

Zdeněk Fibich und Antonín Dvořák. Zur Charakteristik ihrer Symphonien

Hermann Jung

Komponisten, die am Ausgang einer historisch gewachsenen Epoche oder einer Gattungsentwicklung leben und wirken, stehen oftmals unter dem Verdacht, entweder Epigonen ihrer Zeit zu sein, oder scheinen durch ihr Œuvre prädestiniert, Innovationen für die Zukunft anzuregen. Die bisherige Forschung zu den Symphonien Zdeněk Fibichs konstatiert beides. Im Handbuch der musikalischen Gattungen „Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert“ von 2002 fällt der deutsche Musikhistoriker Wolfram Steinbeck ein geradezu vernichtendes Urteil über die drei vollendeten Werke. Ihr „zum Teil erhebliche[r] kompositorische[r] und instrumentale[r] Aufwand“ stehe „in reziprotem Verhältnis zur Bedeutung und zum ‚Gewicht‘ der motivisch-thematischen Gedanken“. Die Charakteristik der thematischen Einfälle sei „immer etwas beliebig“, manches bleibe „monoton“ oder „konstruiert“. Sie träfen zwar „den nationalen Ton der Zeit“, ihr „Wert“ insgesamt sei jedoch „fraglich“.¹ Diesem Urteil vorgegangen waren bei Steinbeck ausführliche, differenzierte Analysen und Einschätzungen aller Symphonien Antonín Dvořák's. Im Kongressbericht zum Fibich-Gedenken des Jahres 2000 unterzog der tschechische Wissenschaftler Miroslav K. Černý die Symphonien Fibichs einer eingehenden musiktheoretischen Analyse und kam dabei zu dem Schluss, Fibich gehöre zu den „Erneuerern“ der Gattung und sei in mancherlei Hinsicht der tschechische Vorläufer Gustav Mahlers.²

Zwischen diesen beiden unterschiedlichen Positionen ist mein Beitrag angesiedelt. Der Symphoniker Fibich soll weder zu einer epigonalen Randfigur im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts herabgestuft noch zu einem verkannten und weitgehend vergessenen kompositorischen Genie hochstilisiert werden. Sein symphonisches Werk wird vielmehr an dem seiner tschechischen Zeitgenossen Smetana und insbesondere Dvořák gemessen

¹ Wolfram Steinbeck, „Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teil 1: Romantische und nationale Symphonik“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 3,1 (Laaber 2002), S. 304–305.

² Miroslav K. Černý, „Symphonien Zdeněk Fibichs im europäischen Entwicklungskontext“, in: Jana Fojtíková and Věra Šustíková (Hrsg.), *Fibich – Melodram – Secese / Fibich – Melodrama – Art Nouveau* (Prague 2000), S. 72.

und beurteilt, um Nähe und Distanz zu ihnen, zudem auch eigene, bleibende Originalität herauszufinden.

Wenden wir uns zunächst den allgemeinen Fakten zu. Fibichs drei vollendete Symphonien in F-Dur, Es-Dur und e-Moll entstanden in den Jahren zwischen 1877 und 1898. Sechs symphonischen Dichtungen, dazu einige z.T. programmatische Ouvertüren, wurden zwischen 1871 und 1898 komponiert. An den Opern *Nevěsta messinská* [Die Braut von Messina], *Bouře* [Der Sturm] und *Šárka* arbeitete er 1882/83, 1893/94 und 1896/97. Die Trilogie der Melodramen zu *Hippodamie* wurde 1888 begonnen und 1891 abgeschlossen. Das bedeutet: Die Werke für und mit Orchester setzen zunächst mit den Symphonischen Dichtungen ein, die drei speziellen Symphonien bewegen sich zwischen den Opern und Melodramen und zeigen eine ausgereifte, differenzierte Orchesterbehandlung. Vor und nach der 3. Symphonie (1898) schreibt Fibich ein unvollendetes Werk in G-Dur (1893) und hinterlässt Skizzen zu einem letzten in A-Dur.³

Dvořák's zweite, entscheidende symphonische Phase und damit zugleich sein Bekanntheitsgrad in Europa setzt 1878 mit den *Slawischen Tänzen* und zwei Jahre später 1880 mit der 6. Symphonie D-Dur ein. Sie endet nach der 9. Symphonie 1893 und den sich 1896/97 anschließenden fünf Symphonischen Dichtungen Op. 107–111. Smetana schließlich verfasste 1853/54 seine „Triumph-Symphonie“ E-Dur und nach drei Symphonischen Dichtungen zwischen 1857 und 1861 seinen berühmt gewordenen sechsteiligen symphonischen Zyklus *Má vlast* [Mein Vaterland] von 1874–1879.

Fibich hat die frühen Symphonien Dvořák's, die im damaligen Böhmen und Mähren wenig rezipiert wurden, kaum gekannt oder gar studiert, doch spätere Werke einschließlich der Symphonischen Dichtungen sehr wohl. Von Smetanas dem Folkloristischen verbundenen Œuvre und Kompositionsstil erhielt er in Prag entscheidende Anregungen, insbesondere durch die Oper *Prodaná nevěsta* [Die verkaufte Braut] (1866) und *Má vlast*. Von früheren Einflussnahmen deutscher Romantiker durch die Studienaufenthalte in Mannheim und Leipzig soll hier nicht die Rede sein.

Die Synopse zeigt die zeitliche Abfolge der Werke.

| Jahr | Bedřich Smetana | Antonín Dvořák | Zdeněk Fibich |
|---------|----------------------------------|------------------------|------------------------------|
| 1853/54 | Triumph-Symphonie E-Dur | | |
| 1866 | <i>Prodaná nevěsta</i> (UA) | | |
| 1873 | | | <i>Záboj, Slavoj a Luděk</i> |
| 1874/75 | | | <i>Toman a lesní panna</i> |
| 1874–79 | <i>Má vlast</i> (Zyklus 6 S. D.) | | |
| 1875 | | 5. Symphonie F-Dur | |
| 1877–83 | | | 1. Symphonie F-Dur |
| 1878 | | <i>Slawische Tänze</i> | |
| 1880 | | 6. Symphonie D-Dur | <i>Bouře</i> (S. D.) |

³ Vgl. Undine Wagner, „Fibich, Zdeněk“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite Auflage, Personenteil*, Bd. 6 (Kassel, 2001), Sp. 1117–1120.

| | | | |
|---------|--|-----------------------|---------------------------------|
| 1882/83 | | | <i>Nevěsta messinská</i> |
| 1884/85 | | 7. Symphonie d-Moll | |
| 1888-91 | | | <i>Hippodamie</i> (Trilogie) |
| 1889 | | 8. Symphonie G-Dur | |
| 1892/93 | | | 2. Symphonie Es-Dur |
| 1892-94 | | | <i>Nálady, dojmy a upomínky</i> |
| 1893 | | 9. Symphonie e-Moll | Symphonie G-Dur (unv.) |
| 1893/94 | | | <i>Bouře</i> (Oper) |
| 1896/97 | | 5 Symphon. Dichtungen | <i>Šárka</i> |
| 1898 | | | 3. Symphonie e-Moll |
| 1899 | | | Symphonie A-Dur (Frag.) |

Wie sind die drei Symphonien Fibichs strukturiert, wie verhalten sie sich zu den Gattungsnormen der Zeit, und welche Beziehungen lassen sich zu Smetana und Dvořák herstellen? Die wichtigsten Untersuchungsergebnisse seien hier zusammengefasst.

Jede der Symphonien ist viersätzig, in der 1. steht das Scherzo an zweiter Stelle. Die Kopfsätze weisen eine frei gestaltete Sonatenform auf, die Finali freie Rondoformen, die langsamen Sätze eine variable Dreiteiligkeit. Keiner der Sonatensätze beginnt mit einer langsamen Einleitung.⁴ In dieser äußeren formalen Hinsicht erfüllt Fibich die Normen der Gattung. Die einzelnen Werke zeigen jedoch eine eigene, sich entwickelnde Charakteristik des Modells.

Die 1. Symphonie F-Dur, Op. 17 begann Fibich 1877 mit 27 Jahren und vollendete sie 1883. Sie atmet noch den naturbezogenen, erzählenden Geist seiner ersten vier Symphonischen Dichtungen mit ihrer musikalisch-poetischen Bildhaftigkeit.⁵ Das tonale Verhältnis der beiden Themen des Kopfsatzes (Tonika, Dominante) wird durch die Anweisung zur Verlangsamung des Tempos (*Quasi meno mosso*) verstärkt. Dazu kommt der strukturelle Kontrast (homophon, mehrstimmig kontrapunktisch). Im Gegensatz dazu steht ihre motivische Verwandtschaft.

Das Scherzo im $\frac{3}{4}$ -Takt lässt leichte Allusionen an die „Sommernachtstraum“-Sphäre bei Mendelssohn aufkommen, das Trio freilich ist eine im Tempo zurückgenommene poesievolle böhmische Polka im geraden Takt mit einer auskomponierten Überleitung zur Scherzo-Wiederholung.

Das Adagio (*alla romanza*) an dritter Stelle bringt einen balladesk-melancholischen Moll-Ton ins Spiel, vorgetragen von Oboe und Horn, der ab T. 16 gar in ein *gravamente alla marcia funebre* umschlägt und zum *ff* gesteigert wird, nur durch zwei Mittelteile (*Poco andante*) in B-Dur bzw. D-Dur kurzzeitig aufgehellt. Der Schluss mit einem Englischhorn-Solo fällt wieder in die Tristesse des Beginns zurück.

⁴ Bei Dvořák findet sich eine langsame Einleitung erst in der 9. Symphonie.

⁵ Vgl. dazu Hermann Jung, „Zwischen Dichtung und Malerei. Zu Fibichs sinfonischen Tongemälden“, in: Jana Fojtíková and Věra Šustíková (Hrsg.), *Fibich - Melodram - Secese / Fibich - Melodrama - Art Nouveau* (Prague 2000), S. 89-108.

Der Finalsatz (*Allegro con fuoco e vivace*) ist in rondoartiger Manier gestaltet, bei dem das Thema nach motivisch und tempomäßig kontrastierenden Abschnitten mehrmals wiederkehrt. In der Coda (*Allegro moderato et tranquillo*) taucht das Hornthema des Kopfsatzes wieder auf.

Bei diesem Erstling bleiben folkloristische Elemente weitgehend aus. Originär sind trotz thematisch kontrastierender Passagen Ansätze zu satzübergreifender Motivik und Verwandlungen des thematischen Materials; letzteres ist weniger aus Fibichs Begeisterung für Wagner und seiner Leitmotivtechnik abzuleiten als aus Liszts Thementransformation in dessen Symphonischen Dichtungen.

Zehn Jahre nach der 1. Symphonie entstand 1892/93 das zweite Werk in Es-Dur, Op. 38. Die dort begonnenen Kompositionsstrukturen werden hier fortgeführt und intensiviert. So prägt das mottoartige, von vier Hörnern vorgetragene Hauptthema des Kopfsatzes gleichsam als poetisierendes Leitmotiv auch die weiteren Sätze der Symphonie.⁶

2. Symphonie Es-Dur, Anfang des Kopfsatzes

⁶ Die Notenbeispiele sind der Nachdruck-Ausgabe der Musikproduktion Höflich, München 2004, entnommen.

Wie in der 1. wird für das wenig prägnante Seitenthema das Tempo wiederum zurückgenommen, der Satz wirkt eher monothematisch als permanente Technik der Umwandlung, ein eindeutige Reprise ist kaum auszumachen. Die beginnende Liebe zu Anežka Schulzová zeigt sich im Adagio durch eine sehnsuchtsvolle Melodie in den Streichern, das thematische Material stammt aus dem umfangreichen Zyklus kleiner Klavierstücke *Nálady, dojmy a upomínky* [Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen], oft auch als „erotisches Klaviertagebuch“ bezeichnet.

11.

2. Symphonie Es-Dur, Anfang des Adagios

Diese Melodie taucht im Finale wieder auf. Im balladenartigen Mittelteil des Adagio erscheint die Hornthematik des Kopfsatzes in einer rhythmischen Variante.

Im Scherzo wird ein signalartiges Dreiklangsmotiv in den Trompeten wiederum mit dem Hornthema des ersten Satzes verbunden.

Das Finale, einem Rondo angenähert, stellt in seinem Hauptthema eine weitere Ableitung des Kopfsatzthemas vor, dazu – wie bereits erwähnt – die Wiederaufnahme der

Adagiothematik. Somit ist dieses Werk seiner Grundidee nach neben vielfältigen Motiv- und Thementransformationen eindeutig zyklisch konzipiert.

Ein noch dichter zusammenrückendes Satzgefüge hinsichtlich der genannten kompositorischen Strukturmerkmale finden wir in der letzten, der 3. Symphonie e-Moll, Op. 53 von 1898. Der Kopfsatz bringt nach der Vorstellung des Hauptthemas im jetzt rascher angegangenen Seitensatz ein Flöthema von ungewöhnlich langen zwölf Takten. Zu Beginn der Durchführung wird dieses 2. Thema mit Varianten des Hauptthemas verbunden, die wiederum nicht konsequent vermittelte unvollständige Reprise markiert wie die anderen traditionellen Einschnitte innerhalb des Satzgefüges ein *Con fuoco*-Teil. Damit scheinen die inneren Gegensätze im Tempo wie zwischen lyrischen und dramatischen Satzelementen, unterstützt durch farbige Instrumentation, abgemildert. Miroslav K. Černý sieht bei diesen Befunden den klassischen Sonatensatz in Frage gestellt, eine Deutung als „freie Rondoform“ oder gar als „improvisatorische freie Phantasieform“ scheint für ihn möglich.⁷

Dem Adagio ist ein Einleitungsteil vorangestellt, der sich im raschen Wechsel unterschiedlicher Tempi über 23 T. hin erstreckt.

Das Scherzo (*Vivo e grazioso*, 2/4) mit Trio (*Andante con moto*, 6/8) vermittelt insgesamt den Eindruck heiterer Gelöstheit, wobei im A-Teil nach einem dynamischen Höhepunkt (*fff*) ein neuer thematischer Abschnitt eingeführt wird. Ähnliche Unterbrechungen durch neue melodische Einfälle bietet auch das Trio.

Eine Quasi-Einleitung finden wir wiederum im Finalsatz. Hier geht ein *Allegro maestoso* (e-Moll, C) in allmählicher Steigerung nach 47 T. in ein *Allegro vivace* (E-Dur, alla breve) über, gelangt zu einem „*Grandioso*“-Höhepunkt und führt mit einem neuen *Allegro maestoso* die Reihung unterschiedlicher Themenabschnitte bis zum hymnischen Schluss fort.

Es hat den Anschein, als setze sich Fibich in dieser Symphonie endgültig über Satznormen und Gattungstraditionen hinweg, ließe auch die in den beiden anderen Werken klar erkennbaren thematischen Verknüpfungen außer Acht zugunsten einer parataktischen Aneinanderreihung gleichsam musikalisch erzählender Episoden.

Welche genauen Kenntnisse Fibich von den symphonischen Werken Smetanas und Dvořák's hatte, ist schwierig zu belegen und lässt sich einigermaßen präzise nur aus strukturellen Vergleichen ihrer jeweiligen Musiksprache erschließen. Dabei werden folgende Beziehungsfelder in Betracht gezogen:

1. Fibich als „Vordenker“ tschechischer Symphonik,
2. Zeitliche Entwicklungen des Symphonischen,
3. Formale, satz- und strukturtypologische Vergleiche mit Dvořák,
4. Die Rolle des „Folklorismus“,
5. Inhaltliche Aspekte.

Zu 1: Zdeněk Fibich hat seine kompositorischen Wurzeln zunächst in der deutschen Romantik, bei Vinzenz Lachner, Franz Liszt und Richard Wagner. Genau in der Jahr-

⁷ Miroslav K. Černý, „Symphonien Zdeněk Fibichs im europäischen Entwicklungskontext“, in: Jana Fojtíková and Věra Šustíková (Hrsg.), *Fibich - Melodram - Secese / Fibich - Melodrama - Art Nouveau* (Prague 2000), S. 70.

hundertmitte geboren, regte er mit nationalen Sujets und 1873 mit der Symphonischen Dichtung *Záboj, Slavoj a Luděk* Smetana ein Jahr später zu dessen Zyklus *Má vlast* an. Dvořák scheint in seiner Spätzeit nach einer Reihe von Symphonien wiederum von Fibich, etwa durch dessen *Toman a lesní panna* (1874–1875), zu seinen Symphonischen Dichtungen inspiriert worden zu sein und geht damit ein Stück Wegs in dieser Gattung zurück.

Zu 2: Fibichs Symphonien wurden in seiner Heimat und darüber hinaus so gut wie nicht rezipiert. Es existierten nach den Uraufführungen lediglich vierhändige Fassungen für Klavier, die 2. Symphonie wurde erstmals 1911, die 3. 1958 und die 1. erst 1960 gedruckt. Eine durchaus positive Einschätzung erfuhr die 3. Symphonie durch Eduard Hanslick in der Wiener *Neuen Freien Presse* vom 15. Dezember 1893. Nach einer Besprechung der zweiten Orchestersuite „Peer Gynt“ von Grieg schreibt er:

Eine andere, größere Novität war Zdenko Fibich's Es-Dur-Symphonie. Der Componist verwendet darin, verschieden von seinem czechischen Collegen [Dvořák], keinerlei nationale Anklänge. Die Symphonie trägt deutsches Gepräge und verräth die gute deutsche Schule, die Fibich am Leipziger Conservatorium durchgemacht. Sie ist kein unreifes Gährungsproduct, sondern das Werk eines zielbewußten, die musikalischen Formen und Mittel beherrschenden Künstlers. Besonderes Lob verdient die Einheit des Styls und die rhythmische Kraft. Die melodische Erfindung fließt weder üppig noch sehr mannigfaltig. Es wird in dieser Symphonie viel bewiesen und wenig gesungen. Aber logische Entwicklung, zusammenfassende Kraft und gesunde, nicht künstlich aufgepeitschte Energie zeichnen das Werk aus, das auch in Wien auf das beifälligste aufgenommen wurde und dem anwesenden Componisten die Ehre wiederholten Hervorrufes verschaffte.⁸

Bei Dvořák zeigt sich bis zur 6. Symphonie eine ähnliche Rezeption wie bei Fibich. Die früheren Werke waren bis in die 1870er Jahre kaum bekannt. Der Umschwung auch im europäischen Bereich setzt, wie erwähnt, 1878 mit dem Erscheinen der *Slawischen Tänze* schlagartig ein, die 6. Symphonie von 1880 ist zugleich die erste gedruckte.

Zu 3: Die Entwicklung des Symphonischen vor dem Hintergrund der Gattungsstraditionen im 19. Jahrhundert scheint bei Fibich und Dvořák nach den obigen knappen analytischen Bemerkungen und den bisherigen deutschsprachigen Forschungen von Klaus Döge⁹ und Wolfram Steinbeck¹⁰ ganz unterschiedlich zu verlaufen. Während die geringe Anzahl der Fibich-Symphonien sich von einer bisweilen schulmäßigen Aneignung und Erfüllung der Satz- und Gattungsnormen (1.) über einen alle vier Sätze verbindenden

⁸ „Drittes Philharmonischen Concert“, *Neue Freie Presse* (15. 12. 1893), Nr. 10531, S. 2. Den Hinweis verdanke ich PhDr. Vlasta Reittererová, Praha/Wien.

⁹ Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben - Werke - Dokumente* (Zürich 1997; 2., überarbeitete und erweiterte Auflage).

¹⁰ Wolfram Steinbeck, „Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teil 1: Romantische und nationale Symphonik“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 3,1 (Laaber 2002), S. 285–304.

symphonischen Zyklus (2.) bis zu einem phantasiereichen Spielen und einer künstlerisch freien Gestaltung mit Gattungskonventionen (3.) reicht, zeigt Dvořák's Œuvre einen eher entgegengesetzten Verlauf.

Die frühe Gruppe seiner Symphonien bringt eine Fülle von Einfällen, die in ihrer symphonischen Verarbeitung frei von Schematismus sind, offen für überraschende Motiv- und Themenverwandlungen ganz im Sinne der bereits im 18. Jahrhundert gültigen Maxime „Einheit in der Vielfalt“. Dies betrifft auch die Instrumentation in der klanglichen Farbigkeit eines Opernorchesters, u.a. mit Piccolo, Englisch Horn, Triangel und Harfe. In der 5. Symphonie F-Dur (1875) zeigt sich wohl erstmals bei Dvořák eine satzübergreifende Motivik zwischen *Andante con moto* und *Scherzo*, dazu mit *Grandioso* bezeichnete Satzhöhepunkte, eine Charakterisierung, die auch Fibich gerne verwendet.

Solche *Grandioso*-Passagen finden sich in der 6. Symphonie (1880) wieder, die eine ganz eigene Mischung von kompositorischer Individualität und Gattungskonvention aufweist, etwa im Finale als Sonatensatz mit zwei Tanzthemen, das in einem lautstarken Schluss-Furioso endet. Von Belang ist der Beginn mit einem Hornthema an gleicher Stelle wie Fibich in der 2. Symphonie oder auch die überraschende Schlussformel des Kopfsatzes mit einem raschen zweitaktigen Orchester-Unisono und zwei kadenzierenden Akkordschlägen nach einer Rückführung des Satzes bis ins dreifache pp. Ganz ähnlich beendet Dvořák auch das Violoncello-Konzert h-Moll, Smetana *Vltava* und Fibich den Kopfsatz der 3. Symphonie!

In den 7. Symphonie bringt Dvorak im Eingangssatz ein mottoartiges Thema wie bei Fibichs 2., das *Poco Adagio* charakterisiert eine Reihung von Stimmungen; das gesamte Werk wirkt wie die symphonische Erzählung eines Rhapsoden, musikalisch angereichert mit folkloristischen Idiomen.

Neue kompositorische Elemente weist die doppelte thematische Eröffnung der 8. Symphonie durch eine Art Choral und einem rufartigen Hauptthema auf, in der Durchführung fällt deren Höhepunkt mit dem Reprisebeginn zusammen. Das Finale wird von Steinbeck eher als dreiteiliger Tanzsatz mit wiederum rhapsodischer Themenreihung im Charakter eines übermütigen Kehraus angesehen, weniger als Variationensatz.¹¹ Es war wohl dieser uneindeutige Formverlauf und der Volksfest-Ton, der zu kritischen Äußerungen über den symphonischen Ernst des Werkes geführt haben mag. „Zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches treibt sich darin herum“, soll der stets auf strenge musikalische Logik bedachte Johannes Brahms geäußert haben. Und: Dvořák „komme vor lauter Einfällen nicht dazu, etwas Großes, Zusammenfassendes zu leisten.“¹²

Wohl ganz im Sinne von Brahms ist schließlich das strukturelle Konzept der 9. Symphonie: Der zyklische Zusammenhang wird durch ein Hauptthema hergestellt, das in allen vier Sätzen als eine Art Leitmotiv wiederkehrt und eine ansonsten thematische Vielfalt

¹¹ *Ebd.*, S. 296.

¹² Brief vom 27. November 1892 an Joseph Hlávka, in: Otakar Šourek (Hrsg.), *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen* (Prag 1954), S. 165.

mit der fast spielerischen Freude an Ableitungen und Varianten zu einem eindrucksvollen Ganzen zusammenführt.

Zu 4: Der Einsatz folkloristischer Elemente bedarf besonderer Erwähnung. Hier lehnt sich Dvořák in vielen Bereichen an Smetana an. Mit „der Nachahmung der melodischen Folgen und des Rhythmus unserer Volkslieder“ schaffe man „keinen nationale Stil“, sondern eher „eine zahme Nachahmung eben dieser Volkslieder“, lautet die Devise des älteren Tschechen.¹³ Dvořák äußert im Zusammenhang mit der 9. Symphonie während seines Amerika-Aufenthaltes in einem Interview mit der *Chicago Tribune*, dass ihm nicht die zitartartige Verwendung von Melodien gleich welcher Herkunft, sondern ihre Einarbeitung in den kompositorischen Kontext wichtig seien: „I do not mean to take these melodies, plantation, Creole or Southern, and work them out as themes; that is not my plan. But I study certain melodies until I become thoroughly imbued with their characteristics and I am enabled to make a musical picture in keeping with and partaking of those characteristics.“¹⁴

So klingen manche folkloristischen Passagen bei Dvořák vordergründig wie direkte Übernahmen von Smetana, z.B. manche langsamen Satzmelodien mit entsprechenden Mollwendungen und rhythmischen Formeln oder Tanzmuster von Polka und Furiant in Scherzi und Finali, wie man sie auch in Smetanas *Prodaná nevěsta* vorfindet. Dass Fibich in seinen Symphonien kaum als Folklorist auszumachen ist, liegt an einem dezenten Einsatz seiner Mittel, etwa im balladesken Ton *alla romanza* im zweiten Satz der 1., im Adagio der 2., den musikalischen Anklängen an Dvořák 9. Symphonie im ersten Satz der 3. oder die an Smetana erinnernde furiantartigen Charaktere im dritten und vierten Satz der gleichen Symphonie.

Zu 5: Das tschechisch-folkloristische Idiom bringen alle drei Komponisten auch mit inhaltlichen Aussagen und Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Musik zusammen. Smetanas *Má vlast*, Dvoraks *Slawische Tänze* und Fibichs *Nálady, dojmy a upomínky* stehen dafür. Fibichs Symphonik lebt ohne Zweifel auch von den Vorgaben seiner Zeitgenossen. Er fand über die Symphonische Dichtung, die Oper und das Melodram zu einer eigenen Orchestersprache, deren Wurzeln in tschechischen Musikidiomen liegt. Sie ist bisweilen illustrativ und narrativ, doch nicht programmatisch. Erst eine 1899 begonnene, unvollendet gebliebene Symphonie sollte zu einer Huldigung an die Alpen werden.

Fibich führt die Gattungstradition insofern weiter, als er das Symphoniemodell in origineller, phantasievoller Weise erweitert und dabei Satznormen bewusst hinter sich lässt. Was Wolfram Steinbeck für Dvořák konstatiert, er habe der Gattung „neue Seiten“ abgewonnen, „neue Einkleidungen des traditionellen Gerüsts“ geschaffen,¹⁵ gilt im Grunde auch für die drei Werke Fibichs. Sie lassen sich am ehesten Dvořák's mittlerem Œuvre

¹³ Zitiert nach Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten. Smetana - Dvořák* (Zürich, Leipzig u.a. 1955), S. 28.

¹⁴ Zitiert nach John Clapham, *Dvořák* (New York u.a. 1979), S. 201.

¹⁵ Wolfram Steinbeck, „Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teil 1: Romantische und nationale Symphonik“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 3,1 (Laaber 2002), S. 303.

zuordnen. Fibich erreicht zwar dessen kompositorische Quantität wie Qualität nicht, erweist sich jedoch auch im europäischen Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts als ein bedeutender Symphoniker.

Towards a Characterization of the Symphonies of Zdeněk Fibich and Antonín Dvořák

Summary

Previously, researchers have classified Fibich's three completed symphonies in one of two extreme categories: as epigonal compositions that merely follow the example of his contemporaries, or as works that anticipate the future as predecessors of the symphonies of G. Mahler. A comparison of these works with B. Smetana's compositions, and particularly with A. Dvořák's, shows that Fibich's mastery of symphonic norms for motivic and thematic transformation within the standard cyclic form evolved to freely composed, paratactic, musically depictive episodes. Dvořák's symphonic works take a somewhat different path. Fibich's symphonies are comparable to those of Dvořák's middle period. Although Fibich did not attain the quality or quantity of Dvořák's compositional output, he clearly is a significant European symphonist from the close of the nineteenth century.

Translated by Judith Fiehler

Zdeněk Fibich a Antonín Dvořák. K charakteristice jejich symfonií

Shrnutí

Dosavadní bádání klasifikovalo Fibichovy tři dokončené symfonie dvěma extrémními konstrukcemi, buď ve srovnání s jeho současníky jako epigonská díla, nebo jako do budoucnosti ukazující a předjímající G. Mahlera. Srovnání s B. Smetanou a zejména s A. Dvořákem ukazuje, že se Fibich vyvíjel od naplňování norem daného hudebního druhu přes cyklický koncept, formovaný motivickými a tématickými transformacemi, po volné, vzájemně přiřazované hudebně vyprávějící epizody. Naproti tomu Dvořákovo symfonické dílo vykazuje spíše opačný průběh. Fibichovy symfonie lze nejspíše přirovnat k Dvořákově tvorbě středního období. Fibich sice nedosáhl Dvořákovy kompoziční kvantity ani kvality, jeví se však v evropském kontextu končícího 19. století rovněž jako významný symfonik.

Keywords

Symphony in 19th century; Bedřich Smetana; Antonín Dvořák; Zdeněk Fibich.

Schlüsselwörter

Symphonie in 19. Jahrhundert; Bedřich Smetana; Antonín Dvořák; Zdeněk Fibich.