Musik generell, d. h. ohne regionale Einschränkung.

2. Die Angaben beziehen sich auf die Simrock-Ausgabe (ohne Jahr, Copyright 1922, Platten-Nr. 14172).

## 2.

Das Klavierquintett ist dreisätzig, wobei alle drei Tempobezeichnungen im schnellen Bereich liegen: I. *Allegro non troppo*, II. *Allegretto*, gefolgt von *Presto*, III. *Moderato*. Es wäre aber verfehlt, wenn man dahinter den formalen Zuschnitt oder den Charakter eines Instrumentalkonzerts erwarten würde. Die beiden Außensätze ähneln sich in auffälliger Weise in ihrem elegischen und gewichtigen Ton. Der vorbeihuschende Mittelsatz bildet dazu ein Intermezzo im wahrsten Sinne des Wortes (Brahms lässt grüßen), ein kurzes Aufatmen. Ich möchte vor allem die Ecksätze und die Ähnlichkeiten zwischen ihnen in den Blick nehmen.

Die Tonart des Werks ist das relativ seltene, düstere es-Moll. Den ersten Satz schreibt Dohnányi mit der Generalvorzeichnung von Es-Dur unter Verwendung von Akzidentien dort, wo es für Moll notwendig ist. Dies ist schon ein Hinweis darauf, wie durchlässig bei ihm die Tonarten sind und wie schnell er zwischen ihnen wechseln wird. Ausgedehnte Modulationspassagen erreichen ihr Ziel am Ende oft unvermittelt und überraschend. Das erinnert an Schubert in seinem Es-Dur-Klaviertrio (D. 929) oder auch an das wiederholte Schwanken zwischen Dur und Moll am Beginn von Dvořáks Klavierquartett Es-Dur (op. 87). Wo es Dvořák um die Gegenüberstellung geht, bevorzugt Dohnányi den fließenden, ja unbemerkten Übergang.

ABBILDUNG 1 Satz I, Takt 1–11

The image shows a musical score for the first violin part of the first movement, measures 1-11. The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'sotto voce' and 'pp'. The score shows three staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Im ersten Satz wird die Melodie des Hauptthemas (*Abbildung 1*) bei ihrer Wiederkehr in unterschiedliche Kontexte verpflanzt und offenbart damit, wie unterschiedlich ausgeleuchtet, je neue Facetten; bei Ziffer 10 in der rechten Hand des Klaviersatzes in c-Moll, bei Ziffer 11 in der Viola in augmentierten Notenwerten in C-Dur (wie ein *cantus firmus*, aber in der Wirkung keinesfalls historisierend). Im dritten Satz ist bereits das Thema in sich ambig konstruiert. Es beginnt mit den Melodietönen b–ces–ges–f im Violoncello (*Abbildung 2*) – was wohl niemand auf Anhieb auf es-Moll beziehen würde –, Halbtonschritte also, die sich um ein zentrales größeres Intervall gruppieren. Das ist eine deutliche Hommage an Ludwig von Beethoven, und zwar an den Beginn des späten Streichquartetts in a-Moll, op. 132. Das zentrale Intervall ist bei Beethoven die Quinte a–e, bei Dohnányi der Tritonus ces–f. Während bei Beethoven der Beginn subthematish bleibt, wird bei Dohnányi ein vollgültiges Thema entwickelt, noch dazu ein fugiertes. Seine Be-

antwortung mit f–b in der Viola (im 6. und 7. Takt) ist tonal im Sinne der Fugentechnik. Das bedeutet im Jahr 1914 eine konservativere Herangehensweise als bei Beethoven 1825. Der Eindruck des Thematischen wird bei Dohnányi durch die ausgearbeitete Rhythmik und durch das Spiel mit Taktschwerpunkten unterstützt, wo es bei Beethoven nur plane Halbe sind.

ABBILDUNG 2 Satz III, Takt 1–9

**III**

Moderato

Solche symmetrischen Konstruktionen erinnern auch an Béla Bartók, wo sie allenthalben vorkommen, so in seinem Streichquartett Nr. 1 von 1909 im zweiten Satz im Ostinato der ersten Violine, um nur ein Beispiel zu nennen. Wie Dohnányi studierte auch Bartók bei Hans Koessler (1853–1926), einem Cousin Max Regers. Anders als für Bartók ist die Symmetrie für Dohnányi kein Weg aus der traditionellen Tonalität hinaus, sondern wird erfolgreich in eine erweiterte Tonalität von entsprechender Gespanntheit integriert.

Halten wir fest: Im ersten Satz wird das Thema Variationstechniken unterzogen, im dritten Satz sind diese in das Thema selbst eingedrungen, für das sie im Sinne der entwickelnden Variation konstitutiv sind. Vom klanglichen Eindruck und Charakter her wirken die beiden Satzanfänge sehr ähnlich, als ob Dohnányi zwei Lösungen für dasselbe kompositorische Problem liefert, die beide auf dasselbe Ziel zusteuern. Der dritte Satz könnte als Verdichtung und Steigerung eines im ersten Satz exponierten Prinzips aufgefasst werden. In dieser Weise formuliert, lässt sich kein Werk von Modellcharakter dafür finden. Die zyklische Verklammerung von Sätzen, wie etwa in Schumanns Kammermusik (aber auch seinen Sinfonien), ist bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert zwar eher die Regel als die Ausnahme, doch beschränken sich die Komponisten dabei meist, so wie Dohnányi in seinem op. 1, nur auf die thematische Rekapitulation.

Zum näheren Verständnis kann man sich vor Augen halten, was Hartmut Schick über Dvořáks Ouvertüren (op. 91–93: *In der Natur – Karneval – Othello*) unter der Überschrift „Neuartige symphonische Großform“ formuliert hat.<sup>3</sup> Man findet eine „Folge von im Prinzip gleichartigen Stücken“ vor, von denen nur das zweite (op. 92) eine Art Kontrast bildet, während bei den äußeren beiden ihre

3. Hartmut Schick, „Eine neue Art von Programmsymphonie? Dvořáks experimenteller Ouvertürenzyklus *In der Natur – Karneval – Othello* op. 91–93,“ in *Antonín Dvořák*, hrsg. Ulrich Tadday (München: Edition text + kritik, 2016) = *Musik-Konzepte 174* (Neue Folge), 85–87.

Gleichartigkeit auffällt.<sup>4</sup> „[D]as traditionelle Prinzip, aus der Verbindung von gegensätzlichen Sätzen eine zyklische geschlossene Form zu bilden, [scheint] ersetzt durch den Gedanken, mehrere verschiedene Realisierungen *eines* Modells aneinanderzureihen.“<sup>5</sup>

Man muss gar nicht so weit, nämlich bis zur Sinfonik gehen. In Dvořáks Kammermusik findet man dieses Prinzip in den auch von Schick erwähnten *Dumky* (op. 90), die in ihrer Form nur unzureichend als Klaviertrio beschrieben wären. Vielmehr handelt es sich um eine Reihung von sechs Charakterstücken, bei denen hinsichtlich poetischer Idee und Anlage die Übereinstimmungen und das Verbindende zwischen den Einzelsätzen im Eindruck überwiegen. Es spricht kaum etwas dafür, dass die konkreten Stücke für Dohnányi Modellfunktion gehabt hätten, und ich möchte sogar bezweifeln, dass er auf ein solches Modell angewiesen wäre. Die Motivation dahinter, die als Konsequenz ähnliche Ergebnisse hervorgebracht hat, könnte eine bestimmte Art von Demonstration kompositorischen Könnens sein. Der Fokus wird nicht so sehr auf den inspirierten Einfall als vielmehr auf die Ausarbeitung gelenkt; die Herausforderung dabei ist, trotz der Parallelen nicht zu langweilen.

Das lässt sich bei Dohnányi weiterverfolgen, wenn man betrachtet, wie der erste Quintettsatz nach dem Hauptthema fortgesetzt wird. Bei Ziffer 2 mit Auftakt folgt eine kontrastierende Idee im Klavier (*Abbildung 3*). Der medianenreiche Quasi-Choral markiert den Beginn der modulierenden Überleitung, die sich im Folgenden ganz regulär sonatenmäßig entwickelt. Beim Hören könnte man denken, dass an dieser frühen Stelle bereits der Seitensatz erscheint, doch bleibt die Passage ohne Konsequenzen und kehrt nur noch als Scharnier zur Durchführung wieder (Ziffer 8). Auch im dritten Satz folgt dem Hauptthema ein Klavier-Choral (Ziffer 28, *Un poco più mosso, Abbildung 4*), zunächst vollständig diatonisch und im weiteren Verlauf ebenfalls mediantisch – man könnte dabei an einige mediantische Wendungen Wagners denken. Die Choräle J. S. Bachs sind durch ihre Rolle in der Musikersausbildung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auch zu einer Klaviergattung geworden, der die Transzendenz der geistlichen Sphäre erhalten geblieben ist. Die formale Funktion an dieser Stelle scheint dieselbe wie im ersten Satz, als kontrastierende Sektion und Überleitungsthema zugleich. Für dasselbe Problem wird an analoger Stelle eine sehr ähnliche Lösung eingesetzt.<sup>6</sup> Auch hier bleibt das Choralthema folgenlos und ist noch nicht das Seitenthema.

Wann folgt das eigentliche Seitenthema? Bei Ziffer 4 kehrt im ersten Satz das Hauptthema, im Charakter modifiziert, wieder. Dohnányi will uns glauben machen, dass dies das Seitenthema ist – denn die Überleitung hat ja schon stattgefunden.

4. Ebda.

5. Ebda. [Hervorhebung des Verfassers].

6. Ob es sich auch hier um die Steigerung eines im ersten Satz aufgeworfenen Prinzips handelt, ist diskussionswürdig. Sie bestünde in der Intensivierung durch Zurücknahme.

ABBILDUNG 3 Satz I, Ziffer 2

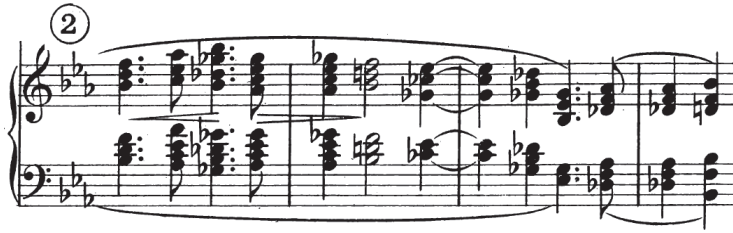


ABBILDUNG 4 Satz III, Ziffer 28

den –, sodass der Satz monothematisch wäre. Tatsächlich tritt ein neues Thema erst bei Ziffer 5 ein, hochchromatisch, in G-Dur und sehr bald modulierend. Auch das Hauptthema des dritten Satzes kommt nach der Überleitung wieder und auch hier wird wieder der Eindruck von Monothematik evoziert, und man könnte fortfahren, die Parallelen aufzuzählen. Anders als im ersten Satz kann nun kein eigenes Seitenthema identifiziert werden, vielmehr kommt an dieser Stelle das Thema des ersten Satzes wieder (9 Takte nach Ziffer 30). Dies bildet nun die Grundlage für die Durchführung des dritten Satzes, in der vor allem die Hauptthemen der beiden Außensätze verarbeitet werden.

Mit einem Themenzitat einen Bogen zum Beginn zu schlagen, wäre, wie bereits erwähnt, nichts Ungewöhnliches. Es rief Kritik hervor, wenn es mit mangelnder Sorgfalt in die neue Umgebung verpflanzt wurde und als unorganisch (Versatzstück) herausfiel.<sup>7</sup> Dies kann man Dohnányi keinesfalls vorwerfen. Das Modell könnte hier das erwähnte Es-Dur Trio Schuberts geliefert haben. Dort ist es die Melodie des zweiten Satzes, die im vierten wiederkehrt. Schubert kombiniert die volksliedartige („schwedische“) Melodie mit einem der thematischen Gedanken des vierten Satzes, sodass deutlich wird, dass sie beide auf derselben

7. Siehe auch Heinz-Jürgen Winkler, „Ernst von Dohnányis Klavierquintett c-Moll op. 1: Rezeption und Codagegestaltung“, in *Zwischen Volks- und Kunstmusik*, hrsg. Stefan Fricke et al. (Saarbrücken: Pfau 1999), 91–109, 108–109.

harmonischen Progression basieren.<sup>8</sup> Der zweite wie der vierte Satz Schuberts gehen auf denselben motivisch-thematischen Kern zurück, könnte man sagen, so dass die Sätze Varianten seiner Ausarbeitung darstellen. Sehr ähnlich verfährt Dohnányi. Das Fugenthema des dritten Satzes erweist sich als geeignet, um damit die Melodie des Anfangsthemas aus dem ersten Satz zu begleiten. Das wird in der Passage ab Ziffer 31 deutlich, am besten 4 Takte nach 31, mit dem Anfangsthema im Violoncello und Fragmenten des Fugenthemas in Diminution in der zweiten Violine (*Abbildung 5*). Darüber hinaus wird auch das chromatische Seitenthema

ABBILDUNG 5 Satz III, Ziffer 31

31 Animato.

sotto voce  
pp poco a poco cresc.  
pp sotto voce poco a poco cresc.  
pp poco a poco cresc.

aus dem ersten Satz in den dritten eingearbeitet, in einer Art und Weise, die deutlich macht, dass die Intervallkonfiguration des Fugenthemas daraus abgeleitet ist (Ziffer 33).

### 3.

Seit die Durchführungstechniken, die zunächst noch prinzipiell über den ganzen Sonatensatz verteilt auftauchen konnten,<sup>9</sup> vor allem bei Joseph Haydn in einer formalen Sektion des Satzes gebündelt wurden, die eben Durchführung genannt wird, hat sich die Erwartung aufgebaut, dass mit der Verwendung bestimmter Techniken konkrete Punkte im Formablauf markiert sind. Die Bündelung von Technik und Formwirkung (sofern es sie überhaupt jemals in einer Reinform gegeben hat, wie die zugegeben stark vereinfachte Darstellung hier nahelegt – schon bei Beethoven ist es nämlich die freie Distribution von Merkmalen, die immer wieder aufs Neue Interesse weckt) wird bei Schubert wieder aufgehoben. Oder um es ins Positive zu wenden: Das romantische Bedürfnis nach Entgrenzung lässt die Grenzen zwischen Formteilen und schließlich sogar zwischen den Sätzen des Zyklus fließend werden.

Wenn man dies historisch weiterverfolgt, muss man auch an die Lisztsche double-function-form denken. Deren Idee ist, dass die einzelnen Formteile als

8. Deutlicher in der Erstfassung des IV. Satzes; siehe Hans-Joachim Hinrichsen, „Die Kammermusik“, in *Schubert-Handbuch*, hrsg. Walther Dürr und Andreas Krause (Kassel u. a.: Metzler, Bärenreiter 1997), 451–511, 503.

9. Man denke etwa an C. P. E. Bachs *Sonaten mit veränderten Reprisen* (Wq. 50) von 1760.



Sätze eines Sonatenzyklus und zugleich auch als Teile des Sonatensatzes (Exposition, Durchführung, Reprise) angesprochen werden können. Freilich ist das es-Moll Quintett nicht einsätzig, womit das wichtigste Merkmal der double-function-form fehlt. Man könnte zwar sagen, dass der erste Satz der Exposition, der dritte Satz der Reprise entspricht, was meines Erachtens aber doch sehr mechanisch gedacht ist und nur bei sehr großzügiger Begriffsverwendung vage in Übereinstimmung zu bringen ist. Dagegen spricht vor allem, dass der zweite Satz mehr Unterbrechung als Durchführung ist, und dass der Schlusssatz deutlich Durchführungstechniken enthält.

Was sich dennoch festhalten lässt, ist, dass erster und dritter Satz als Kontinuum erscheinen und dass nach der Unterbrechung durch das Intermezzo mit dem dritten Satz an den Prozessen aus dem ersten Satz weitergearbeitet wird, als hätte dieser nie geendet. Insofern nähert sich Dohnányi – vorausgesetzt man abstrahiert von seiner Notation in drei Sätzen – virtuell der Einsätzigkeit, unterbrochen durch das Intermezzo, wodurch diesem Begriff eine neue Rechtfertigung verliehen wird. Liszt fand die Form in Schuberts C-Dur Fantasie „Der Wanderer“ (D. 760) vorgeprägt, und wir wissen, dass Liszt und Brahms für Dohnányi nicht mehr in erster Linie Antipoden waren, sondern dass es ihm vielmehr um die Versöhnung gegensätzlicher Prinzipien ging.

Dies ist Dohnányis Beitrag zur Lösung des Finalproblems des Sonatenzyklus, d. h. der Frage, wie der Schlusssatz in ein Gleichgewicht zum übermächtigen eröffnenden Sonatenhauptsatz zu bringen ist, was bereits Beethoven und Schubert beschäftigt hat. Der Weg, den Dohnányi geht, ist nicht ohne Risiko, vor allem in Bezug auf die Eigenständigkeit der Sätze. Der erste Satz muss dabei interessant genug gestaltet werden, jedoch zugleich Möglichkeiten für eine Steigerung im dritten offen lassen. Letzteres gelingt hier, da es nicht im Modus des Auftrumpfens geschieht, vielmehr ist der Schlusssatz der intellektuell anspruchsvollere und zugleich emotional tiefere.

Durch das Ineinanderblenden verschiedener Formmodelle entsteht eine wahrliche hybride Form. Die musikalischen Gedanken werden dabei konsequent zu Ende verfolgt und formuliert und etwas von dem Wissen um die Letztmaligkeit dieses Vorhabens bezogen auf die Musiksprache scheint in ihnen aufgehoben. Es ist wie ein Abgesang auf eine alte Welt und ihre Art und Weise Musik zu schreiben. Vor diesem Hintergrund könnte man sich noch einmal Dohnányis Traditionalismus zuwenden. Gilt es tatsächlich, den Komponisten vor der Einordnung als Traditionalisten in Schutz zu nehmen, oder sollten wir nicht lieber das Verhältnis von Tradition und Fortschritt in unserem eigenen ästhetischen Orientierungssystem überdenken?