

ZUR FRAGE DER „STILUMBRÜCHE“ IM SCHAFFEN ANTONÍN DVOŘÁKS

Miroslav K. Černý

Die Gesamte Dvořák-Literatur spricht von wenigstens einem Stilumbruch im Schaffen des Meisters – eigentlich von zwei solchen. Zum ersten sollte um 1873, zum zweiten zu Ende 1895 kommen. Dieser zweite Stilumbruch scheint völlig klar zu sein. Nach der Rückkehr aus USA und Vollendung der zwei Quartette G-dur und As-dur wandte sich Dvořák von der „absoluten Musik“ und aller ihrer Formen völlig ab und komponierte bis zu seinem Lebensende nur Programmkompositionen und Opern. Doch es handelte sich nur um Wandlung der Genres und folglich der Funktion seiner Musik, aber seine Kompositionstechnik im engeren Sinne und „musikalische Sprache“ blieben im Grund unverändert. Was da diskutabel und auch heftig diskutiert wurde, sind die Ursachen dieser Abwendung von den „absoluten Formen“. Eine scharf ausgeprägte Hypothese bot vor ungefähr zwei Jahrzehnten in seiner Dissertation D. Beweridge¹. Er meinte, Dvořák hätte sein Lebenlang eine „ideale klassische Sonatenform“ angestrebt und als er dieses Ziel im Schaffen während seines Aufenthalts in USA erreicht hätte, wüsste er nicht, wie weiter fortzusetzen, ohne sich wiederholen zu müssen und so gäbe er die Richtung auf. Diese Hypothese zeigt sich jedoch als sehr problematisch, ja völlig unhaltbar, wenn wir Dvořáks Schaffen, besonders seine Sonatenformen, durchsehen und durchanalysieren². Es zeigt sich nämlich bei Dvořák eine ganz entgegengesetzte Tendenz. Fast von den frühesten Werken wandelte er das Sonatenmodell und experimentierte mit dessen Formprinzipien³. Es war der tonale (seit der III. Symphonie exponierte Dvořák die Nebensätze – 2. und 3. Thema – in ersten Sonatensätzen fast ausschließlich und auch in vielen Finali nicht in der Dominanten- bzw. Paralleltonart, sondern in den verschiedenen Medianten; eine Ausnahme war nur die IX. Symphonie, wo der Nebensatz in „regelmäßigen“ Paralleltonart auftritt) aber auch der motivische Themenkontrast, den Dvořák durchgehend abschwächte, den letztgenannten durch die Annäherung der „Nebenthemen“ an das Hauptthema, oder sogar der Ableitung der ersteren von diesem (mittels der „entwickelnden Variation“ – wie z. B. in der IX. Symphonie⁴). Auch die Dreiteiligkeit und innere Gliederung der Sonatensätze wurden absichtlich vernebelt nicht nur durch intensive Variation von Themen gleich nach ihrer Exposition – Verwischen der Unterschiede zwischen Expositions- und Durchführungsmusik – sondern auch durch Verdunkeln ihrer Grenzen durch von J. Volek entdeckte und

benannte „tektonische Ambivalenzen“, sowie durch „antizipierte Reprisen“ – nach Beveridge „delayed development“⁵. Auch wenn während der amerikanischen Periode zur gewissen Beruhigung kam, verschwanden diese „Unregelmäßigkeiten“ gar nicht. „Nichttonalen“ Medianten begegnen wir sogar in den „entlasteten“ Werken aus Spilville und auch in op. 100. Auch „entwickelnde“ und modale Variation verschwindet nicht, ja neue Mittel kommen vor – z. B. „Inseln ‚fremder‘ Musik“ (Schick)⁶ in op. 105. Also von einer „ideal-klassischen“ oder klassizistischen Form kann keine Rede sein.

Es muss also eine andere Erklärung gesucht werden. Ich wage eine solche anzubieten. Die Tatsache, dass Dvořák in Amerika in die Diskussion über den Charakter und Sinn der nationalen Musik verwickelt und folglich auch zur Überlegung vom Sinn und der Funktion der Musik schlechthin herbeigeführt wurde, führte ihn auch zum Nachdenken vom Sinn seines eigenen Schaffens und seiner Verantwortung zur eigenen Nation. Dazu trat auch die veränderte politische und kulturelle Lage. Die tschechische Nation hat sich im kulturellen Leben Europas schon durchgesetzt und „zu Hause“ entstanden eben regelmäßige – oder wurden erfolgreich erneut – tschechische Symphonie-Konzerte unter Dvořáks persönlicher Teilnahme⁷ und es war nötig ein breiteres Publikum dazu heranzuziehen, wozu inhaltlich konkretere Programm-Musik besser taugte als die „absolute“⁸. Und dazu trat noch der Umstand, dass Dvořák schon seit der Hälfte der 80er Jahre tiefere Konkretheit seiner Musik anstrebte (schon die VII. Symphonie, „Husitská“, „Můj domov“ und Programm-Ouvertüren, aber auch absichtlich „neue“ G-dur-Symphonie⁹). Im Lichte dieser Tatsachen scheint Dvořáks Entscheidung ganz logisch und verständlich zu sein.

Etwas anders steht es mit der ersten „Stilwandlung“, die mit der Sichtung seiner früheren Werke verknüpft sein sollte. Diese ist von noch mehreren Problemen umgeben. Eigentlich unsicher ist schon ihre Zeit. Man verbindet sie allgemein mit dem Scheitern von Einstudierung Dvořáks Oper „Král a uhlíř“ [König und Köhler]. Aber wann zu diesem Misserfolg genau gekommen war ist eine offene Frage. Die Musikzeitschrift „Dalibor“ von 12. September 1873¹⁰ in einer Mitteilung von den für die nächste Saison vorbereiteten Opern vermerkt auch diese Dvořáks Oper und schreibt, dass die Proben auf diese Oper schon begonnen haben sollten – aber gleich mit einem Nachtrag, dass wegen der Kompliziertheit des Werkes die Proben eine längere Zeit benötigen werden. Diese in „Dalibor“ erwähnten Schwierigkeiten beim Studium bezeugen jedoch auch weitere – leider spätere Zeugnisse¹¹, die auch das Scheitern des Studiums bestätigen. Die zweitgenannte Quelle – die Erinnerung J. B. Foerstes – durch ihre Formulation die Bedenken hervorgeufen hatte, die O. Šourek und schließlich auch J. Burghauser¹² dazu führten, die ganze Begebenheit bis auf Frühjahr 1874, in die Zeit, als Dvořák den Organistenposten in St. Vojtěch – [Adalbert]-Kirche offiziell bekleidete¹³. Doch jedenfalls mussten die Proben während der Herbstmonate angefangen werden. Wahrscheinlich aber nicht im September, sondern erst nach 4. Oktober, als die Komposition des Streichquartetts f-Moll laut des Vermerks in der Partitur¹⁴ abgeschlossen wurde. Sollte sich Dvořák an der Vorbereitung der Oper im Theater beteiligen, wie A. Čech in seiner Erinnerung mitteilt, ist es

unwahrscheinlich, dass neben der Lehrtätigkeit im Klavierinstitut E. Starýs und in privaten Familien wie z. B. J. Neffs und der Korrepetition im Theater noch das Quartett komponieren konnte. Und das gleiche gilt auch von der Zeit nach ungefähr dem 6. oder 10. November, in der er – möglicherweise aufmuntert von der Nachricht in *Hudební listy*¹⁵, dass A. Bennewitz mit dem f-Moll-Quartett für das 4. Konzert der bevorstehenden Saison rechnete, und auch durch die Hoffnung auf das Glück im kommenden ehelichen Leben – das Streichquartett a-Moll komponierte, sowie auch von Frühjahr des nächsten Jahres, in das die Komposition – oder wenigstens Vervollständigung – der IV. Symphonie fiel. Auch Dezember – nach den 5. jenes Monats¹⁶ – ist als die Zeit des Zusammenbruchs der Oper zwar möglich, aber weniger wahrscheinlich mit Rücksicht auf künftiges Geschehen.

Fraglich ist aber auch, ob das Scheitern der Proben auf die Oper eine einzige oder wenigstens entscheidende Ursache jener autokritischen Sichtung von Dvořáks früheren Werken und folglich auch seiner Stilwandlung war und ob dieses Scheitern der Komponist gleich als Misserfolg seines gesamten bisherigen Schaffens empfand. Es ist nämlich zweifellos, dass die „komische Oper im wagnerianischen Stil“ – in der Art während ihrer Komposition in Prag aufgeführten „Meistersinger“ –, die Leistungsfähigkeit des damaligen tschechischen Theaterensembles samt auf italienische und französische Opern gewöhnten Solisten weit überschritt, abgesehen davon, dass auch das naive, gekünstelt komplizierte Libretto solchem Konzept gar nicht entsprach. Es ist auch überhaupt problematisch diese Stilwandlung Dvořáks einzig mit der Sichtung von früheren Werken zu verknüpfen nicht nur wegen der Tatsache, dass auch vor und nach dem vorausgesetzten Datum der Komponist mehrere Stilmerkmale späteren oder früheren Schaffens über eine längere Zeit nebeneinander applizierte, was ich noch nachweisen werde. Schon bald nach dem Gipfel des radikalen Neuerertums und Experimentierens im Quartett e-Moll ging er anfangs der 70er Jahre dem neuwachsenden Interesse um das tschechische Lied, das die Musikpublizistik allenthalben zu stimulieren versucht hatte¹⁷, als das Überlebensein des älteren Gesellschaftsliedes der ersten Phase von nationaler Wiedergeburt empfunden wurde, entgegen und wandte sich zur Liederkomposition, während der viel schlichtere Gebilde entstanden sind, als diejenigen in seinen Erstlingswerken dieses Genre (*Cypřiše – Die Zypressen* – und ein kleiner zweiteiliger mit Zwischenspiel zusammengeknüpfter Barytonzyklus aus demselben Jahre 1865), ohne andererseits zur Maniere der beliebten Gesellschaftslieder zu sinken. Ja – nach O. Šourek¹⁸ – soll schon die erste Fassung der Oper *„Král a uhlíř“* [Der König und der Köhler] „*der erste und in etlichen Momenten erfolgreiche Schritt auf dem Wege des Künstlers zur Beruhigung und Verselbständigung [vom Wagnerianismus]*“ sein. Und einen bestimmten – auch wenn nicht weitreichenden – Rücktritt vom modernen Radikalismus zu konventioneller Form können wir im Klavierquintett A-dur op. 5 (ursprünglich op. 15) erblicken. Vielleicht könnte diesen Rücktritt teilweise Dr. L. Procházka beeinflusst haben, der mit seinen kritischen Bemerkungen und Ratschlägen¹⁹ sowie mit der Tat den jungen Komponisten unterstützte, wenn das Quintett für seine „Musikalischen Unterhaltungen“ komponiert und dort auch aufgeführt wurde. So können wir bei Dvořák schon ab 1871 vom gewissen

Ringende Tendenzen sprechen. Dies tritt besonders deutlich in der III. Sinfonie, die neben den Ähnlichkeiten mit dem Quintett auch mit dem zeitlich nahe entstandenen „Hymnus“ (Dědicové Bílé Hory – Die Erben des Weißen Berges) nicht nur die Tonart Es-Dur, sondern auch bestimmte Färbung und Pathos gemeinsam hat. Indem aber der „Hymnus“ eher in den traditionellen als neuromantischen Form konzipiert ist – überwiegen abgerundete in der musikalischen Vorstellungskraft mehr als in der Sprachmelodik wurzelnde Gebilde – weist die Sinfonie viele die Tradition durchbrechende Züge. Sie ist nicht nur dreisätzig und die Sätze hängen nur lose zusammen, sodass der Kritiker „*eher drei symphonische Dichtungen*“ in ihr sehen wollte²⁰, aber unter der Oberfläche des ersten Sonatensatzes finden wir nicht nur die Schwächung des thematischen Kontrastes durch Antizipation des Nebensatzes in der variativen Evolution des ersten Themas – der Nebensatz tritt auch in der Mediantenart, was seit diesem Moment bis zum Ende von Dvořáks Sonatenformschaffen typisch und überwiegend ist – sondern tendiert auch zur Ambivalenz der Form als Ganzes, die infolge der 14 Wiederholungen von Varianten des ersten Themas, zu denen sich kontrapunktisch der auch motivisch etwas verwandte Nebensatz gesellt, auch als eine Variationsform aufgefasst werden kann, wenn in kontrapunktischen Verbindungen der Akzent auf den Hauptsatz übertragen würde. Dies kann auch dadurch verstärkt werden, dass Dvořák – vielleicht unbewusst – zur älteren frühklassischen Praxis griff, die Durchführung mit Moll-Variante des Hauptthemas zu eröffnen.

Ähnliche innere Spannungen in der Form finden wir auch in der letzten Komposition vor der Sichtung der frühen Werke – im Streichquartett f-Moll. Unter dem Titel des betreffenden Kapitels²¹ stellt da H. Schick fest, dass „*im ersten Satz ... die tonalen Grundfeste des Sonatensatzes auf eine andere Weise [im Vergleich mit vorangehenden Quartetten] unterhöhlt*“ sind, was er schon im Hauptthema erblickt und mit Notenbeispiel, illustriert

Moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

10

15

ritard.

20

Allegro con brio

Aus diesem Beispiel ist jedoch ersichtlich, dass das Thema keinesfalls so deutlich volkstümlich klingt – wie Schick meint – und dessen Periodizität ist nur scheinbar. Vielmehr handelt es sich um den Aufbau durch variative Entwicklung eines motivischen Impulses, wie wir es im Quartett B-Dur und mehreren anderen Werken Dvořáks finden können. Der Abschluss des Hauptsatzes mit den dissonanten Septakkorden antizipiert dann die Praxis, die in viel späteren Werken – z. B. in der VII. Symphonie d-Moll vorkommt. Wenn wir aber Schicks Text weiter lesen, können wir zitieren: „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: [folgt Notenbeispiel] Da die Takte davor wie ein auskomponierter Doppelpunkt hierzu wirken, fragt sich der Hörer hier irritiert, ob er sich schon im Seitensatz befindet, und selbstverständlich büßt dadurch dann der eigentliche Einsatz des Seitenthemas noch

einen weiteren Teil seiner Wirkung ein.“ Und jetzt können wir fragen, ob es sich nicht – neben der Feststellung der Schwächung des thematischen Kontrasts – auch um eine ganz schöne Bestimmung einer Vorwegnahme der tektonischen Ambivalenz, wie wir sie später in reifen Werken besonders aus den 80er Jahren und auch in der IX. Symphonie in ausgeprägter von J. Volek definierter Form²² finden. Nach vorne in die Zukunft weist auch die Viersätzigkeit hin, die nach 1874 zur Regel war, indem am Anfang der 70er Jahre alle uns bekannten Sonatenzyklen dreisätzig waren. Dasselbe kann gesagt werden auch von dem damit zusammenhängenden dritten Satz mit einer Walzer-Stilisation, denn er die späteren ausgeprägt tänzerische Stilisierungen von Polka und Furiant antizipiert.

Eben wegen dieser Hinweise und Vorwegnahmen war auch dieser Rückblick notwendig.

Jetzt stehen wir aber mitten in der Zeit in der zu der Sichtung früherer Werke und derer vermeintlichen Ursache, dem Scheitern der Proben zu „Král a uhlír“ – der Zeit zwischen Oktoberr 1873 und dem Frühjahr 1874 – gekommen werden sollte. Es scheint seltsam zu sein, dass eben in dieser Zeit wagte Dvořák die zweitkühnste Komposition seines gesamten Schaffens – das Streichquartett a-Moll (op12) zu komponieren, das in seiner ursprünglichen Form den ganzen – hier sogar fünfsteiligen – Sonatenzyklus in ein ununtrebrochen strömendes Ganzes zu vereinigen strebte. Diese ursprüngliche Form ist aus der auf uns gekommenen Partitur nicht genau zu erschließen. Sie wurde nämlich zur Umarbeitung des Werkes benutzt, wobei der Komponist es wieder in traditionelle selbständige Sätze zu verteilen versuchte. Dabei fielen mehrere Abschnitte weg, viel wurde auch neukomponiert, aber schließlich fand Dvořák die Überarbeitung unmöglich und legte das Werk ab²³. Wann dies geschehen ist, ist auch unsicher, bestimmt musste es vor dem Anfang der Komposition des neuen Streichquartetts in der gleichen Tonart – a Moll op. 16 –, das mit Recht als Ersatz für das frühere allgemein betrachtet wird. Sehr wahrscheinlich ist es jedoch schon vor der Komposition der zweiten Fassung der Oper „Král a uhlír“, wofür unter anderem auch die Tatsache sprechen kann, dass Dvořák in dieser neuen Fassung der Oper nichts von der ersteren benutzte, was eben durch die Erfahrung mit dem Scheitern der Umarbeitung des Quartetts verursacht werden konnte. So konnte auch zu dieser Zeit – Hälfte April 1874 – die Sichtung der älteren Werke zu Ende sein. So bleibt für all dies die Zeit zwischen dem 26 März und 17. April übrig. Nochmals müssen wir zwar auch auf Dezember des vorigen Jahres denken, falls Dvořák schon in diesem Monat von der Ablehnung des f-Moll-Quartetts durch Bennewitz-Ensemble erfahren hatte. Aber wann dies geschah, wissen wir nicht. Und die IV. Symphonie weist darauf nicht hin, auch wenn das auf uns gekommene Autograph einen zweifellos dramatischen Entstehungsprozess verrät.

Es weist nämlich mehrere Schichten von tiefgreifenden Korrekturen und Änderungen auf, die meistens kaum aus der späten Revision in 80er Jahren stammen. Das beweisen schon die Pagiantion und die Orientationsbuchstaben von der Hand des Komponisten, inwiefern sie auf ersten Blick chaotisch zu sein scheinen. Mit einigen Ausnahmen, die in den Zusammenhang nicht passen, können wir in der Partitur

deutliche Spuren von zwei Reihen von Seitenbezeichnungen²⁴ bemerken. Aus ihrem Vergleich resultiert, dass aus dem I. Satz wenigstens 4, aber wahrscheinlich mehr als 5 Blätter weggenommen und weiter wenigstens 8 Seiten überklebt wurden und zwar in wenigstens zwei Etappen²⁵. Von allen diesen auf verschiedene Art aufgehobenen Stellen sind nur insgesamt 45 Takte erhalten (daraus 35 von S. 6–9). Alles andere – gleichwie auch je zwei Doppelblätter aus dem II. und IV. Satz nebst einer weiteren vermutlichen Elipse aus Finale (nach T. 455) ist verloren. Und dazu kommen noch viele weitere teils in der Supraphon-Edition entdeckte, teils unlesbare oder überklebte Änderungen. Außerdem die „chaotische“ Folge der ursprünglichen Orientationsbuchstaben –H bei T. 341 zwischen J bei 296 und K über 359 (nach einer Lacuna) können uns suggerieren, dass der mit jenem H bezeichnete Abschnitt auf seine definitive Position von vorne verschoben wurde (vielleicht von den ursprünglichen Seiten 32–41). Zusammenfassen können wir, dass hier die äußere und folglich auch innere Kritik und die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung dieser IV. Symphonie sehr schwierig oder sogar unmöglich ist. Ihr Quellenwert für unsere Fragestellung ist dann noch weiter durch die Tatsache erniedrigt, dass sie nicht völlig aus dem vermeinten und durch am Ende der Partitur von Dvořák angegebenen Zeitraum zwischen dem 1. Januar und 26 März 1874 stammt²⁶. Bestimmt können wir es sagen vom Scherzo, das nach dem in der Partitur der Symphonie enthaltenen Titelblatt (S. 89) unter „III. Allegro feroce“ ausgekratztes „Capriccio Opus ?? [unleserlich] pro velký orkestr / složil Antonín Dvořák“ [Capriccio Opus ?? für großes Orchester komponiert von...] eine schon früher fertige Komposition war. Wann sie entstand, ist unbekannt. Sie wurde in die Symphonie eingegliedert, als Dvořák wahrscheinlich erkannt hatte, dass die für Scherzo auf der zweiten Position gleich hinter dem I. Satz komponierte Musik – dies beweisen die Reste der Pagination der ersten zwei Seiten 71–72 (vgl. 130–131 des Autographs) – für diesen Zweck nicht taugt und sie ins Finale verwandelt hat. Diese Pagination musste als vor der Vollendung der Handschrift geschrieben worden sein. Verdacht und Unsicherheit rufen auch die Zeitangaben am Anfang und Ende des I. Satzes. Die Anfangsangabe wurde nämlich erst nachträglich über eine (unlesbare) ausgekratzte geschrieben und die am Ende verzeichnet das Jahr 1873, das zu 1874 korrigiert wurde. Handelt es sich um einen Irrtum, wie man annimmt, oder hat es in Verbindung mit der anfänglichen Korrektur einen tieferen Sinn? Die Frage muss unbeantwortet bleiben, wenn wir nicht zu weitreichenden Spekulationen greifen wollen.

Doch diese Symphonie, auch wie sie auf uns gekommen ist, bietet uns eine fast eindeutige Antwort, auch wenn wir vom wichtigsten I. Satz – das Sonaten-Allegro – nur 258 Takte, die die Exposition und den ersten Teil der Durchführung repräsentieren, und den Abschluss verlässlich kennen. Nicht nur durch die Länge der Sätze – besonders der Ecksätze (I. umfasst 445 T. in der Endfassung, die ausgeschlossenen Teile konnten über 150 T. betragen, das Finale 690 + mindestens 40 beseite Takte) meldet sich zur vorangehenden Stilepoche. Noch deutlicher ist es aber von dem Aufbau sichtbar. Der I. Satz kopiert im großen und Ganzen das mit zwei Doppelthemen arbeitende Sonatenschema. Doch ähnlich wie in der III. Symphonie domi-

niert auch hier die variative Wiederholung beider Themen – besonders des ersten, das aus dreimaligen Wiederholung eines fanfarenartigen Zweitakters in Holzbläsern (die dritte Wiederholung ist klanglich verstärkt) mit „Abschluss“ besteht und aus dem sich im stetigen Variieren (entwickelnde oder „fortschreitende“ Variation) ein relativ selbständiges Gebilde entpuppt, das einige Forscher als „zweites Hauptthema“ bezeichnen. Dieses Thema kehrt auch nach der Präsentation und ähnlichen variativen Evolution des Nebensatzes, der also auch mit zwei verwandten, voneinander entwickelten Gliedern geschaffen war, im Abschluss der Exposition wieder zurück. Auch in der Durchführung, inwieweit wir sie kennen und die wegen ihres Charakters J. Clapham als „innocuous“ bezeichnet hat²⁷, folgen die Translationen, Transpositionen und eventuell kontrapunktische Variationen beider Themen in abwechselnden Abschnitten nacheinander, was in der Reprise, derer ursprüngliche Form ebensowie die der Durchführung nicht genau wegen der Lücken herstellbar ist, und auch in relativ langen zweiten Durchführung fortsetzt.

Variationstechnik spielt auch in anderen Sätzen große Rolle. Der II. Satz mit letzten Wagnerischen Anklängen im Dvořáks Werk (klangliche und Intonationsverwandtschaft mit dem Pilgerchor aus Tannhäuser) ist reine Variationsform, in der die Hauptmelodie allmählich mit kontrapunktischen Nebenstimmen bereichert ist; aber auch im Finale, das die große dreiteilige Form mit Rondo-Elementen kombiniert, bilden Wiederholungen und Variationen des periodisch gebildeten Viertakter (2+2) eine entscheidende Rolle, sodass man sogar auf das B-dur Quartett von den 60er Jahren denken kann.

Ob sich schon während der Komposition der IV. Symphonie Dvořáks Stil substantiell gewandelt hat, ist also fraglich, wenn wir einige bedeutende Änderungen wie das Verlassen der 7 Takte nach T. 332 (def.) oder Verschiebung vom Abschnitt mit dem Buchstaben H. (T. 341–358) schon in die Zeit der Entstehung nicht datieren wollen. Und in diesem Falle entsteht die Frage, wann und warum zu den ersten Änderungen gekommen ist.

Und dieselben Fragen stellen sich bei der Überarbeitung des Streichquartetts a-Moll op. 12, die in die Zeit vor die Neukomposition der Oper „Král a uhlíř“, die schon die Merkmale der Stilwandlung trägt. Wie schon erwähnt musste die Überarbeitung, bzw ihr Aufgeben vor Hälfte April abgeschlossen worden sein. Zwischen dem Abschluss der Komposition der IV. Symphonie und diesem „terminus ante quem“ ist jedoch kleine Zeitfrist von etwa drei Wochen, in der sich nicht nur die Überarbeitung des Quartetts sondern auch die Sichtung des früheren Werks – oder wenigstens ihre Vollendung – abspielen sollte. Das ist absurd. So müssen wir die erste Phase der Überarbeitung des a-Moll-Quartetts und auch den Anfang der Sichtung frühere Werke schon im Dezember voraussetzen. Den letzten Impuls dazu gab also wahrscheinlich die Ablehnung des f-Moll-Quartetts wegen „Mangels an echten Quartettstil“, den wahrscheinlich die Mitglieder des Bennewitz-Quartetts in der Länge der Sätze (der I. Satz hat 630 Takte!) und in der rhythmischen Kompliziertheit des Finale (rasche nachfolgende sowie simultan gegenübergestellte Triolen und gerade Gliederung) sahen und bald erkannt hatten, sodass dazu tatsächlich Anfang Dezem-

ber kommen konnte. Dass die Überarbeitung des a-Moll Quartetts in wenigstens zwei Phasen verlief zeigt auch die auf uns gekommene Partitur durch die Änderung der Nummer „II.“ über dem neukomponierten Anfang des langsamen Satzes, mehrere Korrekturen auf den später ausgeschlossenen Blättern und letztlich auch zwei oder sogar drei Arten vom benutzten Papier, von denen die zweite zum Überkleben der geänderten Stellen der Partitur diente²⁸. Zuerst wollte der Komponist die komplizierte in einem Zug konzipierte Form in einzelne Teile verteilen. Das zeigte sich jedoch als unmöglich, denn der erste Satz – wie Schick überzeugend bewiesen hat²⁹ – wurde im Rahmen der komplizierten Großform als „verkürzte“ „offene“ Sonatenform mit sehr kleiner oder sogar keiner Reprise konzipiert, weil der langsame Satz als gewissermaßen „Nebensatz“ (in Dominanttonart) funktionieren sollte. Mehrere gründlichere Änderungen zeigten sich so als notwendig. Weil und wann Dvořák diese Arbeit unterbrochen hat, ist wieder eine Frage. Zwar können wir voraussetzen, dass die Ursache in der Komposition der IV. Symphonie war. Aber warum wandte sich Dvořák eben in jener Zeit zu dieser Arbeit? War er dazu aufmuntert durch die Perspektive auf Aufführung seiner III. Symphonie (aufgeführt am 30. März), oder waren es gewisse Bedenken im Zusammenhang mit diesem Werk?³⁰ Und wie weit war zur Zeit dieser Unterbrechung die Überarbeitung des Quartetts? Fragen gibt es mehr als genug. Und es gibt noch ein weiteres Problem: die „ursprüngliche“ Pagination ist nicht so ursprünglich. Gewisse Korrekturen mussten schon vorangehen, denn der Text zwischen den Seiten 16 und 17 weist einen Hiat auf und es sind dort auch Spuren nach einem abgeschnittenen Blatt. Und darüber hinaus auch der vorletzte Blatt ist aus zwei Teilen zusammengeklebt ohne dass es die Pagination reflektiert.

Doch kehren wir zu der zweiten Fassung des Quartetts, wie sie vom Komponisten verlassen wurde (die mehr detaillierte Rekonstruktion der ersten Fassung ist – auch wenn heute viele Reste derselben, die überklebt wurden, in der Ausgabe zugänglich sind – völlig nicht möglich und umfangreiche Diskussion benötigen würde, für die hier Platz nicht mehr ist). Ich habe schon gesagt, dass sie die Spuren von Dvořáks Stilwandlung trage. Welche sind es? Zuerst ist es die Rückkehr zur traditionellen Viersätzigkeit und damit verknüpfte Kürzung³¹. Weiter ist es das Streben nach der übersichtlichen Form und deutliche Profilierung der Sätze, woauf auch die Versetzung des langsamen Satzes auf die nicht ganz traditionelle dritte Position zielte, wobei jegliche funktionale Zusammenhänge (mögliche Funktion dieses Satzes in der Großform als Kontrastblock – tonaler „Nebensatzkontrast“ und Tempo)³² dieses mit dem ersten Sonatensatz verwischt wurden, auch wenn bestimmte motivische Verwandtschaft, die Schick auch betont, überdauerte. Dazu gehört auch die „Entlastung“ des Finale, die nicht nur durch wahrscheinliche Kürzung – dies können wir nicht beurteilen, weil das Finale sowie der erste Sonatensatz durch die Neukomposition vervollständigt wurden – sondern besonders auffällig in der klanglichen Sphäre, indem manche Abschnitte, die in der Erstfassung in massiven Akkorden verliefen, arbeiten jetzt bloß mit Einstimmigkeit oder Unisono. Das gilt konkret vom Ritornell des neuen Anfangs, der auch das ursprüngliche Hauptthema verläßt und ersetzt es mit einem neuen Gebilde aus der Augmentation seines zweiten Taktes und Translation

dessen Motivs auf die Töne e², fis², dis², h¹. Der so entstandene Viertakter wurde dann wiederholt und sein Kernmotiv weiter variiert. Erst nach vierzig Takten übernahm der Satz das Material der Erstfassung vom Takt 66 des letzten Teiles, anfangs jedoch um eine Oktav tiefer transponiert und diesmal durch Oktavierung der II. Violine verstärkt, welches als zweites Thema funktionieren sollte. Dieser neue Anfang in der Gesamtlänge von 79 Takten wurde auf dem Blatt mit Seitennummern 21–22 erst vor die letzten zwei Blätter eingeklebt, die neue Seitenbezeichnungen 28–31 trugen. So fehlen also die Seiten 23–27 sowie aus dem I. Satze Seiten 9–12³³. Ob Dvořák diese Abschnitte komponiert hat, zu komponieren versucht, oder in diesem Stadium die Überarbeitung aufgegeben hat, wissen wir leider nicht. Mit der Ausnahme des Finale, wo der neue Hauptsatz bloße Ableitung des ursprünglichen Themas darstellt, bleibt der thematische und motivische Material derselbe und es muss festgestellt werden, dass es sich auch zu der neuen Konzeption taugt, auch wenn es durch die Form des Aufbaus und der Verarbeitung – wie im ersten Satz der periodisch gebauter Viertakter – mit den früheren Werken verknüpft ist. Doch die gewissen Züge der „Volkstümlichkeit“ setzten sich immer stärker durch. Noch hinzuzufügen ist, dass das bei der Überarbeitung benutzte Papier sich in das Jahr 1874 meldet.³⁴

So ist die letzte Schicht der Überarbeitung des Quartetts in den drei Wochen nach der Vollendung der IV. Symphonie sowie auch die Vollendung der Sichtung ältere Werke samt neuer Opusbezeichnung der „begrabten“ als doch wahrscheinlich zu betrachten. Die kurze Zeit dafür macht wahrscheinlich auch die Resignation auf diese Überarbeitung und die Komposition von neuem Quartett in derselben Tonart als Ersatz des verworfenen, wozu Analogie bietet nicht nur die Neukomposition der Oper „Král a uhlíř“ sondern auch die spätere Entstehung des Klavierquintetts A dur Op. 81 anstelle der unvollendeten Bearbeitung des Quintetts Op. 5. Dieses neue Quartett ist nach allgemein verbreiteter Meinung ein Musterbeispiel der Rückkehr Dvořáks zur klassischen Tradition, zu den bewährten Form.

Doch unter dieser Orthodoxie, die im Großen und Ganzen für die Architektonik der ersten drei Sätze tatsächlich gültig ist – für Finale mussten auch die Autoren, die sich in der letzten Zeit mit diesem Quartett befasst haben – J. Gabrielová und H. Schick³⁵ – anerkennen, dass es die traditionellen Formen nicht respektiert hätte, auch wenn sie es mit der Terminologie der Sonatenform zu beschreiben versucht haben. Zu Schicks Deutung dieses Quartetts, bei der er eine bis in Details ausgearbeitete Symmetrie im I. Satz betont, muss leider festgestellt werden, dass er die in späterer Redaktion des Autographs gestrichenen 14 Takte nach T. 54 übersehen hat, die seine interessante Konstruktion durchbrechen³⁶. Beide erwähnte Autoren – samt manchen früheren – machen auf die Verwandtschaft des Haupt- und Nebensatzes. Richtig ist dabei festgestellt, dass das Sonaten-Allegro des I. Satzes nur mit zwei Themen auskommt. Ihre Verwandtschaft wurde von beiden letztgenannten Autoren aufgrund der Schönbergschen „entwickelnden Variation“ begründet, die auf einer aufsteigenden Dreitongruppe basiert, die auch in der „zweiten Durchführung“ eine gliedernde Funktion hat, indem sie in As-Dur auftretenden Viertakter aus dem Hauptthema umrahmt im Abstand des absteigenden Halbtons voneinander. Auf die

Wichtigkeit dieser Halbton-Beziehung weist Gabrielová hin, der sich in motivischen, modulatorischen und tonalen Relationen äußert. Sie sieht in demselben sogar einen Konstruktionsprinzip schlechthin. Charakteristisch ist auch nicht nur jene Absonderung der „zweiten Durchführung“, sondern auch die Betonung der Grenzen der Hauptteile der Form, besonders mit für das Ohr kenntlichen Pausen. Zur erwähnten Verwandtschaft der Themen, die ihr Kontrast zu schwächen kann, obwohl sie in regelmäßigem Verhältnis Moll-Haupttonart und Dur-Parallele exponiert wurden, muss noch vermerkt werden, dass dieser Kontrast durch die verschiedene Tempo-Vorschrift noch gesteigert ist. Dies ist aber nicht die „klassische“ Praxis, sondern es kommt öfters erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das sind jedoch nur einige Momente, die sich von der für „klassisch“ gehaltenen Sonatenform entfernen. Sie stören sie natürlich nicht so gründlich und offensichtlich, wie es in früheren Werken Dvořáks oft betrachtet werden konnte. Aber es können Koinzidenzen oder Nachklänge auf die Kompositionstechnik und Art jener früheren Werke vermerkt werden, die auch später vorkommen. Ich nenne nur das Zitat des Hauptthemas im Finale, was auf ähnliches Verfahren – Zitate oder Reminiszenze in der I. sowie in der IX. Symphonie und woanders erinnert. Natürlich auch das für ältere Werke bekannte typische Variationsverfahren in der thematischen Arbeit kommt neben der Abspaltungstechnik, die jetzt überwiegt, vor. So von einer Orthodoxie kann man kaum sprechen. Und doch ist die Stilwandlung deutlich. Sie manifestiert sich nicht nur in der Kürze dieses Quartetts, das bis dahin das kürzeste ist. Trotz allen erwähnten „Unregelmäßigkeiten und nach hinten sowie nach vorne weisenden Zügen ist das Quartett Op. 16 eine Komposition die dem Schulbuch-Sonatenmodell am nächsten steht. Das gilt nicht nur vom ersten Sonaten-Allegro, sondern auch von den Mittelsätzen.

Und doch ist es nur eine Haltestelle auf dem schöpferischen Weg Dvořáks. Von diesem Moment ab verwandelte er die Sonatenform weiter, nur wandte sich nicht radikal nach außen – gegen die äußere Konturen der Form – sondern nach Innen. Und dies setzt fort und steigert sich von diesem „orthodoxen“ Op. 16 bis zum Op 106 und 105, den letzten Sonatenformen Dvořáks. Es gibt kein Werk – auch das schlichteste – in dem sich unter der glatten Oberfläche verschiedene „Raffinements“ nicht verhehlten. Dabei entwickeln sich auch ganz neue Verfahren, die aber auch in einigen älteren Werken in nuce enthalten oder vorangegenommen waren. Es ist nicht nur die „entwickelnde Variation“ in verschiedenen konkreten Erscheinungsformen, die jedoch auch nicht – oder nicht immer – die von Schönberg definierte respektierte, sondern eine freiere (die ich vielleicht „fortsetzende“ oder „progressive“ Variation benennen möchte³⁷) darstellte und in früheren vielleicht schon op. 2 bis zu den letzten über die IX. Symphonie hinaus vorkam. Es sind auch die „tektonischen Ambivalenzen“, wie sie J. Volek im reifen Schaffen Dvořáks – und auch J. Brahms – festgestellt und definiert hat. Wir fanden sie in nuce in hier behandelten Werken und finden sie nicht nur in allen drei letzten Symphonien Dvořáks oder in der Ouverture Othello. Auch das, was D. Beveridge „delayed Development“ nennt und ich lieber „antizipierte Reprise“ nennen möchte, gehört seit der 80er Jahren zu beliebten spezifischen Verfahren Dvořáks (im Streichquartett C-Dur zum ersten Mal und dann merchmals wieder-

holt). Und last but not least steigert sich das Verwischen der inneren Grenzen zwischen den Satzteilen schlechthin, das zwar hier im Op. 16 emphatisch verneint wurde durch auffalendes Betonen von denselben, aber später wieder oft zu Worte kommt – die tektonischen Ambivalenzen und antizipierten Reprisen der 80er Jahre und der IX. Symphonie sind eben nur ein Teilmoment davon. Und vergessen darf man nicht auch auf das thematische Kontrast, der sogar trotz der tonalen Regelmäßigkeit auch im Op. 16 – und weiterhin stets verschiedenartig – geschwächt oder anders von Dvořák umgestaltet wurde, Seit der III. Symphonie ist – wie schon einige Mal erwähnt – in keinem seiner Werke der Nebensatz in der Dominanttonart und die Medianten nicht nur in Moll-Sätzen sind zur Regel und es sind oft einige nichtdiatonischen. Es würde zu weit führen alle Konkreten Fälle und Formen anzuführen.

Was möchte ich zusammenfassend sagen ist, dass die Stolumbrüche – soweit wir von solchen sprechen mögen – sind nicht plötzlich und umstürzend, sondern allmählich vorbereitet und wieder während der Zeit abgemildert und verwischt. Das die schöpferische Entwicklung keines Komponisten nicht ganz glatt und gerade verläuft ist eine Binsenwahrheit.

ANMERKUNGEN

1. Romantic Ideas in classical Frame (ungedruckt – vervielfältigte Maschinenschrift).
2. Ich habe es vor einigen Jahren gemacht und die Ergebnisse in einer umfangreicheren Arbeit niedergelegt, die jedoch bisher unveröffentlicht blieb.
3. Ich spreche absichtlich nicht von der „Sonatenform“, denn eine solche gab und gibt es in der schöpferischen Wirklichkeit nie. Sie war die Abstraktion vom Schaffen der Komponisten, besonders der „Wiener Klassik“, die die Theoretiker (besonders der ersten Hälfte) des 19. Jhs zu pädagogischen Zwecken geschaffen haben, die aber nur ungefähr und umgewandelt in der Praxis nachgeahmt wurde.
4. Ich mache besonders aufmerksam auf den Artikel von N. Jers „Dvořák der Progressive“, aber ich – und auch Beveridge – habe dies auch woanders festgestellt.
5. Am Ende der Exposition oder Anfang der Durchführung wurde das Hauptthema in der ursprünglichen Form und Tonart exponiert in der Reprise, die erst mit dem Nebensatz in zuständiger Transposition beginnt, dann weggelassen. Dies kommt in vielen Werken aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre vor.
6. H. Schick: Studien zu Dvořák Streichquartetten (Laaber 1990) S. 209 ff.
7. Dvořák dirigierte bekanntlich 1896 das erste Konzert der „Tschechischen Philharmonie“, die sich bald nachher als selbständiges unabhängiges Orchester etablierte.
8. Ein solches Bedürfnis führte in der ersten Hälfte des 19. Jhdts zur Entstehung der Programm-Musik schlechthin.
9. Vgl. Dvořáks Erklärung zur Prager Uraufführung. Vgl. Šourek život a dílo Antonína Dvořáka II. 326.
10. Jg I. Nr 37, S. 303.
11. V. J. Novotný, Dalibor II. (5. Dezember 1874) und J. B. Foerster: Vzpomínka na varhaníka u sv. Vojtěcha (A. Dvořáka), [Erinnerung an den Organisten bei St. Adalbert], Hudební Revue IV. /1911 S. 426ff – auch in O. Šourek A. D. in Briefen und Erinnerungen (Praha 1954) No 18, sowie A. Čech: Z mých divadelních pamětí [Aus meinen Theatererinnerungen], Praha 1903, S. 90.
12. O. Šourek: Život a dílo Antonína Dvořáka I. 201, J. Burghauser: Antonín Dvořák, Thematický katalog, Bibliografie, Přehled života a díla S. 479.
13. Das heißt nach 15 Februar 1874. Das Problem ist jedoch so zu klären, dass Dvořák schon vor diesem Datum den früheren Organisten Starý, an dessen Klavier-Institut er auch als Lehrer wirkte, in seiner Organisten-Funktion vertrat, was ihm auch „die Verdienste in Prager Stadt-Kirchen“ verschaffte, derer Mangel ihm vor Jahren (nach dem Absolutorium der Organistenschule) die Gewinnung eines solchen Posten in St. Hein-

- rich-Kirche verhindert hatte (laut des Bescheids des Magistrats von 1860 –Vgl. Šourek: Život a dílo A. D. I³ S. 39 – Dokumente, die ich in 50er Jahren im Archiv der Hauptstadt Prag sah, waren nach ungefähr 10 Jahren, als ich sie wieder suchte, nicht mehr auffindig.)
14. Vgl. Revisionsbericht zur Supraphon-Ausgabe, wo die Beschreibung der verschollenen autographen Partitur von B. Kalenský zitiert wird.
 15. Hudební listy 4/1876 Nr. vom 6. XI. – Diese Nachricht konnte auch die psychischen Folgen der Opernkatastrophe gemildert haben.
 16. Abschluss der Komposition des a-Moll-Quartetts – vgl. die Daten in dem Autograph (sieh auch Revisionsbericht der Supraphon-Ausgabe).
 17. Vgl. u. a. Hudební listy II/187I vom 1. November 1871. „Pěstujme horlivě českou píseň.“ [Pfleget wir fleißig das tschechische Lied].
 18. A. a. O 135.
 19. Procházka, obwohl Schüler und in ästhetischen Streiten „Parteigenosse“ Smetanas, seit den ersten Aufführungen von Dvořáks Werken versuchte sein bewerteten Talent in die formal ausgeglichene Äusserungen zu züchtigen.
 20. Dr L. Procházka in Dalibor 1874 S. 111.
 21. Studien zu Dvořáks Streichquartetten, S. 119 ff.
 22. J. Volek: Tektonické ambivalence v symfoniích Antonína Dvořáka. – Hudební věda 1984 s. 3–31. Též knižně: Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka. In: Struktura a osobnosti hudby, Praha 1988 s 163–198.
 23. So mussten bei der Ausgabe in Supraphon-GA große Abschnitte besonders im Finale nachkomponiert und vom dem Komponisten asugeshiedene Seiten (vor dem in die Partitur eingeklebten neuen Anfang des Finale) benutzt werden.
 24. Die ältere beginnt mit Nummer 2 auf der 3. Seite des Notenpapiers und läuft kontinuierlich bis zur Nummer 31 (d. h. real 32). Von da ab sind die Spuren nur lückenhaft, eigentlich die erste befindet sich erst auf der letzten Seite des I. Satzes und zwar 69 (real 58) und auf der nächsten mit dem Anfang des II. Satzes 72 (nach dem von den Editoren vorausgesetzten 1 Blatt ist jedoch keine weitere Spur sichtbar). Weitere Spuren sind auf S. 82 und 83, nämlich 95 und 100, die eine Lacune von 2 Blättern signalisieren. 131 auf realen 128 mit 10 überklebten Takten von Finale *Allegro molto* überschrieben ist unklar. Anfang des Finale auf 130–131 trägt die ursprünglichen Nummern 71–72, was weiter erklärt wird, und weitere Spuren 153 auf S. 138 und weiter erst 191 und 196 auf den auf uns gekommenen 176–177, die wieder eine Lacune markieren, aber sonst die Kontinuität der Bezeichnung bestätigen. Von der faktischen Seite 34, die die Kehrseite eines hineingeklebten weißen Papierbogen anstelle von herausgenommenen Seiten bildet, läuft die neue Zahlenreihe weiter kontinuierlich bis zum Ende, überspringend jedoch alle überklebten (reale 44 und 46) und zusammengeklebten (reale die 48–49 mit folgenden bis auf letzte 2 Takte der auch überklebten jedoch mit 44 nummerierten 50) und alle weggelassenen Seiten. Daraus folgert, dass diese Paginierung nach allen Kürzungen außer dem Zusammenkleben von Seiten 6–9 entstand, auch wenn es nicht bedeutet, dass sie die letzte Schicht der Änderungen abbildet.
 25. Neben der erwähnten späteren Zusammenkleben der Seiten 6–9, scheint noch eine Elipse von 7 Takten, die ohne jegliche logische Fortsetzung nach T. 332 erhalten sind, auf eine Kürzung hinzuweisen, die mit keiner Pagination reflektiert ist. So muss diese schon vor der ersten Seitennumerierung vollendet werden, was mit dem erwähnten Zusammenkleben der Seiten 6–9 die Existenz von drei Schichten der Revision bezeugt.
 26. Tschechisch lautet es: Začato dne 1. ledna 1874 /Bohu díky! dokončeno dne 26. března 1874/ Antonín Dvořák /Na rybníčku č. 14. [Begonnen den 1. Jänner 1874/ Gott sei Dank! beendet 26. März 1874 /Antonín Dvořák /Na rybníčku č. 14.]
 27. Dvořák Musician and Craftsman.
 28. Vgl. den Revisionsbericht und Annotazioni zur Supraphon-GA und auch H. Schick a. a. O. 138 ff.
 29. L. c.; Schick interpretiert die Erstfassung des Quartetts als zwierteilige Großform, in der die erste Abteilung die vier ersten Teile der Komposition samt ihren kontrastierenden Mittelsätzen bilden, das Finale dann die zweite. Ich habe in meiner erwähnten handschriftlichen Arbeit diese Konzept überprüft und ihn abgesehen von bestimmten Detailvorbehalten als plausibel gefunden. Für gründlichere Diskussion ist leider hier kein Platz.
 30. Diese Hypothese kann ein Vermerk in der Partitur, der – wahrscheinlich aber viel später – die Entstehung im Jahre 1872 bestätigt und spricht von einer Überarbeitung „im nächsten Jahr“ (so muss man, meines

Erachtens, die unleserlichen Stellen des Textes emendieren, denn „Instrumentation“, die die Editoren im GA vorschlugen, hätte ein Jahr nach der Komposition keinen Sinn – vgl. III. Symphonie Revisionsbericht in GA) mit weiterem „es hat nicht gefallen“ und „ich habe es verbrannt“. Was hat nicht gefallen und wem und wann – das sind Fragen – und auch die Zeit der Überarbeitung, wenn sie in das Jahr 1873 fallen sollte (das Verbrennen von etwas passte dorthin zwar gut). Leider kann ich diese Fragen da nicht hier lösen, auch wenn sie auch für unsere Problematik Wichtigkeit haben mögen.

31. Aus der Erstfassung wurden über 780 Takte weggelassen, wobei wir nur die erhaltene gebliebene rechnen können (einige Blätter sind noch verlorengegangen). Auch wenn einige Abschnitte durch Neukomposition ersetzt wurden beträgt die Kürzung ungefähr 50 %. Die Neufassung enthielt etwas über 1000 Takte (1007 ausgeschiebene und rund 30 in den Repetitionen). Auch die Gesamtzahlen der Seiten beider Fassungen laut der vom Komponisten durchgeführten Numerierung zeigen ähnliche Proportion: 50:31.
32. Erwähnte Schicks Deutung läßt den Gedanken zu, dass es sich um eine neue Form der Absonderung beider Charakteristik des Sonatenkontrastes, die im Finale der II. Symphonie versucht wurde, handelte.
33. Beide Abschnitte betragen nach J. Burghauser je 200 Takten, die er für die Edition teilweise aus dem vom Komponisten weggelassenen Material, teilweise nach Analogie vervollständigt. Diese Verfahren hat zwar das Werk für die mögliche Aufführungen gerettet, aber historisch ist inadequat.
34. Vgl. J. Burghauser im Revisionsbericht des GA.
35. J. Gabrielová: Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl), FFKU Praha 1990 S. 125 ff, Schick Op. cit 161 ff.
36. Sie sind noch in Ausgabe von E. Starý aus 1875 enthalten- Schicks Konzept ist, wie folgt:

Exposition:	Hauptsatz	1. Teil	29	
		2. Teil*	29	/58
	Seitensatz	(2 x 23)		/46
Durchführung:	Epilog	(2 x 6)	12	/58
	Teil 1.		25	
	Teil 2		25	/50
Reprise:	Hauptsatz:	Teil 3	50	
		1. Teil	29	/29
		2. Teil	25	
	3. Teil	25	/50	
	Seitensatz		55	/55
Coda			29	/29

* Hier entspricht die Taktzahl der Erstfassung nicht. Ausserdem stellt Schick auch die gleiche Zahl von Takten im I. und IV. Satz. was aber auch nur für die revidierte Fassung in der Bote & Bock Ausgabe gilt. Seine Hypothese, dass Dvořák eben wegen der Möglichkeit dieser Symmetrie, die er bei der Revision bemerkt haben sollte, die betreffenden Takte gestrichen hat, scheint mir nicht zu wahrscheinlich.

37. Indem Schönberg auf abstrakten Zusammenhängen basiert (nach ihm auch Dahlhaus u. a.) bildet sich bei Dvořák oft ein neues Themengebilde durch stetige fortschreitende Kette von kleinen Änderungen aus. Darauf stieß schon vor Jahren D. Beveridge, der in seiner Dissertation eine freiere Definition der „entwickelnden Variation“ aufgestellt hat.

TO THE QUESTION OF THE STYLE-BREAKS IN THE WORK OF ANTONÍN DVORÁK

Summary

Two changes of style in the creative process of A. Dvorák are discussed, the first in 1873/74, the second at the end of 1895. As this later change is declared. Dvorák's turn from the „absolute Music“ to the programm-compositions and operas, which cause sees the author in the consequences drawn by the composer from the discussion about American National Music during his stay in USA and in new cultural situation in the composer's country, especially in the establishing of the concerto-orchestra (Czech Philharmony its first concert he conducted) – it demanded to acquire broader public by more democratic and concrete genres – and refuses the hypothesis D. Beveridge's that it was caused by reaching of the ideal form of the sonata-form, which was a goal Dvorák s through his all life.

The earlier change must be – by the Author – situated precisely in the time and there must be also its causes i. e. the crash of the inscenation of Dvorák's opera „Král a uhlír“ and the refusal of the String Quartett F minor. This lead the composer to overwork his even achieved Quartett A-minor, at first to separate its in one whole connected parts and later to more farreaching changes in the facture. But both seemed impossible and dissatisfied the composer. To prove this hypotheses brings the author results from his former analytical work (till now unpublished) with commentary to other studies concerning Dvorák's compositions from this time: the String Quartett F minor, both versions of the Quartett A minor (later op. 12), the IV Symphony in D minor (which should be dated between both versions of op. 12, but some parts of it could originate stil in 1873 – at least Capriccio used as Scherzo) and lastly the String quartett op. 16.

The beginning change of the style, tending to more simplicity and clearness of the form should be situated in the second redaction of the op. 12 (shortenings and reduction of sound esp. in Finale etc.). In this direction goes more far the second version of the opera „Král a uhlír“ and especially the Quartett op. 16, most assimilated to the traditional schoolbook-sonata form. But also in this quartett there could be found some traits „destabilizing“ this form and connecting this compomosition with many former works and also with future. The op. 16 is after the author only a rest in Dvorák's creative way. The change of style is seen in the turn of tryings to destroy the sonata form in its outer traits to its inner structure. While transforming and re-creating it uses Dvorák many means from former works found also in op. 16 and also a new ones intensifying the variative methods inclusive „developing variation“ (Schönberg), lowering the thematic contrast, introducing tectonic ambivalences (J. Volek), delayed developments (Beveridge – after the author better „anticipated recapitulation“) and many others.

Summarizing states the author that style-changes in Dvořák's creative development are not so sudden, deep and far reaching as was judged till now and root in the logics of his development and social status.

K OTÁZCE STYLOVÝCH ZLOMŮ V DÍLE ANTONÍNA DVOŘÁKA

Shrnutí

Studie vychází z dosavadního předpokladu, že v tvorbě A. Dvořáka existovaly nejméně dva stylové přelomy, první na přelomu roku 1873/74 a druhý koncem roku 1895, kdy se Dvořák definitivně odvrátil od tvorby „absolutních“ hudebních forem. Příčinu tohoto druhého zlomu vidí autor v skladatelově domyšlení diskusí o (americké) národní hudbě a její funkci během jeho pobytu v USA a změněné kulturní situaci doma zejména vznikem samostatného koncertního orchestru České filharmonie za jeho přímé účasti (její první koncert dirigoval), což vyžadovalo rozšíření publika demokratičtějšími a konkrétnějšími hudebními žánry.

Složitější je situace onoho přelomu dřívějšího, provázeného i prověrkou dosavadní tvorby. Ten je třeba zařadit přesněji časově (prosinec a pak zejména konec března a počátek dubna 1874) a nalézt, a případně potvrdit jeho příčiny v ztroskotání přípravy inscenace jeho opery „Král a uhlíř“ a odmítnutím kvartetu f moll kvartetním ensemblem A. Bennewitze K potvrzení této hypotézy shrnuje autor výsledky své dřívější dosud nepublikované analytické práce, které se týkají skladeb z inkriminované doby: kvartetu f moll, obou verzí kvartetu a moll (op. 12), IV. symfonie a kvartetu op. 16, komponovaného po dokončení nové verze opery „Král a uhlíř“. Na základě těchto výsledků stanoví, že příznaky stylového přelomu směřujícího k větší stručnosti a přehlednosti formy lze stopovat od druhé verze kvartetu op. 12, která po prvotním prostém rozdělení částí spojených do jediného celku přinesla nutné hlubší změny (zřetelná snaha po zkrácení, ale ve Finale i zvukové a motivické redukci), ale prokázala zároveň neřešitelnost problémů pouhými úpravami, pročež skladatel dílo odložil. Naznačené změny se pak uplatňují ve zvýšené míře v op. 16, které se nejvíce přibližuje „školskému schématu sonátové formy“. Nicméně i v tomto díle lze nalézt momenty, které se principům této formy přičítají, a to nejen ve Finale, které má zcela netradiční volnou formu kombinující třídílnost s prvky rondovými. Ale jsou tu i některé další momenty spojující tento kvartet s díly předchozími zejména v tématické práci i v první větě. Stylový přelom je však dán nejen sevřeností a stručností, ale mj. i nápadným rozlišením jednotlivých částí vět, zejména však tím, že naznačuje Dvořákův odvrát od destrukce a destabilizace vnějších rysů a obrysů sonátové formy k jejich vnitřním strukturním relacím a vazbám. Tento trend pak záhy nabývá na intenzitě a využívá nejen prvků připravených již v rané tvorbě – zejména variační rozvíjení tématického materiálu včetně tzv. „entwickelnde Variation“ (Schönberg) a oslabováním tématického kontrastu – i nových jako je zastírání vnitřních formálních předělů tektonickými

ambivalencemi (J. Volek) nebo „delayed developments“ (Beveridge – podle autora lépe: „anticipované reprízy“). Kvartet je však přesto třeba považovat za pouhou zastávku na Dvořákově tvůrčí cestě.

Studie je uzavřena shrnutím, že stylové přelomy v Dvořákově tvorbě nebyly zdaleka tak náhlé, ani hluboké, jak se dosud mělo za to, ale byly vyústěním jeho dřívějšího vývoje a ovlivněny i sociálně kulturními podmínkami.