

DAS PROBLEM DER SEMANTISCHEN INTEPRETATION VON FRÜHEN INSTRUMENTALWERKEN ANTONÍN DVOŘÁKS

Miroslav K. Černý

Die semantische Interpretation der Instrumentalwerke von Antonín Dvořák stellt vor uns ein Problem. Antonín Dvořák galt nämlich – und für manche gilt auch bis heute – für einen rein „absoluten“, spontanen Komponisten. Dieses Dvořák-Bild war eine Erfindung des Wiener Milieus mit E. Hanslick an der Spitze, der den tschechischen Komponisten neben Brahms – und teilweise auch gegen diesen – als Opponenten der „neudeutschen Schule“ von Wagner und Liszt vorstellen wollte.¹ Dieses Dvořák-Bild hat übrigens auch die konservative tschechische Kritik, besonders nach Dvořáks Tode, übernommen. Es war aber ein großer Irrtum, ja von Wienern ein Missbrauch des tschechischen Komponisten, der sich dagegen zu wehren nicht wusste, ja gab dieser Auffassung Wind in die Segel, indem er sich ostentativ für einen „schlichten, einfachen tschechischen Musikanten“² erklärte. Erst die modernen Analysen der letzten Jahre samt den meinigen haben. Den Gegenteil jenes Bildes nachgewiesen und Dvořák als einen denkenden und mit den traditionellen Formen bewusst experimentierenden Komponisten vorgestellt.

Das Problem ist jedoch, dass wir keinen ausführlicheren inhaltlichen Kommentar zu den Instrumentalwerken von Dvořáks Hand vor 1896 besitzen. Auch die Deutungen der symphonischen Dichtungen in Briefen nach Wien³ sind zwar gründliche motivische

¹ Das zeigte sich deutlich, als Dvořák nach der Hälfte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts die Komposition der „absoluten Formen“ aufgab und sich zu der Programm-Musik wandte, wie es auf dem konkreten Material der Wiener Musikkritik Frau K. Stökl-Steinbrunner in ihrem Referat zu Saarbrücken 1991 nachgewiesen hat. Vgl. *Dvořák-Studien*. Hrsg K. Döge u. P. Jost. Schott-Verlag, Mainz 1994, S. 190–196 – also dieselbe *The „Uncomfortable Dvořák“* (transl. D. Beeveridge). In: *Rethinking Dvořák*. Clarendon Press, Oxford 1996, p. 201–211.

² Z. B. im Brief an B. Fidler in Příbram von 9. I. 1886 (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 2*, S. 123–124) aber auch bei manchen anderen Gelegenheiten.

³ An R. Hirschfeld ante 20. XII. 1896 (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 4*, S. 72–76), an denselben 26. XI. 1898 (ibidem S. 151–152).

„Analysen“ im Stile eines Konzertführers,⁴ aber ganz unpersönlich. Sonst verließ sich Dvořák an die Texte der Erben-Balladen und Einführungen von L. Janáček und J. Zeyer.⁵ Nur die VIII. Symphonie hat er kurz „inhaltlich“ charakterisiert im Programmheft zur Erstaufführung, er habe in ihr seine Gedanken in einer von den üblichen Formen abweichenden Art ausdrücken wollen.⁶ Dies bezieht sich jedoch nur auf die musikalische Form, die im Aufbau des Sonatenzyklus mehrere Abweichungen von der Tradition aufweist. Wir müssen also unter diesen Umständen fragen, ob wir berechtigt seien die semantischen Deutungen von Dvořáks Instrumentalwerken, besonders der zyklischen Sonatenformen, zu unternehmen. Diese Frage hat schon von fast einem halben Jahrhundert A. Sychra⁷ auf positive Weise zu beantworten versucht und diese Antwort auch mit gründlichen Analysen untermauert. Er beschränkte sich leider nur auf die reifen Symphonien von der VI. bis zu der IX. Es bleibt also die Frage nach den früheren Symphonien und der gesamten Kammermusik offen.

Weil ich da nicht alle Werke dieser Kategorien analysieren kann, will ich mich auf einige der frühen Werke konzentrieren, denn auch da sind einige Momente, die semantische Interpretation ermöglichen, ja nach einer solchen rufen. Lasst uns mit den auffälligsten beginnen.

Es ist die I Symphonie C-Moll, die traditionell unter dem Titel „Zlonické zvony“ (Die Glocken von Zlonice) figuriert. Auch wenn in der handschriftlichen Partitur diese Bezeichnung fehlt, wurde sie in einem eigenhändigen Verzeichnis von Dvořáks frühen Kompositionen bestätigt.⁸ Es handelt sich natürlich keinesfalls um das bloße Tonbild der Glockenklänge, besonders nicht mittels des kleinen rhythmischen Achtelmotivs



das nicht nur den ersten Teil des zweigliedrigen Hauptsatzes bildet, sondern in diastematischen und instrumentalen Varianten nicht nur im I. sondern auch in weiteren Sätzen vorkommt.

Wenn wir doch eine Tonmalerei da erblicken wollen, so können wir sie in den auf Zählzeiten nachfolgend wechselweise erklingenden Zusammenklängen der Klarinetten und tieferen Paar der Hörner, Flöten und Fagotten und auf der dritten Zählzeit tieferen Paar der Hörner über dem erwähnten rhythmischen Motiv in Bässen und nach vier Takten dessen Variante in den II. Violinen sehen. Dass wir uns nur auf dieses rhythmische Motiv

⁴ Der Adressat sollte das Programmheft für Wiener Konzerte verfassen.

⁵ Vgl. den Brief an O. Nedbal nach Amsterdam von II. 1900, in dem ihn nach Analyse L. Janáček verweist (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 4*, S. 185) und Brief von J. Zeyer, in dem er an Dvořáks Ansuchen ihm seine Deutung des „Heldenlieds“ (*Píseň bohatýrská*) mitteilt. Publ. O. Sourek: *Život a dílo A. Dvořáka IV²*. Praha 1957, S. 29.

⁶ Nach dem Vorwort zur Partitur in der Gesamtausgabe, Artia Praha sine anno S. VII.

⁷ *Eстетика Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha 1959, S. 422–460.

⁸ Vgl. *Burghausers Thematisches Verzeichnis*. I. Aufl., S. 618–620.

beim Versuch um die semantische Deutung nicht verlassen können, wussten die Editoren,⁹ sowie auch viele von den Kommentatoren, die in dieser Symphonie eine Erinnerung Dvořáks an seinen Aufenthalt in Zlonice sehen, während dessen er sich für den Beruf des Musikers entschlossen und diesen Entschluss auch durchgesetzt hat. In diesem Sinne können wir den zweiten Teil des Hauptsatzes semantisch zu deuten versuchen, nämlich den großen Bogen mit dem trochäisch artikulierten Aufstieg von der Prim zur Septime und mit dem girlanden- oder wellenartigen Abstieg.



Dieser zweiteilige Komplex wiederholt sich dreimal über *c*, *B* und *As*, wo sich die Harmonie in den D^7 aus *Des* Dur in dem nach kurzer Rückkehr in die Haupttonart eine figurierte Variante des „Bogens“ exponiert wird. Ich möchte nicht weiter mit Details fortsetzen, aber nur bemerken, dass auch der „Bogen“ im weiteren Verlauf des Satzes manchen, besonders modalen und diastematischen Varianten unterzogen wird. Der Seitensatz tritt nach einer langen Evolution der beiden Teile des Hauptsatzes und der 44taktigen Überleitung erst im Takt 173 ein und wird auch variiert, wobei dritte Variante mit typischen Begleitungsfiguren einen Walzer nachahmt. Aber zwischen diese Varianten wird wieder eine Variante des Hauptsatzes eingeschoben. Der Schlusssatz folgt dann im Takt 251 und die Exposition endet mit Takten 287–288. Die Durchführung sollte nach der Wiederholung der Exposition mit dem Takt 289 folgen und die verkürzte Reprise – ohne den ganzen Block des Hauptsatzes, der Varianten des Nebensatzes samt des Walzers und auch des Schlusssatzes im Takt 499 nach der Wiederholung der Introdution, die auch nach dem Anfang der Durchführung zweimal – wenn auch nicht unmittelbar – exponiert wird. Was diese Anordnung bedeuten sollte, ist unklar, wenn wir darin nicht einen Verweis auf Beethoven nicht sehen wollen.¹⁰ Dazu soll hinzugefügt werden, dass der gesamte tonale Plan des Zyklus an Beethovens Fünfte erinnert, die kurz vor der Komposition von Dvořáks I. Symphonie in Prag aufgeführt wurde. Das hat schon O. Šourek¹¹ festgestellt, doch es kann nur für die komplette Form der Symphonie mit nachträglich zukomponiertem Scherzo.¹² Und auch Typen und Folge der Sätze folgen dem Beethovenschen Modell „vom Schatten zum Licht“. Dagegen dürfen wir nicht die Dynamik zugunsten der Architektur unterschätzen, die nicht nur für den Aufbau,¹³ sondern auch für die Semantik von Bedeutung sein kann. Alle Themen des I. Satzes beginnen nämlich in *pp*

⁹ Die Symphonie wurde erst in 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts in der Gesamtausgabe von Dvořáks Werken von der Kommission für die Herausgabe der Werke AD veröffentlicht.

¹⁰ An die Klaviersonate *Pathétique* in derselben Tonart und das Streichquartett Op. 127.

¹¹ *Život a dílo Antonína Dvořáka* ³I. S. 67.

¹² Sie hat selbständige Pagination, indem die drei übrigen wurden kontinuierlich paginiert.

¹³ J. Gabriellová spricht sogar von der „dynamischen Form“, doch sie begreift diese etwas breiter – im Sinne C. Dahlhaus'. Aber interessante Erfolge bietet auch die reine Dynamik.

(was technisch nicht vollkommen realisierbar ist) und erst während ihrer langen oder kürzeren Evolution in einer Variantenkette an Klangstärke gewinnen. Der Hauptsatz nach der Introduction – einer sui generis „Einleitungs-Fanfare“ in *f* von acht Takten – verbleibt in diesem tiefen Klangniveau fast die ganze Hälfte seines Entwicklungsverlaufs, der doch von zwei Gruppen der Episoden in *f* unterbrochen wird, derer zweite in *pp* die Bewegung stoppt. Erst nach dieser Episodengruppe wächst der Klangvolumen der weiteren Entwicklung des Hauptsatzes bis zu *f* und am Ende der Überleitung sogar zu *ff*. Der Seitensatz ahmt diesen Klangvolumenverlauf nach; wobei die eingeschobene figurierte Variante des Hauptthemas in *f* ist. Der Schlusssatz oszilliert dann nur zwischen *pp* und *mf* und die Exposition endet in *pp*. Die 210 Takte umfassende Durchführung setzt in *ff* an, aber nach 12 Takten sinkt das Klangniveau zu *pp*. Und zwischen diesen Klangebenen schwankt der ganze Verlauf, indem die Eintritte des Introductionsthemas stets oder überwiegend in *f* vorkommen, die des ersten Teiles des Hauptsatzes – des rhythmisch-melodischen Motivs aus dem anfänglichen „Glockenkomplex“ – die absteigende Tendenz des dynamischen Niveaus aufweisen. Diejenigen des zweiten Teils – des „Bogens“ – auch wenn sie noch weiter in die aufsteigende und absteigende Sektion geteilt worden sind, den Gegenteil zeigen – die aufsteigende Tendenz der Klangstärke. Die Reprise, die die Reexposition des ganzen Hauptsatzes und auch Schlusssatzes weglässt und auch den Nebensatz in seiner Evolution kürzt, bringt beide Teile des Hauptsatzes in kontrapunktischer Vereinigung erst in der Koda in *ff*.

Gegenüber dem I. Satz, der einzig nach dem Modell der Sonatenform komponiert worden ist, hat der zweite Satz Adagio di molto eine viel lockere Faktur, in der neben der Dynamik besonders die farbige Instrumentation und der tonale Plan eine formbildende Rolle spielt. Nach einer massiven Introduction in As Dur, die ihre Takte mit Fermaten unregelmäßig dehnt folgt eine Reihe solistischer Partien und zwar zuerst ein etwas elegisch klingende „Hauptthema“ (A) in Oboe auf der Dominante aus f-Moll beginnend, das mit Fagotte, Klarinette und auch Violinen wechselt über tonal unstabilen Begleitung in vorgeschriebenem *p* und *pp*. Nach Klarinetten-Variante des A-Themas und Ausweitung nach C-Dur folgt eine Variante des Introductionsthemas in *mf* und wieder A-Thema in Oboe. An die Sonatenform erinnert das zweite (B)-Thema in Es-Dur mit den sogenannten Hornquinten in *f*. Dann folgt ein drittes Thema in *p* und wieder das zweimal wiederholte Hornthema mit Steigerung der Klangstärke bis *ff* und eine Kette von Varianten des „dritten“ Themas im tiefen Klangniveau – wahrscheinlicher Mittelteil des Sonatenrondos, dem dieser Satz am nächsten ähnelt. Nach der Variante des Introductionsmotivs in der Form von Takten 53ff in *ff* sinkend jedoch bis *pp*. In diesem Klangstärkeniveau folgt dann das transponierte, verkürzte und mit Kontrapunkt der Violinen begleitete A-Thema in Klarinetten und Fagotten. Scheinbare Reprise ist vom Hornquintenthema in C-Dur und A- und C-Thema in ursprünglichen Tonarten in dieser Anordnung gebildet. Das nachträglich hinzugefügtes Scherzo in 2/4-Takt und nicht zu schnellem Tempo (Allegretto) ist in dreiteiliger Form mit Wiederholung des A-Teils und auch hier spielt eine beträchtliche Rolle die Dynamik. Der Aufbau ist nach vier- oder achttaktigen motivisch und dynamisch differenzierten Flächen angeordnet. Für die Semantik der Symphonie ist wegen dieser

Umständen von keiner großen Bedeutung. Interessant sind da nur die Variationsketten, besonders die des ersten Themas, die zu auch sehr entfernten Produkten gelangen und auch Blöcke bilden, derer Anfänge zum Grundmodell zurückkehren und eventuell in einer anderen Richtung fortlaufen.

Viel wichtiger, jedoch auch problematischer ist das Finale Allegro animato (2/4), von dessen Form keine Einheit unter den Dvořák-Forschern herrscht. O. Šourek spricht von der Schwankung zwischen dem Rondo und der Sonatenform und ich stimme ihm mit kleinem Vorbehalt zu. J. Gabrielová und D. Beveridge halten den Satz für eine Sonatenform, aber von ihrer inneren Struktur können sie sich nicht einigen.¹⁴ Dabei aber keiner vermerkt, dass das erste Thema dieses Satzes als kaum überhörbare Posaunen-Kontrapunkt zum verlängerten girlande-artigen Abstieg der „phrygischen“ Variante des zweiten Teiles des Hauptsatzes im I. Satz (T. 57–59) und dass die melodische Kurve des ersten Kontrast-Themas (Takt 89ff) den Bogen desselben Themas vom I. Satz – zwar mit einem Auftakt und einer kleinen Abweichung an dem Gipfel¹⁵ – kopiert. Und es kommt da auch einige Mal das rhythmische Motiv aus dem „Glockenthema“. Dies hat schon – sei es bewusst oder unbewusst – bestimmte semantische Bedeutung, indem es die Einheit des ganzen symphonischen Zyklus andeutet. Gegenüber diesen Zusammenhängen treten vom Standpunkt der Semantik weitere charakteristische Merkmale des Satzes etwas in den Schatten. Im raschen Tempo Allegro animato – mehr rasch als im nachträglich komponierten Scherzo – verlaufen auch rasche Wechsel nicht nur der Dynamik, wie in den vorangehenden Sätzen, sondern auch der Tonalität¹⁶ und Varianten, die wegen der beschränkten Möglichkeiten der Substanz neben der Transpositionen und Translationen oft nach der Rückkehr des Kopf- oder Kernmotivs neue verschiedene Fortsetzungen bringen. Es gilt übrigens von allen Themen des Satzes. Nach den raschen und bunten Verlauf, der die in vorangehenden Sätzen vorkommende Praxis noch steigert endet das Finale in einer monumentalen Koda, die meistens in *f* und *ff* verläuft Gegen die Interpretation des Satzes als Sonaten-Rondo sprechen nicht nur mehrere Rückkehre des Hauptthemas oder dessen Varianten, sondern die Tonarten, in denen die kontrastierenden Themen eintreten, besonders nämlich die mediantische e-Moll (vgl. T. 84, 199 und 219) und es fehlt auch die regelmäßige Reprise; auch wenn das erste Thema zwar auf *c* ansetzt, ist es in einer „phrygischen“ modalen Variante und die weiteren Themen werden auch nicht regelmäßig in die Haupttonart versetzt. Soll dies ein Ansatz zur Abschwächung des tonalen thematischen Kontrasts oder nur das Spiel mit der Rondo-Form?

¹⁴ Gabrielová legt den Anfang der Durchführung zum Takt 231 und die Reprise lässt mit dem Takt 484 beginnen, Beveridge beginnt die Durchführung mit dem Takt 314 und die Reprise mit Takt 411.

¹⁵ Dass Dvořák seinen Themen manchmal den Auftakt im Variationsprozess hinzugefügt hat ist bekannt. Übrigens auf die Zitate des Hauptsatzes dieser Symphonien in Silhouetten Op. 8 einen solchen haben.

¹⁶ Nur in dem Block der Varianten vom Hauptthema (T. 1–84) finden wir den Wechsel von C-Dur – als Haupttonart wiederholt sich mehrmals – e-Moll, F-Dur, As-Dur, cis-Moll, B-Dur.

Wenn wir vom thematischen Kontrast schon da sprechen wollen, so müssen wir die Tendenz zur Abschwächung desselben in dem proportionalen Verhältnis des Haupt- und Nebensatzes – bzw. im IV. Satz einzelner Themenvariantenblöcke – sehen. Der Hauptsatz des I. Satzes ist durch Variation des Themas im Verhältnis zu Nebensätzen enorm verlängert und das kann eine semantische Bedeutung der Tendenz zum Stärken des lyrischen epischen Charakters dieser Symphonie. Es bleibt doch Frage, ob der junge Komponist in seinem dritten größeren Opus eine solche durchdachte Konzeption zu realisieren wusste.

In der nachfolgenden B-Dur Symphonie finden wir keine Stützpunkte für solche Semantik außer der Abschwächungen des thematischen Kontrasts, obzwar sie Šourek als „jugendlich freudige“ beschreibt, aber nur aufgrund des allgemein unterschiedlichen Charakters ihres musikalischen Gehalts im Vergleich mit der Ersten. Sie ist jedoch in 80er Jahren so umgearbeitet – „durchstrichen“ – dass eine semantische Deutung der ursprünglichen Fassung kaum möglich ist.¹⁷ In der ursprünglichen Fassung wurde jedoch die Variationsentwicklung des auch diesmal zweiteiligen Hauptsatzes, dessen beide Motive schon in der Introduction exponiert und variiert wurden, so verlängert, dass sie zur proportionalen Abschwächung des thematischen Kontrasts notwendig führte. Wir können darauf von den Spuren der älteren, vielleicht ursprünglichen Pagination¹⁸ urteilen, denn auf Seite 10 der definitiven Seitenbezifferung ist eine Spur von der Nummer 16 noch lesbar. Diese Differenz, die auch weiter fortläuft, bedeutet, dass vor dieser Seite drei Blätter aus der Partitur herausgenommen worden sind, die einige Varianten wahrscheinlich des ersten Teils des Hauptsatzes trugen, und dass so der Komponist bei späterer Revision die Disproportion zwischen dem Hauptsatz und Nebensatz zu korrigieren versucht hat. Der Nebensatz, der auch zweiteilig ist, ist darüber hinaus mit den Fragmenten des Hauptsatzes kontrapunktisch verbunden, sodass die Abschwächung des thematischen Kontrasts in diesem Sonatensatz sich weiter gesteigert hat. Und noch stärker ist diese Tendenz im IV. Satz dieser Symphonie, wo der Hauptsatz aus drei nacheinander samt Zwischensätzen exponierten Elementen (A, B, C). So musste die Verlängerung des Hauptsatzes und infolge dessen auch die Disproportion zum Nebensatz noch größer sein. Darüber hinaus aber wurden von jenen drei thematischen Elementen zwei (B, A) in die Dominanttonart statt des Nebensatzes gelegt und in der Reprise auch regelmäßig wiederholt und transponiert. So kann die Ursprüngliche Fassung dieses Satzes und sogar der ganzen Symphonie schlechthin den Gipfel der Abschwächung des thematischen Kontrasts und auch der Mehrgliedrigkeit der Haupt- und da auch der Nebensätze vorstellen. Dies alles hat aber

¹⁷ Ich habe vor Jahren um die Rekonstruktion der ersten Fassung versucht, aber es war nur in Konturen der Form möglich, nicht in allen Details. Sieh *Antonín Dvořáks Zweite Symphonie – Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Form und ihrer Auswertung – Ein Beitrag zur Behandlung der Sonatenform bei A. Dvořák*. In: *Musicologica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Faculta Philosophica. Philosophica-Aesthetica* 14. Olomouc 1995, S. 35–50.

¹⁸ In der handschriftlichen Partitur finden Reste von drei Seitenbezifferungen – der ältesten mit schwarzer Tinte, der späteren mit roter Tinte und der jüngsten mit Bleistift, die nacheinander stufenweise folgen. Für weitere Details vgl. die in vorangehender Anmerkung zitierte Studie.

der Komponist bei der späteren Umarbeitung korrigiert. Im IV. Satz hat er das schon ursprünglich in der Mediantentonart D-Dur gesetzte Element des Hauptsatzes zum Nebensatz erhoben und alles, was in der Dominanttonart stand, weggelassen und diesem Vorhaben auch die Reprise angepasst. So wird der vermutlich – nach O Šourek – lyrische Inhalt der Symphonie erhalten und gefestigt.

Das ist vielleicht der Gipfel dieser Tendenz, die jedoch auch weiter in „Kleinen Orchesterstücken“ – vermeintlichen Zwischenaktmusiken – fortsetzt, unter denen sich sogar ein „Sonatensatz ohne Nebensatz“ befindet. Diese Tendenz ist jedoch zu allgemein abstrakt um uns zum Stützpunkt einer mehr konkreten semantischen Deutung dienen zu können.

Das nächste vermutliche mehr konkrete semantische Vorhaben Dvořáks finden wir erst im Streichquartett D-Dur aus dem Ende der 60er Jahre, in dem das Scherzo ein Zitat, oder Verarbeitung des damals für revolutionär geltenden und durch die Behörden verbotenen Liedes „Hej Slované“. Die ursprünglich polnische revolutionäre Melodie im Dreivierteltakt wurde von Dvořák mit scharfen Akzenten auf jeder Zählzeit versorgt – es steht in der Aufzeichnung aber ist schwer im schnellen Tempo durchzuführen – sodass sie auf den feurigen polnischen Tanz „Masur“¹⁹ erinnert, der Akzente auf verschiedenen Zählzeichen setzt. Besonders betont Dvořák die Melodie der Letzten Zeile des tschechischen Textes „hrom a peklo, marné vaše proti nám jsou vzteky“ (Blitz und Donner, leere eure gegen uns sind Wüte), die er mehrmals wiederholt. Aber es ist nicht alles. Der Hauptsatz des ersten Satzes besteht aus mehreren Zweitakttern, die aus einer mordent-artigen Gruppe – später auch aus Zweiunddreißigstel gebildeter Doppelschlag – mit nachfolgendem Sprung und Abstieg, wobei die Größe des Sprungs sich stets ändert,



was die Unruhe in der tschechischen Gesellschaft, eventuell die Wellen der revolutionären Bewegungen abbilden könnte. Die Kette dieser Varianten erfüllt 152 Takte des 713taktigen Satzes, also ungefähr ein Fünftel. Wie groß die eigentliche Exposition sei, darüber sind die Autoren, die sich mit diesem Quartett befasst haben – mich nicht ausgenommen – nicht einig, weil auch das zweite Thema gleich variiert ist und so die Grenze zwischen der Exposition und der Durchführung vertuscht ist. Keine Antwort gibt auch die Reprise, in der zwar das zweite Thema regelmäßig in der Haupttonart eintritt, aber wieder mit Varianten und sogar neuen Elementen in anderen Tonarten durchflochten ist. Dies alles bildet Spannungen zwischen der Sonatenform und diesen dynamischen Strukturen, was die Unruhe und dadurch die Semantik des Quartetts motiviert, besonders wenn solche

¹⁹ Nicht Masurka, wie H. Schick irrtümlich urteilt. Masurka ist ein ganz anderer Tanz als Masur.

Spannungen auch in anderen Sätzen vorkommen. Beide übrigen Sätze – Andantino und Finale vervollständigen das Werk zum Ideal-Bild des Beethovenschen Typus mit neuro-mantischen Mitteln, besonders mit der reichen Harmonik in abschließenden Rondo ohne neue semantische Anregungen zu bieten.

Keine konkreteren Anhaltspunkte für die semantische Analyse und Interpretation finden wir auch im vorangehenden Quartett B-Dur, auch wenn dessen Sätze bloß von Varianten eines Impuls-Motivs bestehen, sowie im nachfolgenden e-Moll-Quartett, das seine Entstehungszeit in mancher Hinsicht harmonisch sowie formal überschreitet – es verbindet nach Lisztscher Art drei Sätze in eins. Nicht einmal die Überschrift des mittleren langsamen Teils *Andante religioso* kann meines Erachtens nichts mehr als Betonung der Tempo-Angabe bedeuten.²⁰ Indem die Harmonik und tonales Arrangement im ersten Teile sehr kompliziert ist, bringt der dritte Teil, der als Reprise zum ersten, in dem sie fehlt, betrachtet werden kann, wieder die Klärung, obzwar vor dem Ende die Musik des *Andante religioso* erinnert wird.

Und keine ähnlichen Anhaltspunkte, wie im D-Dur-Quartett bieten auch die zeitlich nahen Kammermusikwerke.

Ausgeprägte Semantik soll der Tradition nach erst die III. Symphonie anbieten, doch eines anderen Charakters als im D-Dur-Quartett – statt Unruhe und Spannung etwa Würde und tragische Heroik. Das hat schon O. Šourek behauptet und mit der Nähe zur Entstehungs- oder Erstaufführungszeit von Dvořáks „Hymnus“ auf V. Háleks Gedicht „*Dědicové Bílé Hory*“ (Die Erben des Weißen Berges), gleicher Tonart mit dieser Komposition – dies etwas unterschätzend – und Zitat eines Motivs aus derselben begründet.

Diese Argumente sind jedoch zu schwach um diese semantische Deutung zu untermauern, wie eigentlich bei Šourek stets. Haltbar ist nur die Koinzidenz der Haupttonart, die bei Dvořák nicht zu oft vorkommt.²¹ Doch es gibt in der Struktur dieser Symphonie einige Züge, die solche Interpretation untermauern können. Es ist besonders die Milderung, ja Schwächung des thematischen Kontrasts in dem I. [Sonaten-]Satz. Der Nebensatz tritt nämlich – zum ersten Mal in Dvořáks Oeuvre überhaupt – in der chromatischen Medianttonart Ges-Dur, die sogar im mittleren Teil der anfänglichen dreiteiligen Evolution des Hauptsatzes eintritt.²² Darüber hinaus ist der Nebensatz vom 2. Takt an mit dem Kontrapunkt des Kernmotivs (samt der charakteristischen die Tonika umwindenden Sechzehntel-Sextole) begleitet. So sind diese Themen nicht genetisch verwandt zum Unterschied von den Themen, des II. und III. Satzes.²³ Dass dieser Kontrapunkt vom

²⁰ J. Gabrielová sieht darin zwar einen semantischen Wink, doch es ist ein wenig übertrieben, denn Dvořák hat später diese Musik in ein Nokturno, das später als Op. 40 herausgegeben wurde umgearbeitet.

²¹ Nur in fünf, sechs Werken: Hymnus, diese Symphonie, Streichquartett op. 51, Klavierquartett op. 87 und Quintett op. 97 und eventuell nicht realisiertes Quartett aus dem J. 1887.

²² Die Exposition des Hauptsatzes samt der Evolution ist in drei Teile je ca. 25 Takte geteilt, deren jeder mit dem Kern des Themas beginnt und so das Ganze eine dreiteilige Form bildet.

²³ Dass alle wichtigen Themen dieser von einem Grundmotiv stammen, meint V. N. Jegorova und versucht es mit mehreren Notenbeispielen nachzuweisen. Die Basis dieser Verwandtschaft bildet

Motiv des Hauptsatzes kein legitimer fester Bestandteil des Nebensatzes ist, sondern nur ein weiteres nachträgliches Mittel – nebst der Medianttonart – der Schwächung des thematischen Kontrasts in der Sonatenform kann ein gestrichener Takt vor dem Takt 77 mit dem fast identischen Anfang des Nebensatzes.²⁴ Der definitive Ansatz des Nebensatzes war also ursprünglich schon der Anfang einer Variante und so Evolution desselben. Dies bestätigt die ursprüngliche sechzehntaktige Reexposition dieses Themas ohne jenen Kontrapunkt, die aber der Komponist bei späterer Revision samt der auch nachträglich zukomponierter Einleitung beseitigt hat.²⁵ Diese Änderungen bekräftigen den konfliktlosen ungefähr lyrisch-epischen, oder eher episch-lyrischen Charakter der Symphonie. Was uns die Epik erzählen soll, darauf finden jedoch wir keine Antwort. Es bleibt nur eine elegische Gesamtstimmung mit gestärkter Traurigkeit oder Tragik im zweiten Satz, den J. Gabrielová nicht ganz unbegründet für Trauermarsch hält, trotz der Dehnungen und Zusammenpressungen des Intervalls vom Sprung nach der Sextole,²⁶ was wir als mögliches Abbild der Unruhe und Spannungen, oder auch Bestrebungen in der tschechischen Gesellschaft am Ende der 60er Jahre aus dem D-Dur Streichquartett kennen. Der dritte Satz, das Finale – die Symphonie ist uns als dreisätzig erhalten und wir haben gewichtige Argumente zur Meinung, dass sie tatsächlich so auch ursprünglich war – unterscheidet sich von den zwei übrigen im Tempo, Charakter und auch von der erwähnten thematischen Verwandtschaft. O. Šourek behauptet dass das Hauptthema von einem Ensemble aus dem III. Akt der ursprünglichen Fassung der Oper „Král a uhlíř“ (Der König und der Köhler).²⁷ Ich bevorzuge jedoch die Ableitung von der „Sextole“ aus dem Hauptthema des ersten Satzes so, dass den Anfang der Sechzehntelfigur eine Sechzehntel pause bildet und dann der zu umwindende Grundton einmal übersprungen und das zweite Mal durch eine weitere Sechzehntelpause ersetzt wird. Damit bekommt das Thema einen etwas spitzigen Charakter, der – wenn sich das Thema durch den ganzen Satz auch in Varianten hindurch wiederholt – den Satz gemeinsam mit dem schnellen Tempo leichtert und zuspitzt, sodass er in die Symphonie hellere Stimmung und möglich auch etwas Optimismus bringt.

die schon erwähnte Sextole, in der rhythmischen oftmals jedoch auch in der melodischen Form sogar samt einer vorangehenden längeren Note (Viertel- oder Achtel-). Im III. Satz ersetzt den zu umkreisenden Grundton der Figur eine Pause.

²⁴ Es kann sich zwar um eine Korrektur der Verschreibung handeln, den der nachfolgende T. 77 mit dem Ansatz des Nebensatzes die Verdoppelung und Teilung der Streicher trägt und keine Spuren der Beseitigung von Blättern da zu sehen sind. Das problematisiert jedoch die Reprise da es ist nur Beweis einer frühen Änderung schon vor der Zusammenbindung der Partitur.

²⁵ Es handelt sich um 31 gestrichene Takte – 16 davon bildet die Reprise des Nebensatzes (ohne Kontrapunkt vom Hauptthema) auf den eingeklebten Blättern zwischen Seite 54–57. Vgl. Editionsbericht und Annotazioni, S. 247–249.

²⁶ *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka* (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních skladeb). Praha 1991. S. 110.

²⁷ Op. cit I³ S. 134 und 171.

Die Zweiteiligkeit der Hauptsätze überdauert in der Vierten und auch der Fünften Symphonie Dvořáks samt der Variationsentwicklung des ersten Teiles wie wahrscheinlich in der II. Symphonie, die die Exposition des Hauptsatzes unproportional verlängert. In der IV. hat es der Komponist bei der Revision mit einem 35 Takte umfassenden Strich zu korrigieren versucht.²⁸ In der Fünften, wo diese Variationsentwicklung um ein Viertel kürzer war, kam es zu keiner Kürzung. Diese Variationsentwicklung, die mit dem „Grandioso“-Thema – oder bloß Grandioso-Variante, wo die Zweiteiligkeit nicht vorkommt und das von der VI. ab ist – ist samt der Wahl der Mediantentonart für die Nebensätze ein effektives Mittel der Abschwächung des Sonatenthemenkontrasts und auch der Schwächung der dramatischen Spannung und Charakters der Sonatenformen, was in Dritten bis Sechsten Dvořáks und auch in einigen kammermusikalischen Werken beträchtlich. Doch dass nur die Mediantentonart dazu nicht genügt beweist die VII.²⁹

Wenn wir nun auch die semantische Interpretation von den Kammermusikalischen Werken versuchen wollen müssen wir zuerst generell feststellen, dass die Kammermusik allgemein in ihrer Aussage intimer angelegt ist, und wenn wir solche Werke mit bestimmten Erlebnissen der Komponisten verknüpfen wollen, tun wir es überwiegend aufgrund der äußeren Zeugnisse. So müsste auch die semantische Interpretation von Dvořáks Kammermusik noch unbestimmter und vager sein als in den symphonischen und orchestralen Werken. Nicht einmal das Streichquartett Es-Dur Op. 51, das von J. Bekker als „typisch slawisch“ bestellt wurde, keine auffällige slawische Merkmale aufweist, die finden wir vielleicht erst in „Dumky“ und „Furianten“ (übrigens mittels derer Elemente ist auch der VI. Symphonie ein Nationalcharakter verliehen worden). Das Quartett D-Dur ist unter diesen Umständen in der Hinsicht der Semantik eine außergewöhnliche Ausnahme und dazu, dass es so ist, trugen sicher auch konkrete Umstände seiner Entstehung: es war damals in Prag kein Orchester, das ein Werk mit solchen Gehalt zu realisieren vermochte und dagegen da ein privates Haus-Quartettensemble war, in dem Dvořák mit A. Bennewitz und dem Hausherrn Baron von Porthheim spielte, das auch wenn illusorische Möglichkeit der Aufführung bot.³⁰

Nichtsdestoweniger hat dieses Quartett sowie auch die I. Symphonie keine Geschichte, keine konkrete Handlung geschildert oder beschrieben, sondern nur Andeutungen der Gefühle und Emotionen des Komponisten und höchstens ihre Verläufe abbilden. Das wird – und auch nicht in voller Konkretheit – den späten symphonischen Dichtungen nach K. J. Erben und einigen Ouvertüren wie zum Beispiel jener zur Oper Alfred und der Konzertouvertüre Othelo. Die Abschwächung des thematischen Kontrasts in den

²⁸ Diese Takte sind erhalten geblieben und in der in Supraphon-Gesamtausgabe publizierten Partitur in Annotazioni abgedruckt, sodass wir die die ganze 60 Takte dauernde ursprüngliche Exposition und Variationsentwicklung des ersten Teiles des Hauptsatzes betrachten.

²⁹ Als ich vor Jahren in einem Artikel in *Opus musicum* auf die Wahl der Mediantentonarten in Dvořáks Sonatenhauptsätzen hingewiesen habe, hat mir die Schriftleitung mittels des Titels des Artikels die Bezeichnung Dvořáks als Semantikers zugeschrieben.

³⁰ Das Quartett wurde jedoch wenigstens vom Blatt tatsächlich durchgespielt, wovon die erhaltene gebliebenen Korrekturen in den Stimmlättern zeugen.

Sonatenformen, sei es in der motivischen oder tonalen Ebene, kann nur sehr abstrakte konfliktlose Inhalte vermitteln und die semantische Deutung derselben ist sehr schwer und problematisch.

Lasst uns also zusammenfassen, welche Voraussetzungen für die semantische Interpretation boten uns die Analysen der Struktur der erwähnten Werke Antonín Dvořáks: Im allgemeinen ist es die Abschwächung des thematischen Kontrasts in Sonatenhauptsätzen (Sonaten-Allegros) und zwar a) durch enorme unproportional Verlängerung der Hauptsätze mit Variationen und Entwicklungen der Themen – vielleicht schon vom Op. 2, sicherlich aber von der I. Symphonie ab, b) durch Exponieren der Nebensätze in der nichttonalen Mediantentonart – von der dritten Symphonie ab und auch in der Kammermusik c) durch die kontrapunktische Hinzufügung der Teile des Hauptsatzes in die Nebensätze. Wenn wenigstens zwei dieser Faktorenvorkommen, ist die Abschwächung effektiven betont, oder sogar verursacht den lyrisch-epischen Charakter der Sonatensätze. Dies ist aber allgemeine Tendenz der Sonatenformen nach Beethoven. Zu dieser Entwicklung hat Dvořák schon in seinen frühen Werken Bedeutendes beigetragen.

Das ist jedoch zu allgemein und unkonkret. Eine Möglichkeit der etwas konkreter semantischen Interpretation bietet nur das Hauptthema (zweiter Teil des Hauptsatzes) und die Walzervariante des Nebensatzes samt ihrer dynamisch-klanglichen Behandlung in der c-Moll-Symphonie, die Einarbeitung des Liedes „Hej Slované“ ins Scherzo und die Dehnungen und Verkleinerungen des Sprungsintervalls im Quartett D-Dur und eventuell dieselben Vorgänge und der Gesamtcharakter der Sätze in der III. Symphonie.

THE PROBLEM OF SEMANTIC INTERPRETATION OF THE EARLY WORKS BY ANTONÍN DVOŘÁK

Summary

For a long time, A. Dvořák used to be described as a spontaneous musician. That was the way the Viennese circles (primarily E. Hanslick) had seen him, and Dvořák himself supported this opinion by a number of statements where he described himself as a naive and provincial musician. Thus, there is a question, whether we may read his composition semantically – and talk about its non-musical content. This issue was raised half a century ago by A. Sychra. He analyzed the material of Dvořák's late symphonies and described Dvořák as a systematic, thoughtful and reflective composer. The analysis of the first five symphonies as well as that of the early string quartets had shown that since the first string quartet we may see to weaken the once typical sonata thematic contrast, mainly due to: a) the disproportion of the primary and secondary thematic structures; b) the exposition of the secondary theme in non-tonal mediant keys; c) the contrapuntal attachment of the main theme to the secondary theme directly in the first exposition. These three trends can be understood as basic determinations of the “after-Beethoven” musical development

and are thus not very important from the semantic point of view. However, there are some particular structures, which can be understood as semantically interpretable – as the article describes.

PROBLÉM SÉMANTICKÉ INTERPRETACE RANÝCH DĚL ANTONÍNA DVOŘÁKA

Shrnutí

Byl-li A. Dvořák dlouho pokládán za spontánního absolutního hudebníka, kterýžto obraz vytvořila vídeňská kritika v čele s E. Hanslickem, a nahrál-li tomu Dvořák sám četnými výroky, že vždy byl a zůstal prostým českým muzikantem, je otázka, zda jsme oprávněni interpretovat jeho skladby sémanticky – tedy s mimohudební obsahovou výpovědí. Tuto otázku se pokusil už před půl stoletím pozitivně zodpovědět a rozbory to doložit A. Sychra na materiálu zralých vrcholných symfonií a tuto odpověď potvrzují i mnohé nejnovější analýzy našich i zahraničních badatelů, které ukazují Dvořáka jako skladatele přemýšlivého a cílevědomého.

Analýza I.–V. symfonie a raných smyčcových kvartetů ukázala, že počínaje prvním smyčcovým kvartetem je oslabován typický sonátový tematický kontrast, a to a) proporčním nepochybně hlavních a vedlejších tematických skupin, b) exponováním vedlejšího tématu (skupiny) v netonálních mediantních tóninách c) kontrapunktickým připojením prvků hlavního tématu hned při první expozici k tématu vedlejšímu. Tyto tři představují obecné tendence ve vývoji hudby „po Beethovenovi“, a jsou tedy sémanticky konkrétně nepříliš významné. Jsou tu však i konkrétní opěrné body, jež je možno interpretovat sémanticky.