hrung der „Quellenkritik für
aben sind wie bisher inhalt-
olgen einem einheitlichen

Breitkopf *Urtext*



t „Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" für Zuverlässigkeit
. Sie ist in aller Welt zu einem unverwechselbaren Marken-
gaben mit hohem Qualitätsanspruch geworden.

heint „Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" im Zeichen des
" zusammen mit

- **lesterstimmen**
- **ierauszug**
- **Studienpartitur**

„Breitkopf Urtext" ist die konsequente Weiterführung der „Quellenkritik für die Praxis". Alle zu einem Werk gehörenden Ausgaben sind wie bisher inhaltlich sorgfältig aufeinander abgestimmt und folgen einem einheitlichen Konzept. Sie berücksichtigen alle wesentlichen Quellen, entsprechen dem aktuellen Forschungsstand und entstehen in engem Kontakt zur Aufführungspraxis.

Klares Layout und hochwertiges Papier sind für alle Ausgaben selbstverständlich. Die Orchesterstimmen überzeugen darüber hinaus durch lesefreundliches Rastral, optimale Wendestellen und sinnvolle Stichnoten. Die verschiedenfarbigen Umschläge erleichtern wie bisher die Orientierung im Orchesteralltag.

Breitkopf *Urtext*

Since 1893 "Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" has stood for reliability and high professional standards. It has since become an unmistakable trademark for top-quality editions the world over.

As of 2004 "Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" has been redesigned under the aegis of the "new angel" along with the

- **Orchestral Parts**
- **Piano Reduction**
- **Study Score**

"Breitkopf Urtext" is the logical continuation of "source criticism for performance practice." All editions belonging to one particular work are carefully coordinated, as previously, and follow a uniform concept. They take all major sources into consideration, incorporate the latest musicological findings and are edited with a profound knowledge of performance practice.

Every edition is clearly laid out and printed on superior-quality paper. The orchestral parts stand out for their reader-friendly stave-ruling, optimal page turns and helpful cue notes. Thanks to their different colors, the covers also facilitate the orchestral musician's orientation in his daily work.

sideration, incorporate the latest
profound knowledge of performa

clearly laid out and printed on
tand out for their reader-friendly

ISMN M 004 21147 2

ák

DVORAK VIII

Dvořák · Symphonie Nr. 8 op. 88

Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek

Nr. 5291

Dvořák

Symphonie Nr. 8

G-dur

op. 88

for top-quality editions the world over.
2004 "Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliot
the aegis of the "new angel" along with th

- **Orchestral Parts**
- **Piano Reduction**
- **Study Score**

Partitur

Breitkopf *Urtext*

Christian Rudolf Riedel

Tempofragen in Dvořáks Achter Symphonie – Ein Nachtrag zum Dvořák-Jahr 2004

"Oh, the tempi, the tempi! it is an awful thing!"[1] klagt Dvořák in einem Brief vom 12. Juni 1894 an Francesco Berger, den Sekretär der Royal Philharmonic Society London im Zusammenhang mit seiner *Symphonie aus der Neuen Welt*. Ähnliche Äußerungen zu Tempofragen der Neunten Symphonie – wie "Die Symphonie werden Sie mir wohl zur Ansicht schicken. Ich habe im Tempo noch etwas geändert"[2] bis hin zu "Übrigens machen Sie's, wies Sie es für gut halten. Die Tempi haben Sie doch gut in Erinnerung und das ist die Hauptsache."[3] – durchziehen die gesamte Korrespondenz Dvořáks. Sie zeigen einerseits, wie wichtig ihm eine angemessene und differenzierte Temponahme war, sie vermitteln andererseits aber auch eine Ahnung von seinem zwiespältigen Verhältnis zu deren schriftlicher Fixierung – einer Schwierigkeit, die sich nicht nur auf seine Neunte Symphonie beschränkt und die er mit vielen anderen Komponisten seit der Erfindung des Metronoms teilt.[4]

Probleme dieser Art spielen auch in der Achten Symphonie eine Rolle, dort in besonderem Maße, weil sie wegen ihrer Form unter Dvořáks Symphonien eine Sonderstellung einnimmt. Dvořák übernimmt in seiner Achten Symphonie zwar die klassische, durch Exposition, Durchführung und Reprise gegliederte symphonische Form, er findet dabei aber in der Konstruktion der Themenkomplexe und mit der Einbeziehung eines Mottothemas zu einer ganz eigenständigen formalen Lösung. Sie ist aus der dieser Symphonie zugrunde liegenden "poetischen Idee" geboren und steht in Zusammenhang mit den ästhetischen Kontroversen der Zeit, in der die Auseinandersetzung zwischen "absoluter" und "Programmmusik" längst zum Streit eskaliert war. Dvořák zählte sich – zumindest zeitweise – zu den glühendsten Verehrern Wagners,[5] war aber gleichzeitig eng mit Brahms befreundet. Mit seiner Achten Symphonie vollzieht er eine Entwicklung weg vom *specifischen Symphoniker* hin zum *dichtenden Symphonist*[6] und geriet damit nun selbst zwischen die Stühle. Einerseits wurde er geradezu für seine Nähe zu den "Smetanaschen Tondichtungen" kritisiert ("kaum noch eine Sinfonie zu nennen", "zu wenig durchgearbeitet", zu sehr auf lose Erfindung begründet"), andererseits wurde ihr sogar von seinem Freund Brahms "zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches" vorgeworfen, eben keine symphonischen "Hauptsachen". Dvořáks Versuch, "mit dieser Symphonie ein von seinen übrigen Symphonien abweichendes und den musikalischen Gedankeninhalt auf eine neue Art und Weise verarbeitendes Werk"[7] zu schaffen, berührt im Kern ein grundsätzliches Problem der

---

[1] Brief Dvořáks an Francesco Berger vom 12. Juni 1894, *Antonín Dvořák. Korrespondence a Dokumenty. Kritické Vydání (Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe)*, hrsg. v. Milan Kuna, Prag 1987ff., Bd. III (= KV III), S 268. Sämtliche Briefzitate werden nach dieser Ausgabe zitiert.

[2] Brief Dvořáks an Fritz Simrock vom 16.02. 1894.

[3] Brief Dvořáks an Oskar Nedbal vom Februar 1900.

[4] Dieses Problem beginnt mit Beethovens nachträglicher Metronomisierung seiner Symphonien, speziell der Neunten, setzt sich fort u. a. mit Schumanns nachträglichen Tempoveränderungen in der Ersten und Vierten Symphonie und führt schließlich zur Weigerung von Brahms' ("Glauben Sie, dass ich jeden Tag gleich spiele?") und Wagner ("unsichere Mathematik in der Musik"), sich überhaupt auf Metronomangaben einzulassen. Letzterer wies "dass nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann." Dennoch wurde immer wieder die Forderung nach Metronombezeichnungen gestellt, z. B. von Berlioz ("Aus diesem Grunde dürfen die Komponisten die metronomischen Bezeichnungen in ihrem Werken nicht vergessen, und die Dirigenten müssen sie wohl studieren. Beachten sie sie nicht, so machen sie sich einer unredlichen Handlung schuldig."

[5] Vgl. z. B. das Interview mit Paul Pry in der Sunday Times vom 10. Mai 1885, in deutscher Übersetzung wiedergegeben in: Klaus Döge, *Dvořák. Leben-Werke-Dokumente*, Mainz/München: Atlantis Musikbuch-Verlag 1991

[6] So Franz Liszt, zitiert nach dem Vorwort von Klaus Döge, in: *Dvořák. Symphonie Nr. 8 op. 88*

[7] Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I: Orchesterwerke*, Prag 1954, S. 133, wiedergegeben im Vorwort zu: *Dvořák. Symphonie Nr. 8 op. 88* hrsg. von Klaus Döge, Mainz: Schott Musik

Dvorak VIII

Christian Rudolf Riedel

Tempofragen in Dvořáks Achter Symphonie – Ein Nachtrag zum Dvořák-Jahr 2004

"Oh, the tempi, the tempi! it is an awful thing!"[1] klagt Dvořák in einem Brief vom 12. Juni 1894 an Francesco Berger, den Sekretär der Royal Philharmonic Society London im Zusammenhang mit seiner *Symphonie aus der Neuen Welt*. Ähnliche Äußerungen zu Tempofragen der Neunten Symphonie – wie "Die Symphonie werden Sie mir wohl zur Ansicht schicken. Ich habe im Tempo noch etwas geändert"[2] bis hin zu "Übrigens machen Sie's, wies Sie es für gut halten. Die Tempi haben Sie doch gut in Erinnerung und das ist die Hauptsache."[3] – durchziehen die gesamte Korrespondenz Dvořáks. Sie zeigen einerseits, wie wichtig ihm eine angemessene und differenzierte Temponahme war, sie vermitteln andererseits aber auch eine Ahnung von seinem zwiespältigen Verhältnis zu deren schriftlicher Fixierung – einer Schwierigkeit, die sich nicht nur auf seine Neunte Symphonie beschränkt und die er mit vielen anderen Komponisten seit der Erfindung des Metronoms teilt.[4]

Probleme dieser Art spielen auch in der Achten Symphonie eine Rolle, dort in besonderem Maße, weil sie wegen ihrer Form unter Dvořáks Symphonien eine Sonderstellung einnimmt. Dvořák übernimmt in seiner Achten Symphonie zwar die klassische, durch Exposition, Durchführung und Reprise gegliederte symphonische Form, er findet dabei aber in der Konstruktion der Themenkomplexe und mit der Einbeziehung eines Mottothemas zu einer ganz eigenständigen formalen Lösung. Sie ist aus der dieser Symphonie zugrunde liegenden "poetischen Idee" geboren und steht in Zusammenhang mit den ästhetischen Kontroversen der Zeit, in der die Auseinandersetzung zwischen "absoluter" und "Programmmusik" längst zum Streit eskaliert war. Dvořák zählte sich – zumindest zeitweise – zu den glühendsten Verehrern Wagners,[5] war aber gleichzeitig eng mit Brahms befreundet. Mit seiner Achten Symphonie vollzieht er eine Entwicklung weg vom *specifischen Symphoniker* hin zum *dichtenden Symphonist*[6] und geriet damit nun selbst zwischen die Stühle. Einerseits wurde seine Achte wegen ihrer Nähe zu den "Smetanaschen Tondichtungen" kritisiert ("kaum noch eine Sinfonie zu nennen", "zu wenig durchgearbeitet", zu sehr auf lose Erfindung begründet"), andererseits wurde ihr sogar von seinem Freund Brahms "zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches" vorgeworfen, eben keine symphonischen "Hauptsachen". Dvořáks Versuch, "mit dieser Symphonie ein von seinen übrigen Symphonien abweichendes und den musikalischen Gedankeninhalt auf eine neue Art und Weise verarbeitendes Werk"[7] zu schaffen, berührt im Kern ein grundsätzliches Problem der

[1] Brief Dvořáks an Francesco Berger vom 12. Juni 1894, *Antonín Dvořák. Korrespondence a Dokumenty. Kritické Vydání (Korrespondenz und Dokumente. Kritische Ausgabe*), hrsg. v. Milan Kuna, Prag 1987ff., Bd. III (= KV III), S 268. Sämtliche Briefzitate werden nach dieser Ausgabe zitiert.
[2] Brief Dvořáks an Fritz Simrock vom 16.02. 1894.
[3] Brief Dvořáks an Oskar Nedbal vom Februar 1900.
[4] Dieses Problem beginnt mit Beethovens nachträglicher Metronomisierung seiner Symphonien, speziell der Neunten, setzt sich fort u. a. mit Schumanns nachträglichen Tempoveränderungen in der Ersten und Vierten Symphonie und führt schließlich zur Weigerung von Brahms' ("Glauben Sie, dass ich jeden Tag gleich spiele?") und Wagner ("unsichere Mathematik in der Musik"), sich überhaupt auf Metronomangaben einzulassen. Letzterer wies "dass nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann." Dennoch wurde immer wieder die Forderung nach Metronombezeichnungen gestellt, z. B. von Berlioz ("Aus diesem Grunde dürfen die Komponisten die metronomischen Bezeichnungen in ihrem Werken nicht vergessen, und die Dirigenten müssen sie wohl studieren. Beachten sie sie nicht, so machen sie sich einer unredlichen Handlung schuldig."
[5] Vgl. z. B. das Interview mit Paul Pry in der Sunday Times vom 10. Mai 1885, in deutscher Übersetzung wiedergegeben in: Klaus Döge, *Dvořák. Leben-Werke-Dokumente*, Mainz/München: Atlantis Musikbuch-Verlag 1991
[6] So Franz Liszt, zitiert nach dem Vorwort von Klaus Döge, in: *Dvořák. Symphonie Nr. 8 op. 88*
[7] Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I: Orchesterwerke*, Prag 1954, S. 133, wiedergegeben im Vorwort zu: *Dvořák. Symphonie Nr. 8 op. 88* hrsg. von Klaus Döge, Mainz: Schott Musik

Gattung Symphonie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es ergibt sich aus der gewandelten Auffassung, wie sie beispielsweise von Wagner formuliert wurde, "nur die richtige Erfassung des Melos" könne "auch das richtige Zeitmaaß", differenziert nach "Hauptzeitmaaß" und dessen notwendigen "Modifikationen" angeben und aus der Notwendigkeit, diese Auffassung mit der Idee der symphonischen Einheit neu in Einklang zu bringen.[8] Dvořáks verhältnismäßig reiche Bezeichnung der Achten mit Tempoangaben und die hier diskutierten Tempofragen müssen vor diesem Hintergrund verstanden werden.

Auf die Tempofragen in der Achten Symphonie wirft nun eine bislang kaum bekannte Quelle neues Licht. Es handelt sich dabei um eine in Dvořáks Auftrag zwischen Ende März und Anfang April 1890 angefertigte Partiturabschrift, die der Komponist als Dirigierpartitur für die Londoner Erstaufführung am 24. April 1890 und weitere Aufführungen benutzt hat und die zahlreiche aufführungspraktische Hinweise von seiner Hand enthält. Sie diente bei dem 1892 im Londoner Novello-Verlag erschienenen Erstdruck als Stichvorlage und galt lange Zeit als verschollen.[9] In der unlängst erschienenen textkritische Neuausgabe, herausgegeben von Klaus Döge, konnte diese Quelle nun erstmals herangezogen werden.[10] Ihr Wert ist aus verschiedenen Gründen hoch einzuschätzen: Zum einen ist sie das bislang fehlende Bindeglied zwischen der autographen Partitur und dem von Dvořák nicht – oder jedenfalls nicht im Detail – Korrektur gelesenen Erstdruck, mit deren Hilfe zahlreiche von den Stechern fehlerhaft, unvollständig oder missverständlich in den Erstdruck übertragene Details richtig gestellt werden konnten. Zum anderen enthält sie die erwähnten Temponachträge Dvořáks, die ganz offensichtlich seine Erfahrungen reflektieren, die er bei den von ihm geleiteten frühen Aufführungen gewann. Diese Nachträge sind von hohem Interesse für die Musikpraxis, gestatten sie doch ganz allgemein einen aufschlussreichen Einblick in die Werksstatt des Komponisten als Interpret seiner eigenen Werke. Im vorliegenden Fall bieten sie konkrete Anhaltpunkte für die an der symphonischen Form orientierte Tempogestaltung Dvořáks.

Der Kopfsatz der Achten weist eine ganze Reihe von detaillierten Tempoangaben auf. Anders als in den Kopfsätzen der Siebenten und der Neunten Symphonie, wo sich Tempo- und Metronomangaben lediglich zum Beginn des Satzes bzw. der Exposition finden, sind hier auch innerhalb des Satzes Tempohinweise für die verschiedenen Formteile mit ihren unterschiedlichen Charakteristika notiert. Zunächst eine Beschreibung der Situation, wie sie sich im Erstdruck und allen bisherigen Folgeausgaben einschließlich des 1973 erschienenen Bandes der Dvořák-Gesamtausgabe vorfindet und seitdem als Grundlage für die je eigene, subjektive Tempoentscheidung der Dirigenten zu gelten hatte.

Das mottoartig verwendete Thema der Einleitung ist zum Satzbeginn mit *Allegro con brio* [[Viertel]] = 138, bei seinem zweiten Auftreten zu Beginn der Durchführung (T. 127) dagegen mit *Un poco meno mosso* bezeichnet, vermittelt durch ein zweitaktiges *rit.* (T. 125f.). Dieses langsamere Tempo wird mit Beginn der eigentlichen Durchführung (T. 143) durch ein *Tempo I* wieder aufgehoben. Da außer zum Satzbeginn keine Metronombezeichnung notiert ist, kann sich dieses *Tempo I* nur auf das Anfangstempo, also *Allegro con brio* Viertel = 138 beziehen und gilt dann im Prinzip bis zum Eintritt der Reprise (T. 239), der wie der Beginn der Durchführung durch ein *Poco meno mosso* markiert ist. Allerdings erscheint hier nicht wie zu Beginn von Exposition und Durchführung das Mottothema. Dieses fungiert zuvor als Höhe- und Endpunkt der Durchführung – rhythmisch geschärft, dynamisch und instrumentatorisch ins Dramatische gewendet. Folgerichtig

International/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004.
[8] Richard Wagner, Über das Dirigieren (1869), in. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 8, Leipzig [5]o. J., S. 274f. Vgl. dazu auch
[9] Vgl. dazu Graham Melville-Mason, *Dvořák's "London" Score of his "English" Symphony*, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. von Klaus Döge/Peter Jost, Mainz: Schott 1994.
[10] Siehe Anm. 7

übernimmt jetzt die lyrische Variante des Hauptthemas im *Poco meno mosso* die Funktion, den Beginn der Reprise (T. 239) zu markieren, zunächst vom Englischhorn, dann wie zuvor schon zu Beginn von Exposition bzw. Durchführung von der Flöte intoniert. Analog zu seinem ersten Auftreten Takt 18 hat es auch hier einleitende Funktion. Die Rückkehr zum *Tempo I* geschieht zu Beginn einer viertaktigen Phrase, die zum Seitensatz überleitet. Für den Rest der Reprise und die nachfolgende Coda gilt dann wieder das Grundtempo [[Viertel]] = 138.

Aus diesen Tempobezeichnungen ergibt sich, einmal abgesehen von notwendigen Tempomodifikationen, wie sie von Dvořák innerhalb der jeweiligen Tempoebene sicher stillschweigend vorausgesetzt werden (z. B. mit der dramatischen Zuspitzung der Durchführung oder innerhalb der vorwärts drängenden Coda), eine zweistufige Tempostruktur. Die erste Tempoebene, das Grundtempo [[Viertel]] = 138, gilt für die gesamte Exposition, Durchführung und Reprise (einschließlich der Coda), die langsamere Tempoebene (*Poco meno mosso*) gilt für die Einleitung von Durchführung und Reprise. Auffällig ist dabei, dass die von Form und Funktion miteinander korrespondierenden Formteile (die Einleitungen von Exposition, Durchführung und Reprise) unterschiedliche Tempi aufweisen, gerade nicht miteinander korrespondieren. Merkwürdig auch, dass der Einsatz des Mottothemas zu Beginn des Satzes nicht durch eine Tempoangabe markiert wird.

Die Frage nach diesem Tempo-Dilemma stellt sich bereits in Dvořáks Londoner Dirigierpartitur ein von 1888. Dort trug er nur die Metronomangabe [[Viertel]] = 138 zu Beginn der Exposition ein, ergänzte dann eigenhändig die Tempoangabe *poco a poco accelerando* und Takt 33 dann *Tempo I* (T. 127 und *Tempo mosso* T. 143) mit [[Viertel]] = 152, wobei letztere die ursprüngliche Zahl [[Viertel]] = 160 überschreibt.[11] Die nachgetragenen Tempoangaben Takt 28-33 nahm Dvořák nach seiner eigenen Dirigierpraxis stammender Tempoangaben Takt 28-33 in letzter Minute wieder rückgängig machen wollte, etwa weil er Zweifel an einiger Tragweite. Zum einen in musikalischer Hinsicht, weil er beträchtliche Konsequenzen auf die gesamte Tempoarchitektur des Satzes nach sich zieht, zum anderen, weil sich damit die Frage nach dessen Gültigkeit für die "Fassung letzter Hand" stellt. Merkwürdigerweise wurde er nämlich nicht in den Erstdruck übernommen. Die Frage nach dessen Gültigkeit stellt sich umso mehr, als die nachfolgenden Tempoangaben zu Expositionsende bzw. Durchführungsbeginn (*rit.* T. 125f., *Un poco meno mosso* T. 127 und *Tempo I* T. 143), die offensichtlich in Zusammenhang mit den Takt 28-33 nachgetragenen Tempoangaben stehen, ausschließlich im Erstdruck, nicht aber im Autograph oder in Dvořáks Londoner Dirigierpartitur zu finden sind.

Nichtübernahme des Temponachtrags Takt 28-33 in den Erstdruck wohl bei der hinzugefügten Tempobezeichnungen Takt 125-143 in den Erstdruck "vergaß" zu tilgen. Die im Zusammenhang mit den Druckvorbereitungen veröffentlichten Erstdrucks vorgenommen wurde eine drastische Reduzierung der Tempobezeichnungen zur Veränderungen erfolgten, lässt sich leider nicht eindeutig klären. Konsequenz, der Satz weise dann nur noch drei Tempoangaben auf: eine zu Beginn und die Doch zunächst zu den musikalischen Aspekten dieser Veränderungen. Eine Metronomangabe findet sich ansonsten nur zum Satzbeginn. Alle weiteren Tempoangaben, die sich auf die anfängliche Metronomangabe beziehen, fehlen. Der Temponachtrag mit der zweiten Metronomziffer [[Viertel]] = 152 zu schnell erschien. Darauf könnte die weiteren Tempoangaben einen neuen Bezug. Das Tempo der Einleitung stellt damit nun nicht Zurücknahme des Tempos von ursprünglich [[Viertel]] = 160 deuten. Oder wollte sich mehr das Grundtempo [[Viertel]] = 138, sondern bezieht sich jetzt die *Poco meno mosso*-Dvořák möglicherweise einfach nicht auf eine konkrete Metronomzahl festlegen, was nicht Tempi zu Beginn von Durchführung und Reprise auf das Anfangstempo, das damit die bedeuten muss, dass er damit auf die grundsätzlichen Temporelationen verzichten wollte? Funktion eines Einleitungstempos zu Beginn von Durchführung und Reprise korrespondierenden Einleitungstempi zu Beginn von Exposition, Durchführung und Reprise weisen somit nun auch tempomäßig miteinander. Entsprechend beziehen sich jetzt die *Poco meno mosso*-Tempi zu Beginn von Durchführung und Reprise auf das Grundtempo [[Viertel]] = 138, sondern bezieht sich jetzt die *Poco meno mosso*-Tempi zu Beginn von Durchführung und Reprise auf das Grundtempo [[Viertel]] = 138, gilt für die gesamte Exposition, Durchführung und Reprise (einschließlich der Coda), die langsamere Tempoebene (*Poco meno mosso*) gilt für die Einleitung von Durchführung und Reprise. Auffällig ist dabei, dass die von Form und Funktion miteinander korrespondierenden Formteile (die Einleitungen von Exposition, Durchführung und Reprise) unterschiedliche Tempi aufweisen, gerade nicht miteinander korrespondieren.

[11] Ebenfalls dort nachgetragen ist die vom Erstdruck übernommene Metronomangabe [[Viertel]] = 138 zum *Allegro con brio* T. 1. Eine weiterer, hier nicht diskutierter Temponachtrag findet sich im Finale, wo Dvořák T. 196 *poco a poco accelerando* und Takt 206 die Metronomangabe [[Viertel]] = 132 notierte.

Takt 28-33 in letzter Minute wieder rückgängig machen wollte, etwa weil er Zweifel an dessen Richtigkeit hatte. Aber warum hatte dann (zuvor in den Druckfahnen oder auch durch mündliche Mitteilung) die Tempoangaben Takt 125-143 erst eingefügt und nicht ebenfalls widerrufen, obwohl sie doch in einem musikalischen Zusammenhang mit dem Nachtrag Takt 28-33 stehen? Denkbar wäre natürlich, dass die Tilgung der beiden Temponachträge mündlich erfolgte und möglicherweise vom Verlag falsch verstanden und nur zur Hälfte ausgeführt wurde. Aber das erscheint weder plausibel, noch würde es erklären, warum Dvořáks Temponachtrag im Finale Takt 206 ebenfalls nicht in den Erstdruck übernommen wurde. Auf Dvořáks zwiespältiges Verhältnis zur Festlegung von Tempi, erst recht zu deren [redacted] bereits mehrfach hingewiesen.[12] Diese grundsätzliche [redacted] sache dafür gewesen sein, dass er bei der Tilgung der [redacted] falls er sie tatsächlich getilgt haben sollte, die damit in [redacted] Tempoangaben T. 125-143 "vergaß" zu tilgen. Die Rücknahme [redacted] tte eine drastische Reduzierung der Tempobezeichnungen zur [redacted] se dann nur noch drei Tempoangaben auf: eine zu Beginn und die beiden vor der Reprise, was sowohl Dvořáks sonstiger Differenzierung der Tempoangaben als auch der differenzierten musikalischen Satzstruktur nicht selbst widerspricht. Ein Einheitstempo hat Dvořák jedenfalls mit Sicherheit nicht beabsichtigt. Vermutet werden könnte, dass ihm das Grundtempo [[Viertel]] = 152 zu schnell erschien. Darauf könnte die Zurücknahme des Tempos von ursprünglich [[Viertel]] = 160 deuten. Oder wollte sich Dvořák möglicherweise einfach nicht auf eine konkrete Metronomzahl festlegen, was nicht bedeuten muss, dass er damit auf die grundsätzlichen Temporelationen verzichten wollte?

[12] Ein weiteres Indiz dafür sind abweichende Metronomangaben zum Finale T. 26: Im Autograph ergänzte Dvořák nach der Uraufführung *Un poco meno mosso* [[Viertel]] = 104. Dieser Nachtrag fehlt in der Londoner Dirigierpartitur, dort trug er nur die Metronomangabe [[Viertel]] = 108, [redacted] die Bezeichnung *Tempo I* im Finale: Anfangstempo *Allegro ma non troppo* [[Viertel]] = 116, T. 250 aber [redacted] Hinweis auf Tempo I, T. 250 jedoch *Tempo I* [[Viertel]] = 108 und T. 320 *Tempo I* ohne Metronomzahl. Ähnliches gilt auch für die Neunte Symphonie.

Doch warum hat er dann die damit in Zusammenhang stehende, in der Londoner Dirigierpartitur nachgetragene (und vom Erstdruck übernommene) Metronomangabe [[Viertel]] = 138 zum Satzbeginn nicht nach unten korrigiert (falls er Zweifel an einem zu schnellen Grundtempo hatte) bzw. warum hat er diese nicht getilgt (falls er sich nicht festlegen wollte)?
Plausibler erscheint eine andere Erklärung. Da als Stichvorlage nicht nur Dvořáks Londoner Dirigierpartitur, sondern auch die Uraufführungsstimmen dienten, muss bei den Druckvorbereitungen beim Vergleich dieser beiden Quellen aufgefallen sein, dass sich Dvořáks Nachträge nur in der "Londoner Partitur", nicht aber in den Stimmen fanden. Weil es sich um eine wesentliche, aus Sicht der Stecher bzw. Verlagskorrektoren nicht ohne weiteres erklärbare Diskrepanz handelte, wurden Dvořáks Nachträge deswegen zunächst von den Stechern ausgelassen. Dies würde auch das Fehlen von Dvořáks Temponachtrag in Takt 196-206 des vierten Satzes erklären. Dvořák war mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht an der Korrekturlesung beteiligt. Korrekturarbeiten betrachtete er als eine "unangenehme", ja sogar die "für einen Komponisten verdrießlichste Aufgabe", die "Selbstverleugnung" erfordere.[13] Üblicherweise wurde er aber vom Verlag vor der Druckfreigabe um eventuelle Nachkorrekturen gefragt. Dvořák könnte nun Novello die in seiner Londoner Dirigierpartitur fehlenden Tempobezeichnungen Takt 125-143 mitgeteilt haben, ohne die Nachträge T. 28-33 (bzw. diejenigen in Sazu IV) zu erwähnen, da er deren Übernahme als selbstverständlich voraussetzte. Der Verlag fügte also nur die Tempobezeichnungen T. 125-143 ein. Diese These stützt sich auf parallele Vorgänge bei der Drucklegung seiner Neunter Symphonie, wo er ebenfalls nachträglich „im Tempo noch etwas geändert“ und „kleine Beschleunigungen im Laufe des Satzes“ gefordert hatte. Auch dort hatte es ähnliche Missverständnisse zwischen ihm und dem Verlag gegeben, für die Dvořák selbst verantwortlich war.[14]
Alle denkbaren Möglichkeiten, die gegen die Gültigkeit der beiden Temponachträge ins Feld geführt werden können, stehen auf schwachen Füßen. An ihrer Authentizität selbst gibt es ebenso wenig Zweifel wie an Dvořáks ambivalenter Haltung in Tempofragen, die uns das bislang ungelöste Rätsel aufgibt, warum der Nachtrag Takt 28-33 nicht in den Erstdruck kam und wie der Nachtrag Takt 125-143 dort hineinkam. Rein philologischen Zweifeln gegenüber verbleibt jedoch als stärkstes Argument für ihre Gültigkeit die musikalische Überzeugungskraft der beiden Nachträge.[15] Die Wiederentdeckung von Dvořáks Londoner Dirigierpartitur trägt damit zu einem vollständigeren Bild des Komponisten und zur weiteren, wenn auch nicht vollständigen Klärung der Tempofragen der Achten Symphonie bei.

[Der Autor war nach dem Studium in Leipzig, Weimar und St. Petersburg als Dirigent in Eisenach, Ulm, Mainz und Darmstadt tätig und hat einen Lehrauftrag am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz inne. Gegenwärtig ist er Orchesterlektor im Musikverlag Breitkopf & Härtel, wo er u. a. Dvořáks Neunte Symphonie herausgab, die sich erstmals auf den wieder aufgefundenen Stimmensatz der Uraufführung stützen konnte.]

---

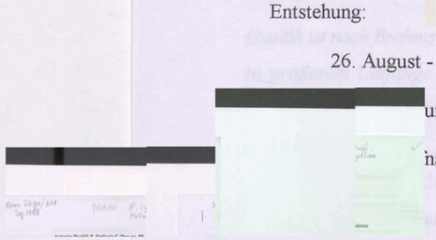
[13] Briefe Dvořáks vom 5. Februar 1894 an Fritz Simrock und vom 2. April 1894 an Dr. Josef Tragy. Bei der Neunten Symphonie las Brahms Korrektur.
[14] Vgl. den Abschnitt *Quellen und Edition*, in: Partiturausgabe, hrsg. von Christian Rudolf Riedel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990, S. 179 und Christian Rudolf Riedel, *Der wiederaufgefundene Stimmensatz der Uraufführung von Dvořáks* Sinfonie aus der Neuen Welt, in: *Dvořák-Studien*, S. 144f. (siehe Anm. 8)
[15] In der erwähnten Ausgabe (siehe Anm. 7) wird die "Offenheit des Gültigen bzw. Nichtgültigen" durch spitze Klammern (PB 5291) bzw. durch Fußnoten (EE 525) kenntlich gemacht.

Klaus Döge/NH
Dez.1998

DVORAK 8. Symph. Mittagshexe

Antonin Dvořák 8.

Entstehung:



rel Jaromir Erben op.

26. August - 8. November 1889 in Vysoká und Prag

urautograph:

nahme in die Tschechische



2. Februar 1890 im Rahmen eines Konzertes der Prager Künstlervereinigung "Umělecka beseda" mit dem Orchester des Nationaltheaters unter Leitung Antonín Dvořáks.

Den später häufig anzutreffenden Beinamen „Die Englische" erhielt die Sinfonie nicht auf Grund musikalischer Inhalte, sondern einzig deswegen, weil sie 1892 vom englischen Musikverleger Novello und Co, London, gedruckt wurde.

Antonín Dvořák, *Die Mittagshexe*, Symphonische Dichtung nach Karel Jaromír Erben op. 108

Entstehung:

11. Januar bis 27. Februar 1896

Uraufführung:

privat: am 3. Juni 1896 in einer öffentlichen Probe des Prager Konservatoriums für geladene Gäste mit dem Orchester des Prager Konservatoriums unter Leitung Antonín Dvořáks.

öffentlich: am 21. November 1896 in London mit der London Philharmonic Society unter der Leitung von Sir Henry Wood.

Die *Mittagshexe* war nach dem *Wassermann* op. 107 (nach Erben, Jan./ Febr. 1896) die zweite der fünf sinfonischen Dichtungen, die Antonín Dvořák komponierte. Als dritte folgte *Das goldene Spinnrad* op. 109 (nach Erben, Jan.- Apr. 1896), als vierte *Die Waldtaube* op. 110 (nach Erben, Okt./Nov. 1896). Dvořáks letzte sinfonische Dichtung, *Heldenlied* op. 111(ohne feste Programmvorlage), entstand von August bis Oktober 1897 und war – nach 32jähriger kompositorischer Verpflichtung diesem Genre gegenüber – sein letztes Werk für Orchester überhaupt. In den nachfolgenden Jahren bis zum Tode im Mai 1904 galt Dvořáks kompositorisches Schaffen – sieht man von einigen kleineren Gelegenheitswerken ab – nur mehr der Gattung Oper (1899: *Der Teufel und die Käthe* op. 112; 1900: *Rusalka* op. 114; 1902/03: *Armida* op. 115).

„Die Werke wirklich neu durchdenken."
Nikolaus Harnoncourt im Gespräch mit Klaus Döge über den Sinfoniker und Sinfonischen Dichter Antonín Dvořák.

Dvořák ist nach Brahms und Bruckner der dritte Komponist des 19. Jahrhunderts, den Sie jetzt in größerem Umfange einspielen. Was verbindet Sie mit diesem Komponisten, wo liegen die Ecken, Kanten und Anreize für die interpretatorische Arbeit?

NH: Angefangen mit der Kammermusik habe ich mich schon früh mit Dvořáks Musik vertraut gemacht. Mein Vater hat ~~sehr viel~~ Klavier gespielt und wir haben zu Hause Dvořáks Klaviertrios und vieles andere gespielt. In meiner 17jährigen Orchesterzeit als Cellist, von 1952 bis 1969, wurden besonders die drei großen Sinfonien aufgeführt, die Siebte nicht so häufig, die Achte sehr häufig und die Sinfonie „Aus der Neuen Welt" jedes Jahr mehrmals - mit allen bedeutenden Dirigenten, darunter auch einige von den wichtigen tschechischen Dirigenten - und diese Musik hat mich immer sehr berührt. Zugleich muß ich aber sagen, daß es mich gestört hat, wie diese Kompositionen so als vordergründige Musikantenwerke abgestempelt waren. Man kann einem Komponisten doch nicht zum Vorwurf machen, daß er aus einem Übermaß von Einfällen schöpft. Wenn man denkt, sein etwas älterer Gönner und Freund Brahms hat gerungen um jeden Einfall, und was hätte der dafür gegeben, wenn er selbst so aus dem Vollen hätte schöpfen können, wie es Dvořák konnte.

Andererseits aber hat, wie die Skizzenbücher zeigen, auch Dvořák um die Einfälle, ihre Form und ihre adäquate musikalische Darstellung oft hart gerungen und ich glaube, eine hervorstechende Seite seiner Begabung ist, daß man dieses Ringen im fertigen Werk trotz aller kompositorischen Kompliziertheit und Ausgefeiltheit nicht mehr spürt, anders als etwa bei Brahms oder Beethoven.

NH: Dort aber gehört dies unmittelbar zum Werk, und es ist kein Manko, daß man die Arbeit erkennt; das erscheint mir so, wie wenn ich einen Bildhauer wie Michelangelo sehe, der seine Statuen nicht vollendet bis zum letzten Schliff, sondern die Meissel sichtbar werden läßt und die Mühe und die Arbeit dadurch immer auch mit der Schönheit des Werkes in Verbindung bringt. Das fällt bei Dvořák irgendwie weg ~~, aber, ich muß sagen~~, ich finde seine Musik von einer ungeheuren Tiefe; es gibt Schönheit, es gibt Trauer, es gibt Melancholie, Sehnsucht und jene

Twdl.: „allerdings prachtvoll"

slawische Abschiedsstimmung und Traurigkeit, die dem tschechischen Ton so eigen ist. Das ist keine Sentimentalität, sondern das ist sehr tiefgehend; und es ist eine Musik, an der man sehr leicht scheitert. Man braucht nur die Blechbläser ein bißchen stärker spielen zu lassen, schon ist das Innenleben, also die musikalische Substanz reduziert auf einen großen harmonischen Brei. ~~Ich muß sagen,~~ Es hat sehr viele Details gegeben in den Werken von Dvořák, die ich zum erstenmal höre, seit ich sie dirigiere, und die Musiker, die das oft gespielt haben, sagen dasselbe, wenn ich das bei den Proben auseinandernehme und sehe, wie eine musikalische Figur wandert von den Geigen über die Bässe, über die Bläser und wie sie dabei ihre Funktion verändert: einmal ist sie Hauptstimme, einmal ist sie Nebenstimme und die anderen Stimmen werden Hauptstimme. Das ist von einer derartigen Kunst und zugleich von der Aussage her von einer großen Tiefe. Und ich finde es schlimm, also mir tut es direkt weh, wenn man Dvořák immer in die Ecke stellt, ~~das sei~~ als sei er nur ein Musikant, der natürlich ganz fantastisch, sehr musikalisch komponiert, aber doch ein kleines bißchen billiger als die Großen seiner Zeit sei. Das kann ich überhaupt nicht verstehen.

Ich glaube, diese Sichtweise hat sich auch auf die Interpretationsgeschichte ausgewirkt - böse gesprochen in dem Sinne: den Dvořák kann ich mal schnell als Zugabe spielen, ich brauche mich mit seinem Werk, das von selber lebt und klingt, eigentlich gar nicht mehr groß auseinander-zusetzen. Genau hier kommt dann – wie Mahler es sagen würde – Routine und damit nicht selten Schlamperei ins Spiel.

NH: Ja, genau – und die Werke, die am häufigsten dafür herangezogen werden, das sind die „Slawischen Tänze" – die aber sind ~~sehr~~ schwer gut zu spielen, die sind so schwer – ich bin nicht bereit, die in ein Konzert aufzunehmen, wenn man nicht genügend Proben hat. Weil wirklich das, was Dvořák komponiert hat und was dabei ausgedrückt werden soll, erst herauskommt, wenn jeder Musiker das ganz genau spielt – ~~und das wird immer unterschätzt~~. Bei Dvořák rächt sich jede Unsauberkeit und jede Ungenauigkeit. ~~Und das~~ Es ist meine Arbeitsweise, daß ich sage, wir haben ein populäres Stück wie Dvořáks 8. Sinfonie, die jeder sehr gut kennt, und wir spielen die jetzt nicht einfach mit unserem Wissen und Können ~~wieder~~, sondern wir denken das Stück neu; wir fragen, was bedeutet das: sollen Dvořáks Punkte über den Noten nur sagen, daß die Töne nicht gebunden sind, sollen sie kurz sein, sollen sie breit sein, welche Art von Artikulation meint der Komponist bei dieser Vielfalt der Staccati – vom gehämmerten kurzen Ton bis hin zu einem gerade noch getrennten Staccato cantabile? Auch was die klangliche Balance betrifft gibt es sehr

noch ein Mal,

ine Entgegnung ist, erken
htige Fortissimo-Schreie u
ier über die Noten hinaus
ischen Rede und Einwand

viel zu überlegen, wenn man drei Posaunen und eine Tuba auf der einen Seite und vier Hörner und zwei Trompeten auf der anderen Seite hat gegenüber einem Holzbläserapparat, dem ganz andere Grenzen in der Dynamik gesetzt sind, und wenn man zugleich schaut, wie genau Dvořák die Dynamik differenziert; der schreibt ja nicht Fortissimo für das ganze Orchester. Die Posaunen werden oft dynamisch reduziert, es gibt auch Stellen der Posaunen im fortissimo, aber selbst dort nimmt Dvořák immer Rücksicht auf den Schwächsten und man kann immer erkennen: das Fortissimo hier ist das Fortissimo der Flöte, und die anderen Instrumente müssen alle so spielen, daß man die verstehen kann. Und in diesem Sinn muß ich sagen, ist das sehr anregend und reinigend, wenn man genügend Probenzeit hat, so daß man die Werke Takt für Takt wirklich neu durchdenken kann. Und das ist auch eine interessante Arbeit für die Musiker.

viell. doch ein Hinweis auf das gehörte Konzept?

Die beim Hörer dann zu manchem Aha-Effekt führt. Nehmen wir nur den A
Sinfoniesatzes, den Themennachsatz in den Bratschen: den kenne ich von m
her fast gebunden gespielt. Bei Ihnen wird das eher marcato wiedergegeben.

nen im fortissimoziert, es gibt auch Stellen der Posa
l man kann immicksicht auf den Schwächsten un
nstrumente müssissimo der Flöte, und die anderen I

NH: Beim Binden entsteht so eine Wurst, eine wunderschöne Wurst; es ist so, wie wenn man die Strukturen zu sehr zerkocht, wie in einer Marmelade, wo die Früchte nicht mehr erkennbar sind. Es sind eben Strukturen da und die sollen erhalten bleiben. Ähnliches gibt es im langsamen Satz, [redacted] lancholische Melodie reagieren, die zuerst von den Streichern gespielt [redacted] h von den Bläsern, auch im Forte. Diese Einwürfe der Flöten...

Die Sie im Tempo forcierter nehmen als gewohnt ...

NH: Ich habe nur den Unterschied der Triolen zu den 32tel sehr genau gemacht ~~und ich muß sagen~~, ich kenne da viele Interpretationen, in denen die 32tel der Flöte wie 16tel oder wie Triolen gespielt werden. Und das kann nicht gemeint sein: Da ist jemand, der so aufgewühlt wird durch diese Melodie, daß es eine Reaktion fordert; das heißt nicht eine Fortspinnung, sondern eine Entgegnung. Und daß es eine Entgegnung ist, erkennt man daran, daß Dvořák diese Rufe später von den Streichern als richtige Fortissimo-Schreie und als Unterbrechung der schönen Melodie vortragen läßt, so als ob hier über die Noten hinaus die Vorstellungswelt des kompositorischen Aktes mit ihrem Streit zwischen Rede und Einwand lebendig wird. Und das finde ich ganz stark bei diesem Stück.

diese Rufe später
schönen Melodie
kompositorischen
nde ich ganz stark

, es ist eben

Tempodifferenzierungen Ihrerseits gibt es auch in der Coda des dritten Satzes...

NH: Wegen der Oboen, die spielen ja eine zusammengezogene, variierte Version vom Triothema, und wenn die nur schnattern, dann hört man die neue Melodie der ersten Geigen als Hauptstimme. Aber in Wirklichkeit ist das ja eine lyrische, aber jetzt ganz plötzlich beschleunigte Vereinfachung des Trios. Das habe ich versucht, daß man das wieder versteht. Sicherlich, im Vergleich zu dem Tanz vorher ist es schnell, aber es darf nicht nur zum übertriebenen Kehraus werden, denn etwas lyrisches hat es doch.

Sie haben vereinzelt schon über Struktur gesprochen: die Achte ist zwar die zweitpopulärste Sinfonie von Dvořák, aber sie ist in gewisser Weise auch die umstrittenste...

NH: wegen der Form.

wegen der Form. Der Wiener Musikkritikerpapst Hanslick meinte, die Sinfonie sei bruchstückhaft und rhapsodisch. Brahms äußerte, es seien nur Nebensächlichkeiten und keine H darin, und Hermann Ketzschmar, der im letzten Jahrhundert einen viel beachteten Ko verfaßte, schrieb, das Werk sei gar keine Sinfonie mehr unserem Begriff nach, weil es viel zu wenig durchgearbeitet sei.

NH: Man kann die Aussagen verstehen, aber ~~ich muß sagen~~ beschäftigt. Ich habe mir für jeden Satz eine Art Grafik gemacht, und da ist mir aufgefallen, daß der erste Satz in drei fast gleichen Teilen ist, daß jeder dieser drei Teile dasselbe Einleitungsthema hat...

Wobei ein riesen Gag zu beobachten ist: in dem Moment, in dem dieses Einleitungsthema zum zweitenmal erklingt, beginnt ein neuer Satzteil, die Durchführung – jeder Hörer aber denkt, der Anfang der Sinfonie käme wieder, der erste Teil würde wiederholt. Die Bruch- und Blockhaftigkeit, die die Zeitgenossen so störte, kann man ja auch positiv sehen: Dvořák schreibt nach außen hin, wie es erwartet wurde, innen aber macht er eine ganz neue Art von Gestaltung.

NH: Ja, das ist der Trick. Die Normen der Sonatenhauptsatzform sind ihm vertraut, in den frühen

Sinfonien hat er einen Schumannschen Typ weitergeführt, und daß er hier diese Form souverän überspielt und ganz anders als Brahms umsetzt, wirklich ganz neu umsetzt, bedeutet für mich das Schaffen einer überzeugenden originalen Architektur. Dies muß den Musikern auch bewußt gemacht werden, denn sonst ent-steht eine Art Fortspinnungsmusizieren, das auch sehr schön ist, aber dieses Neue verdeckt. Ich habe das beim letzten Satz eigentlich am stärksten empfunden, wo gegen Ende ein großer lyrischer Block aus dem Cellothema entsteht, für Streicher und am Schluß noch Holzbläser. Und hierher gehören auch diese Beschleunigungen in der Coda beim ersten und beim letzten Satz, die das Stück fast wie in einem Wasserfall enden lassen.

Dvořák hat diese Sinfonie 1889 komponiert, kurz nachdem er seine "Poetischen Stimmungsbilder" für Klavier op. 85 schrieb. In Zusammenhang damit betonte er, er sei nun nicht mehr absoluter Musikant, sondern musikalischer Poet. Ich frage mich, ob nicht etwas von dieser poetischen Haltung, die Dvořák damals für sein Komponieren in Anspruch nahm, auch in der 8ten Sinfonie zum Tragen kam. Es sind so deutlich sprechende Themen, schon das Einleitungsthema ist voll expressiven Gehaltes durch die Vorhalte, durch die Gestik und die Instrumentation...

NH: Also, da sprechen Sie mir aus der Seele. Ich bin davon absolut überzeugt. Doch natürlich die Frage, wollte er dem Hörer einen bestimmten konkreten Inhalt vermitteln, oder war ihm gar nicht so wichtig, wie der Hörer das hört und versteht. Ich meine aber, wenn der Musiker sprechend musiziert und die sehr große rhetorische Komponente dieses Werkes erkennt, dann spielt er anders, dann hört das Publikum auch ein viel ausdrucksbezogeneres Werk. Davon bin ich überzeugt und es gehört zu meinen Grundsätzen und Anlagen als Musiker: ich habe eine Mozart Violinsonate nie anders gehört wie als Oper und ich habe mich von Anfang an mit dem Vokabular der Musik beschäftigt und habe mich gefragt, was sind die rhetorischen Figuren bei Bach, was sind die musikalischen Sprachgesten bei Mozart und dann lese ich plötzlich, daß Beethoven sagt, ein Musiker, der die Rhetorik nicht versteht, kann nicht komponieren. Ich meine, daß dieser sehr bittere Konflikt um die absolute Musik und die Programmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der ja eine sehr starke Wertbeurteilung mit sich gebracht hat, wo man auf der einen Seite gesagt hat, die Programmusik ist weniger bedeutend als die absolute Musik, auf der anderen Seite aber die absolute Musik als reaktionär und fortschrittshemmend bezeichnete, die Sicht versperrt hat. Ich finde, die Werke der einen wie die der anderen sind große Musik und ich als

Dirigent will, wenn ich ein Werk aufführe, alles an inner- und außermusikalischen Informationen darüber haben, und ich will auch, daß die Musiker, die das spielen, an all diesen Informationen teilnehmen; weil ich der Meinung bin, daß die Interpretation überzeugender wird.

Ich glaube nicht, daß Dvořák mit seiner Musik hier dem Publikum konkrete Inhalte vermitteln wollte, schon gar nicht, daß er Ihnen sagen wollte, dort ist mein Onkel auf der Wiese spazierengegangen mit seinem Hund und da hat er das und das gemacht; ihm ging es eher um allgemeine und von jedem Hörer jeweils individuell erfahrbare musikalische Ausdrucksbilder und Assoziationsfelder.

Da berühren wir einen wichtigen Punkt, gerade was den Symphonischen Dichter Dvořák angeht. Sie sagen, man muß wissen, was die Musik sagen will. Vielleicht sollte man diesen Satz einmal dahingehend abwandeln: Man muß wissen, was die Musik sagen kann. Die Musik kann nicht sagen, ich gehe mit dem Hund spazieren, sie kann – ich denke da an die schreckliche Geschichte des „Goldenen Spinnrades" mit den abgehackten Fingern und den ausgestochenen Augen – die Musik kann nicht sagen, hier sind die Finger und die Augen, und selbst in der „Mittagshexe" kann sie nicht sagen: hier ist das tote Kind.

NH: Ich meine, ~~da muß man sagen~~, wenn Mendelssohn das Märchen von der schönen Melusine schreibt, dann weiß er genau, es gibt im Publikum keinen einzigen Menschen, der dieses Märchen nicht kennt. Und wenn Dvořák – in erster Linie für seine tschechischen Landsleute – die „Mittagshexe" schreibt, dann weiß er, diese Ballade von Karel Jaromír Erben ~~die~~ kennt jeder, und wer auch nicht die Gedichtform Erbens kennt, der kennt das zugrundeliegende Märchen – so wie wir „Hänsel und Gretel" kennen. Und wenn ein Komponist nun eine Symphonische Dichtung „Die Mittagshexe" schreibt, dann weiß man genau: es ist die Geschichte der Mutter, die dem schreienden Kind solange mit der Mittagshexe droht, bis diese kommt, und das Kind holt, und es ist im Grunde nichts anderes als eine Auseinandersetzung mit der Schuld der Mutter. Meiner Meinung nach sind die vier sinfonischen Dichtungen Dvořáks auf Erben immer bezogen auf die Frage, wie gehe ich mit Schuld um.

Erben-ballade

Dvořák ist als sinfonischer Dichter oft belacht worden, weil es hieß, er würde an den Worten des Programmes entlangmalen...

NH: Er benutzt manch[illegible]nders prägnant ist, um einen ganz ~~prägnanten~~ deutlichen Rhythmus, eine ~~ganz prä~~ spre[illegible]chen. Ich meine, mehr an Worten entlang ma-len, als zum Beispiel Ric[illegible]erhaupt nicht, in dieser Weise hat das Dvořák nie gemacht.

Er musikalisiert den Text, nutzt ihn musikalisch aus und geht über die dichterische Vorlage hinaus, etwa mit dem Tanz der Hexe, für den es im Text keine unmittelbare Entsprechung gibt.

NH: Es ist natürlich so, [illegible]erscheinen die Tanz-Motive schon im Spielen des Kindes, schon am Anfang, in der Idylle. Und das stellt die Idylle irgendwie auf den Kopf. Dann kommt die Hexe mit dem 'Gib-das-Kind-her-Motiv', und dann der Tanz. ~~Ich muß sagen~~, jeder M[illegible]exe, die ja sicherlich ein Tanz ist, jeder kennt den Begriff „Hexentanz". [illegible]Gehirn der Mutter eine Wahnfigur darstellt; die Idee ist wohl die, ~~daß~~ sich das ganze nur in abspielt....

so wie es die psychologisierende Märchenforschung meint – daß für die herlose Mutter, die das [illegible]s Symbol für Skrupel und Gewissensbisse da-steht...

NH: Ja, so in etwa, und daß diese hinkende Hexe mit dem Stock – das kann man übrigens hören, wenn die Holzbläser gegen das veränderte Kinderleitmotiv diesen scharf [illegible] bringen – weniger einen Triumph sondern eher ein musikalisches Erschrecke[illegible] Durch den [illegible]en Tanz wird die Angst, daß [illegible] sehr grob. Und [illegible]on Janáček, der sagt, bei [illegible]bewegung sähe man [illegible]enhand nach dem Kinde gr[illegible]ikalisch so plastisch, [illegible] und wirklich sehr, sehr st[illegible]

Daneben mag Musiols Rezension in Čajkovskij die Idee hervorgerufen haben, das, wofür man ihn fälschlich getadelt hatte [illegible] frei zu verwirklichen. Schon während der Korrekt[illegible] fiel im Briefwechsel mit Jurgenson das Stichwo[illegible]twa zur selben Zeit, im Juli 1884, beabsichtigte[illegible] dete Musikhistoriker und -kritiker Hermann Laro[illegible] inen [illegible] zu schreiben[7], der jedoch nicl[illegible] hin-auskam. Einen neuen Impuls erfuhren diese Absichten durch das hundertjährige Jubiläum der *Don Giovanni*-Uraufführung am 29. Oktober 1887, auf das Čajkovskij Taneev schon am 11. Dezember 1885 hingewiesen hatte.[8] Sein eigener Beitrag zu diesem Fest sollte offenbar ein dreifacher sein und eine Mozart-Suite, die Libretto-Übersetzung und einen Aufsatz umfassen. Obwohl er am 31. Mai 1886 Gelegenheit hatte, das *Don Giovanni*-Autograph bei Pauline Viardot in Paris zu studieren,[9] mußte er auf eine entsprechende Anfrage Taneevs hin am 11. Juli 1886 bekennen:

"Die Mozart-Suite habe ich nicht in Angriff genommen. Die Übersetzung des 'Don Juan' auch nicht. Den Artikel über Mozart auch nicht, den ich im übrigen ohnehin nie schreiben werde, da ich überhaupt keine Artikel zu schreiben vermag und verstehe."[10]

Von seinen Vorhaben realisierte Čajkovskij ein Jahr später, nämlich im Juni und Juli 1887, nur die Suite nach Mozartschen Kompositionen[11] (Orchestersuite Nr. 4), für die man trotz gewisser Vorbehalte Čajkovskijs schließlich nur jenen Titel finden konnte, der sechs Jahre zuvor Musiols Aufsatz geziert hatte:

Mozartiana.

7 Brief vom 23. Juli 1884 an Taneev, in: *P. I. Čajkovskij – S. I. Taneev. Pis'ma* (Briefe), hg. von V. A. Ždanov, Moskau 1951, S. 111.

8 "Haben Sie im Blick, daß am 27. Oktober 1887 das 100. Jubiläum 'Don Juans' gefeiert werden muß." Ebenda, S. 137.

9 Vgl. seine begeisterte Tagebuchnotiz vom 31. Mai 1881 (in: Peter Tschaikowski, *Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992, S. 70). Äußerungen Čajkovskijs über Mozarts *Don Giovanni* findet man u.a. in einer Rezension vom Februar 1873 (in: Peter I. Tschaikowski, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hg. von Richard Petzoldt und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1974, S. 122–125) und in seinem Brief an Nadežda fon-Mekk vom 16./28. März 1878 (in: *Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, hg. von [illegible] und Hans Pezold, Leipzig 1964, S. 155–158).

10 [illegible]*kij – S. I. Taneev. Pis'ma*, a.a.O., S. 139. Daß Čajkovskij sehr [illegible] Lage war, fesselnde Musikfeuilletons zu schreiben, belegen sei[illegible]en aus den Jahren 1871–1876, die in russischer Sprache in Band [illegible] 1953) der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe und deutsch in einer Auswahl in den *Erinnerungen und Musikkritiken* (siehe Anmerkung 9) veröffentlicht sind.

11 Gigue KV 574 und Menuett KV 355 (576b) für Klavier, *Ave verum* KV 618 nach Liszts Klaviertranskription und Bearbeitung ("In der Sixtinischen Kapelle") und Klaviervariationen KV 455 über "Unser dummer Pöbel meint" aus Glucks Singspiel *Die Pilger von Mekka*.

Hartmut Schick

Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?[1]

Die 8. Sinfonie von Antonín Dvořák, die – ursprünglich als Nr. 4 [illegible] ght so recht erklären zu könne[illegible] Sinfoni[illegible] fellos zu seinen erfolgreichste[illegible] deutlich von Brahms entfern[illegible] tionen. Gleichwohl ist bei keinem seiner Werke die Rezeption so [illegible] gespalten wie bei ihr. Vom breiten Publikum wird sie weitaus mehr geschätzt als etwa die Siebte; was die Zahl der Schallplatteneinspielungen und der Aufführungen in heutigen Konzerten angeht, übertrifft sie ihre Vorgängerin bei weitem. Ganz anders das Urteil der "Experten". In der musikwissenschaftlichen Literatur wird die 7. Sinfonie in d-Moll op. 70 häufig als Dvořáks beste Sinfonie bezeichnet; der Achten begegnet man dagegen oft mit auffälliger Reserve, mit spürbarer Irritation oder offener Kritik.

Hermann Kretzschmar, der in seinem *Führer durch den Konzertsaal* Dvořáks 7. und 9. Sinfonie auf jeweils zehn Seiten diskutiert, widmet der Achten nicht mehr als anderthalb Seiten und behauptet schlichtweg, das Werk sei "den Begriffen nach, an die die europäische Musikwelt seit Haydn und Beethoven gewöhnt ist, kaum noch eine Symphonie zu nennen, dafür ist sie viel zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung gegründet. Sie neigt dem Wesen der Smetanaschen Tondichtungen und dem von Dvořáks eigenen Slawischen Rhapsodien zu."[2] Ähnlich Gerald Abraham, der ebenfalls dem ersten Satz den sinfonischen Charakter abspricht und mit Ausnahme des Scherzos alle Sätze der Sinfonie für musikalisch schwach und als Experimente für gescheitert hält.[3] Nun übersieht Abraham zwar eine Reihe thematischer Beziehungen in diesem Werk, doch innerhalb der Kriterien, die er anlegt – Kriterien, die unverkennbar "brahmsische" sind –, ist es schwer, ihm zu widersprechen. Selbst Autoren, die die Sinfonie insgesamt positiv beurteilen, konstatieren durchweg einen rhapsodischen Grundzug und eine eher lockere Reihung von musikalischen Gedanken – die Homogenität, die das Werk dennoch aufweist, scheinen sie sich selbst nicht so recht erklären zu können.

Daß sich Dvořák mit diesem Werk deutlich von Brahms entfernt hat, wurde oft genug festgestellt. Bereits Johannes Brahms selbst, der große Förderer und Freund, scheint dies übrigens so empfunden zu haben; über Dvořáks Achte soll er – ungewohnt kritisch – einmal gesagt haben: "Zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches treibt sich da herum. Alles fein, musikalisch fesselnd und schön – aber keine Hauptsachen! Besonders im ersten Satz wird nichts Rechtes draus. Aber ein reizender Musiker! Wenn man Dvořák nachsagt, er komme vor lauter

1 Der Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Referats, das 1991 auf dem Internationalen Dvořák-Kongreß in New Orleans gehalten wurde und unter dem Titel *Dvořák's Eighth Symphony: A Response to Tchaikovsky?* erschienen ist in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 155–168. Eine tschechischsprachige Version des Referats erschien 1991 in: Hudebni věda 28, S. 244–256.

2 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 1. Abteilung: Symphonie und Suite, Bd. II, 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 584.

3 Gerald Abraham, *Dvořák's Musical Personality* (1943), in: Ders., *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*, London 1968, S. 67 f.

inzelnen Einfällen nicht dazu, etwas Großes Zusammenfassendes zu leisten, so trifft dies zu. Bei Bruckner aber nicht, der bietet ja ohnedies so wenig!"[4]

Nie wurde bisher nach den Gründen für dieses offenkundige Abrücken vom Brahmsschen Sinfoniekonzept gefragt. Immerhin hatte Dvořák ja unmittelbar vor der G-Dur-Sinfonie mit Opus 87 noch ein Klavierquartett geschrieben, das in seiner Tonsprache und seiner dichten Konstruktivität[5] unverkennbar der Brahmsschen Kammermusik verpflichtet ist. Vergleichbares begegnet bei Dvořák dann auch nach der 8. Sinfonie (das Violoncellokonzert ausgenommen) nie wieder: Sowohl die in Amerika komponierten Werke als auch die Sinfonischen Dichtungen der Jahre 1896/97 sind – in ganz verschiedener Weise – nicht nur denkbar "unbrahmsisch", sondern geradezu gegen Brahms komponiert, und das gleiche gilt für das nächstfolgende Kammermusikwerk, die *Dumky* op. 90 für Klaviertrio von 1891.

Nun mag für Dvořák Ende der 1880er Jahre, nach zwölf Jahren der schöpferischen Herausforderung durch den bewunderten Mentor und Freund, ganz allgemein der Stimulus Brahms ein wenig nachgelassen haben. Daß aber gerade mit der 8. Sinfonie eine so deutliche Neuorientierung einsetzt, hat offenbar etwas mit Čajkovskij zu tun und mit den Entstehungsumständen des Werkes.

Am 24. August 1889, wenige Tage nach dem Ende der Arbeit am Klavierquartett op. 87, schrieb Dvořák einen Brief an den Dirigenten Vasilij Il'ič Safonov, Direktor des Moskauer Konservatoriums und Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft, wegen des Programms seiner für das Frühjahr 1890 geplanten Reise nach Rußland. Čajkovskij, der damals ebenfalls dem Direktorium der Russischen Musikgesellschaft angehörte, hatte bei seinem zweiten Besuch in Prag, Ende 1888, Dvořák nach Rußland eingeladen[6] und im Sommer des folgenden Jahres Safonov beauftragt, das Nähere mit Dvořák zu regeln. In diesem (auf deutsch geschriebenen) Brief nun zählt Dvořák eine Reihe eigener Werke auf, die er nach Moskau mitbringen und dort dirigieren könnte. Als Programm schlägt er vor: die Ouvertüre *Husitská*, die *Sinfonischen Variationen*, das *Scherzo capriccioso* und als viertes Stück eine seiner Sinfonien. "Aber welche?" fragt er. "Ich habe 3 Sinfonien: D dur, D moll und F dur (alle bei Simrock in Berlin). Dann habe ich ein Violinkonzert und ein Klavierkonzert, welche Herr

4 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hg. von Kurt Hofmann, 2. Aufl. Tutzing 1976, S. 47. Vgl. auch – grundlegend zu Brahms' Dvořák-Sicht – David Beveridge, *Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation*, in: *Dvořák a[illegible] Vlg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 56–91.

5 Vgl. dazu Hartmut Schick, *Konstruktion aus einem Inter[illegible]schen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett [illegible] Dvořák 1841–1991: Report of the International Musicological Congress Dobriš, 17th–20th September 1991*, hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová, Prag 1994, S. 91–102.

6 Kennengelernt und angefreundet hatten sich die beiden Komponisten bei Čajkovskijs erstem Prag-Besuch im Februar 1888; siehe dazu Milan Kuna, *Čaj[illegible]* [illegible] und Ders., *Dvořák's Slavic Spirit, and his Relation [illegible]: Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, [illegible]ord 1996, S. 143–153.

Hřímalý oder Herr Sapelnikov spielen könnte. Das sind nur so meine Vorschläge. Bitte also wählen Sie oder besprechen Sie sich mit Herrn Tschaikowsky!"[7]

Nur zwei Tage nach diesem Brief, am 26. August 1889, begann Dvořák mit der Skizzierung einer neuen Sinfonie in G-Dur, seiner Achten, und der Gedanke drängt sich auf, daß Dvořáks Überlegungen, welche seiner Sinfonien sich für die Aufführungen in Moskau und Petersburg eignen würde, ihn auf die Idee brachten, doch lieber eine neue Sinfonie für seine Rußland-Reise zu schreiben.

Diese Vermutung stützen zwei weitere Briefe des Komponisten an Safonov. Am 2. Oktober 1889 macht Dvořák Safonov einen neuen Programmvorschlag, wobei er als fünftes Stück "Eine Sinfonie" nennt: "Entweder die D moll oder F dur, oder ich bringe eine neue, die noch Manuskript ist, ich weiß aber nicht bestimmt, ob ich mit dem Werke fertig sein werde. Ich werde Ihnen noch schreiben. Ich erlaube mir nochmals aufmerksam zu machen, daß ich zu den betreffenden Stücken nicht über meine eignen Noten verfüge, denn alle Verleger sind nicht so freigiebig, wie [es] Herr Jurgenson gegenüber Herrn Tschaikowsky ist."[8] Und am 8. Januar 1890 – die Achte Sinfonie war inzwischen vollendet – schreibt er an Safonov: "Sehr geehrter Herr Direktor! Auf Ihre werte Anfrage bezüglich der Sinfonie erlaube ich mir, Ihnen also die neue Sinfonie in G dur, welche noch Manuskript ist, vorzuschlagen [...] Auch möchte ich dieselbe in Petersburg spielen lassen, weiß aber bis jetzt von Herrn Rubinstein keinen Bescheid. Er hat bei mir angefragt, ob ich am 22. März eine Sinfonie zu dirigieren willig wäre. Ich versprach, aber bis jetzt weiß ich nichts Definitives." Falls Simrock den Druck der Sinfonie nicht rechtzeitig besorge, wolle er selbst seine Partitur und Stimmen mit nach Rußland nehmen. Und wieder erwähnt Dvořák seinen russischen Kollegen: "Ist Herr Tschaikowsky in Moskau? Ich möchte ihm doch gern einmal schreiben. Bitte, wenn Sie Ihn sehen, grüßen Sie mir meinen lieben Freund, auf den ich mich herzlich freue [...]"[9]

Bald darauf entschied sich Dvořák dann allerdings, die neue Sinfonie doch nicht in Rußland zu präsentieren, sondern die erste auswärtige Aufführung dem Orchester der Philharmonic Society in London zu überlassen,[10] dem er noch ein Zeichen der Dankbarkeit schuldete. Die Sinfonie wurde dann (wegen Streitigkeiten mit dem Verleger Simrock) auch in England gedruckt, von Novello, und erhielt bald den Beinamen "die Englische", obwohl sie ganz offensichtlich für Rußland gedacht war.[11]

7 Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*, hg. von Milan Kuna u.a., Bd. II, Prag 1988, S. 387. Die Korrespondenz zwischen Dvořák und seinen russischen Partnern bringt in englischer Übersetzung auch John Clapham, *Dvořák's Visit to Russia*, in: Musical Quarterly 51 (1965), S. 493–506.

[illegible] *dokumenty*, II, S. 393.

9 *Korespondence a dokumenty*, III (1989), S. 15 f.

10 Die Uraufführung fand am 2. Februar 1890 im Prager Rudolfinum statt, die Londoner Erstaufführung – ebenfalls unter Leitung des Komponisten – am 24. April 1890, nach Dvořáks Rußland-Reise.

11 Schon John Clapham (*Antonín Dvořák: Musician and Craftsman*, London 1966, S. 84) weist Toveys Ansicht zurück, die Sinfonie sei mit Blick auf den englischen Geschmack geschrieben worden, übersieht aber den Zusammenhang mit der Rußland-Tournee.

für Rußland eine Sinfonie schreiben, das hieß natürlich vor allem: mit Čajkovskijs Sinfonien konkurrieren. Wir wissen (etwa durch Janáčeks Zeugnis), daß Dvořák immer sehr aufmerksam die Werke von Kollegen studierte und sich von ihnen – selbst von solchen, die ihn ärgerten – nicht selten zu eigenem Komponieren stimulieren ließ.[12] Es wäre deshalb nichts Ungewöhnliches, wenn er auch auf Čajkovskij in einer solchen Weise kreativ reagiert hätte. Allerdings wurde bislang noch nie überzeugend ein wie auch immer gearteter "Einfluß" Čajkovskijs auf Dvořáks Musik festgestellt.

Der früheste Hinweis darauf, daß Dvořák Čajkovskijs Musik studierte, begegnet in einem Brief an Simrock vom 8. April 1879 und bezieht sich offenbar auf die 4. Sinfonie in f-Moll op. 36: "Soeben beim Klavierspiel, wo ich eine Symfonie, die fürchterlich ist, von Tschaikowsky spiele, fällt mir ein, daß ich Ihnen die Metronombezeichnungen in den Rhapsodien anzuzeigen gestern versäumt habe."[13] Ob Dvořák anfangs Čajkovskijs Musik generell nicht schätzte, wissen wir nicht. Möglicherweise haben erst die beiden Aufenthalte Čajkovskijs in Prag im Frühjahr und Herbst 1888, während denen die beiden Komponisten einander täglich trafen und sich schnell anfreundeten, dem Tschechen die Musik Čajkovskijs nähergebracht. Über die Oper *Evgenij Onegin*, die Čajkovskij am 6. Dezember 1888 dem Prager Publikum präsentierte, äußerte sich Dvořák jedenfalls begeistert.[14] Bei der gerade vollendeten 5. Sinfonie in e-Moll op. 64, die Čajkovskij am 30. November in Prag dirigierte, scheint Dvořák dagegen zunächst vom ungewöhnlichen Charakter und den eigentümlichen Klangfarben des Werks irritiert gewesen zu sein (wie aus Notizen Oskar Nedbals über das Zusammentreffen der beiden Komponisten hervorgeht[15]).

Diese spontane Irritation (und auf Seiten Čajkovskijs die Enttäuschung über den mäßigen Erfolg der Aufführung[16]) könnte leicht dazu geführt haben, daß Dvořák mit Čajkovskij ausführlich – womöglich anhand der Partitur – über das Werk diskutierte. Vielleicht hat Čajkovskij ihm bei dieser Gelegenheit sogar ein Exemplar der im Vormonat gedruckt erschienenen Partitur geschenkt; immerhin hatte er von Dvořák beim ersten Prag-Besuch im Februar die Partitur von dessen 7. Sinfonie und diesmal den Klavierauszug der Oper *Dimitrij* bekommen.[17] Dvořák muß sich an Čajkovskijs Fünfte jedenfalls noch bemerkenswert gut erinnert haben, als er einige Monate nach Čajkovskijs Besuch – im Sommer

12 Janáček nennt Berlioz' *Requiem*, Liszts *Heilige Elisabeth* und Škroups *Kde domov můj* – Kompositionen, auf die Dvořák gereizt reagiert habe, nur um kurz darauf ähnliches zu schreiben. (Leoš Janáček, *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien*, hg. von Theodora Straková, Leipzig 1979, S. 45).

13 *Korespondence a dokumenty*, Bd. I (1987), S. 170.

14 Siehe seinen (tschechischsprachigen) Brief an Čajkovskij vom 14. Januar 1889, in: *Korespondence a dokumenty*, II, S. 359 f. (übersetzt zitiert in: Brown 4, S. 171). Čajkovskij hatte Dvořák gebeten, ihm seine Meinung über das Werk mitzuteilen, war aber schon am Tag nach der Aufführung abgereist.

15 Manuskript im Nachlaß von O. Nedbal in der Theaterabteilung des Nationalmuseums Prag, siehe Kuna 1996 (wie Anm. 6), S. 150.

16 Zwei Wochen nach der Aufführung, am 2./15. Dezember 1888, schrieb Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk: "Nachdem ich die neue Sinfonie zweimal in St. Petersburg und einmal in Prag aufgeführt habe, bin ich von ihrem Mißerfolg überzeugt. Es ist etwas Abstoßendes darin, Flickwerk, Unaufrichtigkeit und Kunstkniffe. Alles das erkennt das Publikum instinktiv" (ČPSS XIV, Nr. 3738, S. 600).

17 Die gedruckte Partitur der Sinfonie mit Dvořáks Widmung befindet sich im Čajkovskij-Museum in Klin. Vgl. auch Kuna 1996 (wie Anm. 6), S. 150 f.

und Herbst 1889 – seine eigene 8. Sinfonie schrieb. Vieles an diesem Werk nämlich läßt sich als unmittelbare Reaktion auf Čajkovskijs e-moll-Sinfonie verstehen.

Wenn er sich komponierend mit dem Werk eines anderen Komponisten auseinandersetzte, wählte Dvořák dafür häufig die gleiche Tonart. (So in der 6. Sinfonie D-Dur op. 60, die phasenweise nach Brahms' Zweiter modelliert ist, oder im Streichquartett C-Dur op. 61, das auf Schuberts Streichquintett in C bezugnimmt.[18]) Das ist hier zwar nicht der Fall – Čajkovskijs Tonart e-Moll kam nach dem düsteren d-Moll von Dvořáks 7. Sinfonie wohl auch kaum in Frage –, doch greift Dvořák immerhin zur nächstverwandten Dur-Tonart, der Parallelen G-Dur, und vor allem: er läßt das Werk ebenfalls in Moll beginnen. Analog zu Čajkovskijs Fünfter stellt er überdies dem Hauptthema des Satzes ein ganz eigenständiges, elegisches Einleitungsthema voran – das ist sehr ungewöhnlich für Dvořák, der seine größeren Werke fast ausnahmslos mit dem Hauptthema eröffnet oder zumindest mit einem Motiv, das schon eine Vorform des Hauptthemas darstellt.[19]

Gewiß hat die Violoncellokantilene, mit der Dvořáks Achte beginnt, bis auf die häufigen Tonwiederholungen melodisch nichts gemein mit dem "Schicksalsthema" am Anfang von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie (siehe unten Notenbeispiel 1, Themen Nr. 1). Doch strukturelle Gemeinsamkeiten sind durchaus vorhanden: die weitgespannte Moll-Kantilene in Tenorlage und gedämpfter Dynamik, die tiefgeführten Klarinetten in melodietragender Funktion (bei Dvořák kombiniert mit Violoncelli, Fagotten und Hörnern), der Begleitsatz aus mit Pausen durchsetzten, langsam schreitenden Vierteln, der bei Čajkovskij einen Trauermarsch suggeriert.

Am ersten Satz von Dvořáks G-Dur-Sinfonie hat die Kommentatoren – zumindest die kritischeren unter ihnen – schon immer die große Anzahl von Themen und Motiven irritiert, die einander in dichter Folge und scheinbar ohne rechte Logik ablösen. Ein Vergleich mit dem Kopfsatz von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie zeigt nun, daß es (mit einer Ausnahme) für jedes der Themen Dvořáks ein Gegenstück bei Čajkovskij gibt.

Die Hauptthemen beider Sätze (Nr. 2) sind einander wiederum melodisch keineswegs ähnlich. Beide werden sie aber von solistischen Bläsern vorgetragen, piano bzw. pianissimo, und in beiden Fällen spielt punktierte Rhythmik eine wichtige Rolle, auch im sich anschließenden Entwicklungsteil. Der Hauptsatz mündet bei beiden Werken in eine fortissimo-Wiederholung des Hauptthemas, und beide Komponisten verzichten auf einen eigentlichen Überleitungsteil.

18 Vgl. David Beveridge, *Romantic Ideas in a Classical Frame: The Sonata Forms of Dvořák*, Ph.D. Diss. Berkeley, Univ. of California 1980 (unpubl.), S. 268 ff. u. S. 300 f.; Hartmut Schick, *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 17), S. 241 ff.

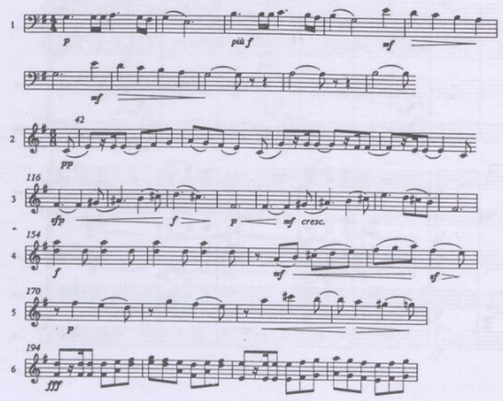
19 Jaroslav Volek hat zu Recht auf die Ambivalenz von Dvořáks Einleitungsthema hingewiesen (*Tektonické ambivalence v symfonich Antonína Dvořáka*, in: Hudební věda 21 (1984), S. 18 ff.): Es ist – anders als Čajkovskijs Thema – keine langsame Einleitung, sondern eine ruhige Melodie im Hauptzeitmaß, wirkt aber noch nicht recht wie ein Hauptthema, während das eigentliche Hauptthema dann für diese Funktion zu harmlos wirkt, eher wie eine episodische Figuration.

Auffallend sind die Parallelen in der zweiten Hälfte der Exposition. Hier wie dort folgen im Seitensatz drei verschiedene Themen aufeinander. Das erste Seitenthema (Nr. 3) ist in beiden Fällen tonal labil, transitorisch im Charakter — es exponiert noch nicht die zweite Haupttonart, sondern erst einmal die Tonart der V. Stufe: bei Čajkovskij h-Moll, bei Dvořák D-Dur, und in beiden Fällen wird diese Tonart nicht eigentlich da[illegible] dominantisch umschrieben. Die Instrumentierung i[illegible] Dvořák eher untypisch): satter, vierstimmiger Stre[illegible]it auffallenden Crescendo-decrescendo-Wellen [illegible]er in diesen Streichersatz eingestreuten Oktavenfi[illegible] gibt es zudem eine genaue Parallele bei Dvořá[illegible]mspannenden Einwürfe von Flöte und Klarinette.

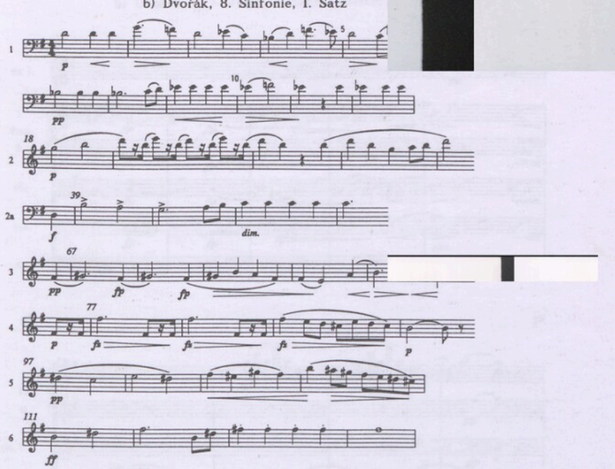
Es folgt in beiden Sätzen ein d[illegible]rastierendes, nämlich statisches, aber sehr rhythn[illegible]enbeispiel 1), das jeweils aus mehrmals wiederholt[illegible] bzw. Oktaven) und anschließender Skalenbewe[illegible]ponisten ist dieses Thema den Holzbläsern zugewiesen (denen bei Čajkovskij die Streicher antworten), und es wird jeweils unverändert sofort wiederholt. In tonaler Hinsicht ist mit diesem Thema bei Čajkovskij das Ziel erreicht: die zweite Haupttonart D-Dur, bei Dvořák noch nicht ganz, nämlich erst h-Moll, die Mollvariante der zweiten Haupttonart H-Dur.

Notenbeispiel 1

a) Čajkovskij, 5. Sinfonie op. 64, I. Satz



b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz



Als drittes und letztes Seitenthema erscheint in beiden Sätzen ein weitgespanntes, sehr kantables Dur-Thema, das piano beginnt und sich dann bald dynamisch steigert (Nr. 5). Genau wie das Čajkovskij-Thema beginnt Dvořáks Melodie mit der Terz und steigt dann in ganz ähnlicher Weise treppenförmig an, fast wie eine Paraphrase der Čajkovskij-Kantilene in anderem Metrum.

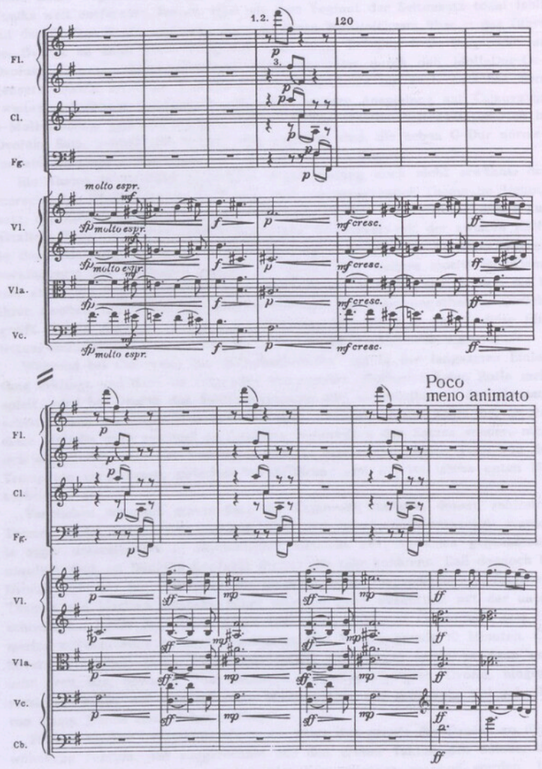
Der Epilog schließlich beginnt in beiden Sätzen mit einem Fortissimo-Tutti, in das hinein die Blechbläser eine reduzierte Fassung des jeweiligen Hauptthemas schmettern (Nr. 6), nämlich seine Transformation in ein pures Trompetensignal. So verschieden auch hier die Motivgestalt ist, geschieht doch musikalisch dasselbe. Und noch in den allerletzten Takten der Exposition (T. 121 ff.) scheint Dvořák mit den repetierten, fallendenen Quinten auf Čajkovskij und dessen Expositionsschluß anzuspielen.

Vergleicht man die Tonartenpläne beider Expositionen, so fallen einige Gemeinsamkeiten auf:
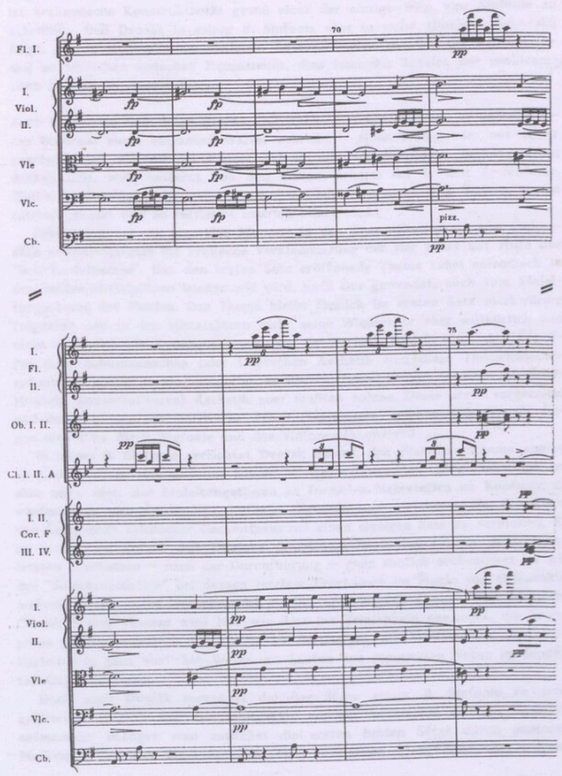
	Einleitung	Hauptsatz	Seitensatz
Čajkovskij:	e-Moll	e-Moll	(h-Moll) — D-Dur — D-Dur
Dvořák:	g-Moll	G-Dur	(D-Dur) — h-Moll— H-Dur

Notenbeispiel 2

a) Čajkovskij, 5. Sinfonie, I. Satz, 1. Seitenthema



b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz, 1. Seitenthema



Beide Sätze beginnen in Moll und beenden die Exposition in einer von der Tonika weit entfernten Tonart. Hier wie dort beginnt der Seitensatz auf der fünften Stufe und geht dann zu deren Paralleltonart über bei Dvořák zu einer Umkehrung von Čajkovskijs Relation h–D. In Tonartenschema allerdings spannungsvoller durch den M sowohl zwischen Einleitung und Hauptthema als auch zw und dritten Seitenthema. (Wie eine weitere Anspielung auf e-Moll-Sinfonie wirkt im übrigen, daß die beiden stabilen Seitensat Dvořáks Satz, h-Moll und H-Dur, jen lerweise in einem e-Moll-Satz als Sek

Ein Thema in Dvořáks Exposition marschartige Thema von T. 39 ff. (N satz, das kein Gegenstück bei Čajkov sätzliche Thema ein? Seine starke mo te des Einleitungsthemas (T. 7–10) verklammert den Hauptsatz mit der mer stellt die Fanfaren-Version des ihrer zweiten Hälfte auf die gleich greift. Gerald Abraham ist daher zu

leitung

Wäl

tung e

spielt,

schen

diese

mittelbar nach der Exposition eten vorgetragen, zwischen Du spiel 3b).

glichen mit dem ersten Satz n weder miteinander verwandt ja sogar untereinander in rhythmischer Hinsicht ausgesprochen gegensätzlich angelegt sind, ist Dvořáks Kopfsatz thematisch sehr kohärent. Daß dennoch bei Dvořák mehr als bei Čajkovskij der Eindruck einer rhapsodischen Abfolge von Themen und Motiven entsteht, hängt offenbar ganz wesentlich mit der unterschiedlichen Dauer der beiden Sätze zusammen. Während Čajkovskijs Satz immerhin etwa 16 Minuten dauert, gestattet sich Dvořák gerade 10 Minuten. Čajkovskij wiederholt jedes Thema mindestens einmal und spielt es dann noch sehr breit aus, bevor er zum nächsten Gedanken übergeht. Dvořák hingegen verzichtet häufig auf eine sofortige Wiederholung und geht sehr viel schneller von einem Thema zum nächsten über.

Freilich bleiben irritierende Momente. Etwa das gerade für Dvořák so ungewöhnliche Faktum, daß ausgerechnet aus den ersten Takten des Satzes, dem Beginn des Einleitungsthemas, keinerlei Konsequenzen gezogen werden. Und insgesamt läßt sich nicht übersehen, daß der erste Satz von Dvořáks Achter eben nicht die Intensität der entwickelnden Variation und thematischen Arbeit

20 Abraham 1968 (wie Anm. 3), S. 235.

zeigt, wie sie in der 7. Sinfo ist brahmsische Konstruktivit schreiben. Daß Dvořák in se folgt, gerade nicht aber im

nes Scherzos einen eleganten Walzer schreibt — einen Walzer, der mit seiner geschmeidigen Melodik an Pariser Salons und Čajkovskijsche Ballettmusiken denken läßt, weit entfernt von den Furiant-Scherzi der 6. und 7. Sinfonie. (Selbst in Čajkovskijs Ballettmusiken aber findet man nicht viele Walzer, die so filigran gesetzt und so raffiniert instrumentiert sind.)

Bekanntlich ist ein zentrales Moment in der Gesamtkonzeption von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie die zyklische Verklammerung der vier Sätze mit Hilfe des "Schicksalsthemas". Das den ersten Satz eröffnende Thema kehrt episodisch in den beiden Mittelsätzen wieder und wird, nach Dur gewendet, auch zum Einleitungsthema des Finales. Das Thema bleibt freilich im ersten Satz merkwürdig folgenlos, und in den Mittelsätzen wirkt seine Wiederkehr eher willkürlich und
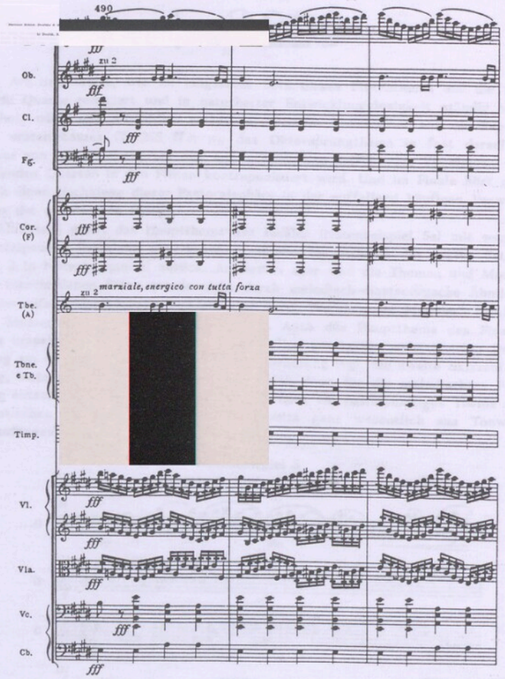
enz aus dem Satzverlauf. Gewiß: Nach den Begrif-
er Lisztschen Ästhetik sind diese Themenwieder-
e eigenen Rechts. Innerhalb von Dvořáks (in dieser
thetik aber mußten solche Zitate stets vorbereitet
sche Arbeit "legitimiert" werden. (Musterhaft zei-
und das Violoncellokonzert.)

ichtet Dvořák darauf, das Einleitungsthema analog
n Sätzen wieder aufzugreifen. Möglicherweise ist
ngsthema an formalen Nahtstellen im Kopfsatz zu
Sinfonie angeregt und gleichsam als Projektion
von Čajkovskijs zyklischer Gesamtform auf einen einzigen Satz zu verstehen. Es ist wohl kein Zufall, daß Dvořáks Einleitungsthema bei seinem dritten und letzten Erscheinen — nach der Durchführung — ganz ähnlich orchestriert ist wie das "Schicksalsthema" bei dessen letztem Erscheinen im Finale von Čajkovskijs Sinfonie (siehe unten Notenbeispiel 3): Der ursprünglich düstere oder elegische Charakter des Themas wird hier wie dort ins Triumphale gewendet, die Trompeten spielen solistisch das Thema im Fortissimo, die Violinen und Bratschen begleiten in ganz ähnlicher Weise mit Läufen aus repetierten Noten in doppelten Oktavparallelen.

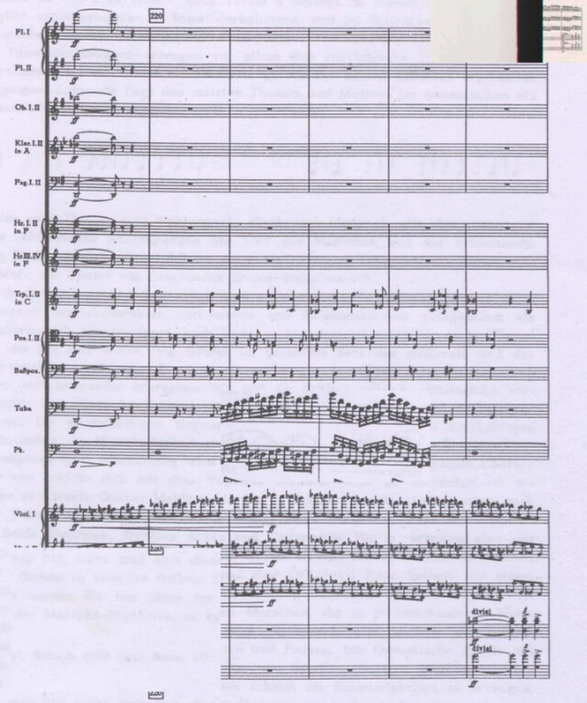
Doch auch Dvořák verknüpft die vier Sätze seiner 8. Sinfonie zu einer zyklischen Einheit, nur mit subtileren, weniger plakativen Mitteln. Deutlich aufeinander bezogen sind zunächst die ersten beiden Sätze durch pastorale Merkmale: Das von der Flöte über einer statischen Klangfläche vorgetragene,

Notenbeispiel 3

a) Čajkovskij, 5. Sinfonie, Finale T. 490 ff. (Coda)
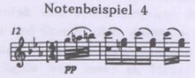


b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz T. 219 ff.



pentatonische Hauptthema des ersten Satzes (Nr. 2 in Notenbeispiel 1) ist unverkennbar ein vogelrufartiges Naturthema, ebenso das Flötenthema im zweiten Satz:

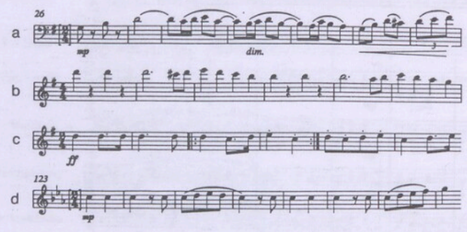
Notenbeispiel 4



Die Art und Weise, wie im langsamen Satz dieses Flötenthema auf die fallende Quarte reduziert und in naturhafter Entwicklungslosigkeit ständig wiederholt wird, sich allmählich auflösend, verweist unmittelbar auf die Reprise des ersten Satzes (T. 255 ff.), wo das Oktavsprungthema in fast derselben Weise von einem repetierten und sich schrittweise auflösenden Vogelmotiv aus fallenden Quarten in den Flöten kontrapunktiert wird. Und im Finale hört man noch einen Nachklang dieser Pastoralsphäre in der auffallend häufigen Verwendung der solistischen Flöte.

Motivisch greift das Hauptthema des Finales (Notenbeispiel 5a) mit seinem aufsteigenden Dreiklang unverkennbar auf das Hauptthema des ersten Satzes (Nr. 2 in Notenbeispiel 1) zurück. Ansonsten aber sind die Themen und Motive der verschiedenen Sätze gerade nicht durch melodisch-diastematische Ähnlichkeiten aufeinander bezogen, sondern eher durch "Verzicht auf Melodik", nämlich das Moment der bloßen Tonwiederholung. Auch das Hauptthema des Finales wies ursprünglich – wie die Skizzen zeigen[21] – gar keinen aufsteigenden Dreiklang am Beginn auf sondern eine Tonwiederholung (vgl. die zweite Skizzenfassung, Notenbeispiel 5b). Und als sich Dvořák dann für die melodischere Fassung entschloß, stellte er dem Hauptthema noch ein fanfarenartiges Thema der solistischen Trompeten voran, das seinerseits ganz wesentlich aus Tonwiederholungen besteht (Notenbeispiel 5c).

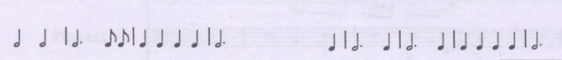
Notenbeispiel 5
Dvořák, 8. Sinfonie, Finale



21 Clapham hat den sehr langwierigen Themenfindungsprozeß in den Skizzen dokumentiert (1966 [wie Anm. 11], S. 32 f.).

Wir haben im ersten Satz gesehen, wie Dvořák aus dessen Einleitungsthema gerade die Takte mit mehrfachen Tonwiederholungen herauslöst, um daraus die Motive 2a und 6 zu bilden. Auch Thema 4 besteht im wesentlichen aus – lediglich oktavversetzten – Tonwiederholungen, und im Seitenthema des Finales (Notenbeispiel 5d) fällt ebenfalls die Dominanz von Tonrepetitionen auf.

Tonwiederholungen erzeugen vor allem eine rhythmische Struktur, und in rhythmischer Hinsicht ist die Thematik gerade der beiden Ecksätze erstaunlich homogen. Zugrunde liegt den meisten Themen und Motiven im wesentlichen ein Marschrhythmus in folgenden zwei Grundformen:



Keine zwei Themen sind wohlgemerkt rhythmisch identisch, alle aber wi
wie verschiedene Ausprägungen der 'Idee' des Marsches, und das Seitenthema des Finales (Notenbeispiel 5d) ist sogar ein richtiges Trauermarsch-Thema – in c-Moll, der Tonart von Beethovens *Eroica*-Trauermarsch.

Auch der langsame Satz trägt, trotz seiner pastoralen Elemente, über weite Strecken Marschcharakter und wurde von Kommentatoren gelegentlich als Trauermarsch apostrophiert, auch wenn er überwiegend in C-Dur steht. Genial ist die Art und Weise, wie Dvořák im gesamten Satz das pastorale und das marschartig-militärische Element einerseits gegeneinander ausspielt, zugleich aber auch ineinander übergehen läßt und am Schluß vollends miteinander vermischt: Die repetierte, fallende Quarte ist zugleich Vogelruf und Trompetensignal. Die vermeintlichen Gegensätze Natur und Militärmarsch durchdringen sich, indem die Naturhaftigkeit von Trommelrhythmus und – "naturtönigem" – Trompetensignal offenkundig wird und der repetitive, entwicklungslose Charakter von beidem sich mit dem Vogelruf berührt. Nicht zu übersehen ist die Nähe zur Musik Gustav Mahlers (dessen 1. Sinfonie gerade zwei Wochen nach der Vollendung von Dvořáks Achter uraufgeführt wurde).

Beide Sinfonien, Dvořáks Achte und Čajkovskijs Fünfte, arbeiten also mit dem Marsch, und speziell auch dem Trauermarsch, um eine zyklische Einheit der vier Sätze herzustellen. Während aber Čajkovskij diese Einheit mit einem einzigen, festumrissenen Thema herzustellen versucht, arbeitet Dvořák viel abstrakter mit der bloßen Idee des Marsches, die in je verschiedener Weise zahlreiche Themen prägt, vorzugsweise rhythmisch, aber auch in der Instrumentation mit solistischen Trompeten und Pauken. Die thematische Arbeit mit dem traditionell wichtigsten Parameter, der Diastematik, tritt demgegenüber in den Hintergrund, und dies vor allem scheint die Schwierigkeiten zu erzeugen, die man hat, wenn man sich dieser Sinfonie mit brahmsischen Kategorien nähert. (Schon in Dvořáks frühem D-Dur-Streichquartett aus der "wagnerischen" Phase werden die vier Sätze vor allem mit rhythmischen Mitteln, durch die Idee des Mazurka-Rhythmus, zu zyklischer Einheit verknüpft.[22])
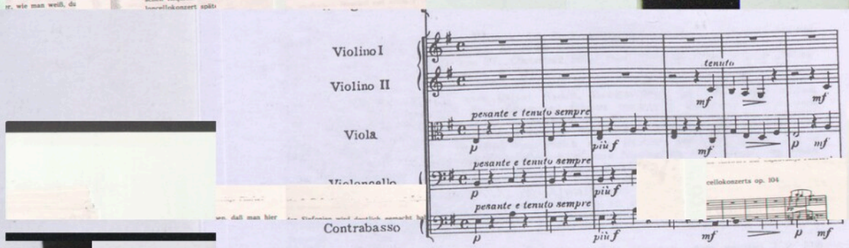
22 Vgl. Schick 1990 (wie Anm. 17), S. 68 ff.

Der Vergleich der beiden Sinfonien wird deutlich ge
nicht einfach von einem "Einfluß" des einen Werkes
Auch die Vorstellung einer "Hommage" greift sie
scheint es, als habe Dvořák mit seiner Sinfonie d
dem russischen Kollegen und Freund über dessen S.
und im Medium der Musik weitergeführt — jenem
wortkarge Komponist fraglos weit mehr zu Hause
Der spielerische Drang, Ähnliches auszuprobieren (
machen), mag hier eine Rolle gespielt haben, od
Kollegen und Freund in Tönen mitzuteil
jetzt besser als damals in Pra
dur-Sinfonie eine solche "Bots
nie angekommen. Dvořák verzich
e Sinfonie in Rußland zu dirigi
ner Enttäuschung Čajkovskij ni
in Italien weilte. Und da sich
ürfnisses mit Simrock bis 1892
Čajkovskij Dvořáks Achte überh
eint noch ein weiteres Mal kc

S. Sinfonie reagiert

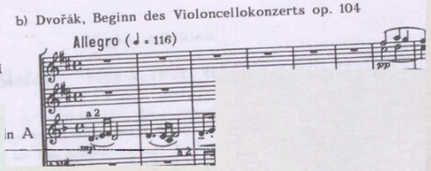
94, ein Jahr nach Čajkovskijs
und im Trauermarschgestus
onie (siehe Notenbeispiel 6),

Sinfonie



23 Die Ansicht von David Brown (Brown 4, S. 152), die Einleitungsakkorde des Largos von Dvořáks 9. Sinfonie seien vom Beginn des langsamen Satzes von Čajkovskijs Fünfter beeindruckt, kann ich allerdings nicht teilen.

b) Dvořák, Beginn des Violoncellokonzerts op. 104



daß man v
storbenen
Abstieg in
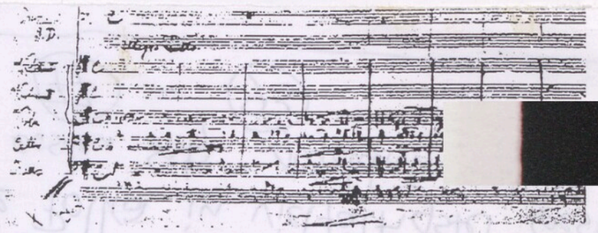
gendheft, jedoch
spruch. Möglicherweise bedeutete dies für Dvořák lediglich eine Intensivierung und Umdeutung einer schon in den Anfangstakten des Konzerts angelegten Trauer- oder "Tombeau"-Semantik, die dem ursprünglich — als letzte Hommage — auf Čajkovskij bezogen war.

24 Vgl. besonders John Clapham, *Dvořák's Cello Concerto in B minor: A Masterpiece in the Making*, in: The Music Review 40 (1979), S. 123–140.

VIII

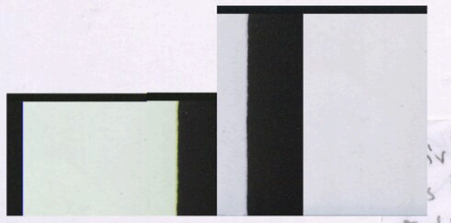
Auch die Symphonie ist "musikali-
sches Poetisieren" im Sinne Schumanns.
Am deutlichsten erkennbar im balladen-
artig erzählenden 2. Satz. – Aber auch
die übrigen Sätze sind formal absolut neu-
artig -- eine Erläuterung würde hier
leider allzuviel Zeit beanspruchen ....
So will ich auf ein einziges Element hin-
weisen, das sich durch alle 4 Sätze zieht:

Die Polka in vielfältigster Gestalt:
im ersten Satz glücklich und sehr tschechisch
(77) – (93)



Dvořák: Beginn der achten Symphonie

zweite; du bist in einer ständigen angenehmen Erre
Komponist vom Range Dvoř
higkeit auf die klassischstre
fen wollen, sagte er, dessen Gedanken auf eine neue Art und Weise verarbeitet werden. Besonders deutlich, auch hörbar, wird dieses Neue in den Ecksätzen: die Symphonie hebt an mit einer weitgespannten, in sich geschlossenen g-Moll-Melodie in den Celli, Klarinetten, Fagott und Horn (ihre ganze Schubertsche Schlusswendung nach Dur erinnert daran, wieviel, in mehrfacher Hinsicht, Dvořák mit Schubert gemeinsam hat), die aber nicht der Hauptgedanke des ersten Satzes ist, sondern sich nur an seinen entscheidenden Angelpunkten einfindet: vor Beginn der Exposition, vor der Durchführung und vor der Reprise. Sie gewinnt also für den thematischen Verlauf des Satzes keinerlei Bedeutung, sondern hat allein gliedernde Funktion – stellt somit freilich auch viel mehr dar als eine bloße Einleitung. Eigentliches Hauptthema



VIII

Dvořák

...ivd in Bö. "Englische" genannt, weil sie – ...s Repressalie gegen Simrock – 1892 bei Novello Erstds. hatte. – – + ~~die 2. Aufl. Apr.~~ 90 Dr. in Lond. teilte

Assoziative Reihungsform = poetische Abfolge

Die Sinf. Dv's werden moderner (Abkehr v. der alten Form, mehr Poet. Inhalte)

Brahms: Zuviel Fragmentarisches, Nebensächliches treibt sich da herum. Alles fein, unsinnlich fesselnd und schön-aber keine Hauptsachen

"man fühlt, das die Musik versucht, ... von Geschehnissen ausserhalb ihrer selbst zu sprechen ... kann noch eine Sinfonie zu nennen ... geht in Richtung der Tondichtung Smetanas..."

Dv. an Eman. Chvála 19. VI. 89.: "denn da bin ich nicht nur reines Musi= kant sondern Poet. Lachen Sie nicht über mich

UA Teschnitze von gl. dem Gäsken 3. VI. 1891

der einf. Dv. Stil

von Simrock in Auftrag gegeben für Joachim (war ab Juli 1879 -t). betraut)

V. Kont

Joseph 41 Akt zu aggress., mal träumerische Atmosph.

69 ppp! (neue Hr mf!) Pos ital

ab 10 pp!!

2 24 pp!! Pos

68 Chor + O. wahns. leise ppp!
"spi" = schlafen

103 Fag, Kfag, Tuba, Vc, Kb > p (nach f)

117 ppp! 133 ate fp > aber pp (Vc Kb!

138/9 ! p < wenig

3 31 pp außer B Kbs/Vc 42 mehr

71 ff bes Blech! cresc mit Trike!

141 sehr weich! (außer "Alleluja": Ob V2

159 Ob + Trp etw. deutlicher

2 Tpo 178 13 mf = p!! (Alle) probieren 210 – 219 prob.

4 str. deutl. ansetzen 6 auf 3 (18) + (23)! 48 – 56 prob.

-1 Einleitg Vc p 1

Expos.

97 4. Thema (Choral) 6 Tanzblock

111 Übergang (aus 1.+2. Thema)

127 Einleitung Vc p 1

145 1. Thema (Fl. p.) – 157 2
them. Mat. + H. 4

169 Übergang (aus 2)

174 2. Thema (Lied) 3 mit Umsp. Fl. Vl

2. Th. variiert (Verkürzg.)

Übergg

1. Thema + 2. Th. gegenein 2 3

Durchf. (ohne Tanzblock)

Einleitg Trp. f

337 1. Thema (Reminiszenz) engl. H. 2

251 Übergg (Klang)

255 3. Thema (Polka) 4

275 4. Thema Choral 6 Tanzblock

289 Coda aus 1. Th.

318 Reprise

A (1) – (18) Einleitung Vc p — die 3 Tle sind ca gleich lang — I

127 T
- (18) – (26) 1. Thema (Fl.) p
- (26) – (39) (cant. durch.) < ff übergg. steig. Hr
- (39) – (57) 2. Thema [Lied] Vc, Va (Gegenst. v. 1. Th.)
- (57) – (66) 1. Thema Tutti ff
- (66) – (77) übergg, cant. melanch. (ohne Prot.)
- T 3. Thema (Polka) (77) – (97)
- 4. Thema (Choral) (97) – (111)

Durchführ. quasi Wiederh.
(111) – (127) übergg. (aus 1. + 2. Th.)

(127) – (145) Einleitung Vc p — 2. x

92 T
- (145) – (157) 1. Thema (Fl.) p
- (157) – (169) ← ohne übergg. steig. wie (26) – (39) < ff
- (169) – (174) übergg. (aus 1. Th. 2. Tl (2))
- (174) – (188) 2. Thema (Lied) mit Umsp. Fl. / Vl
- (188) – (205) 2. Thema, Variert in Verkürzg. (Durchf.artig)
- (205) – (207) übergg
- (207) – (219) 1. Thema (var) Vl, und 2. Th. (Var.) Hr. gegenein.

Rep.: (66) – (77) Art Durchführ. d. Abschnittes (8) – 16 — Kein Tanzbo

(219) – (239) Einleitung Trp. f — 3. x

29 T
- (239) – (251) 1. Thema engl. H. (Reminiszenz)
- (251) – (255) überlap. Klang
- T 3. Thema (Polka) (255) – (275)
- 4. Thema (Choral) (275) – (289)

Reminiszenz (engl. Hy.) ohne das 2. Thema!

- (289) – E (318) Coda aus 1. Thema

Tanz- + Choral scheinen das Rückgrat des Satzes!

A – (11) 1. Thema Str — (Klar. 1/2)

Tragische Erzählung — II — Vln. Dvořák

- (12) – (31) Variante d. 1. Th. mit Einwürfen Fl., ab (26) V 1,2
- (31) – (45) 1. Thema Bläser (etw. var. mit Einw. Str.) — mit dram. Kommentar
- (45) – (48) Übergang

2. Thema (48) – (57) Polka (Fl. Ob.)
- (57) – (65) — " — V. S
- Drang entlädt — (65) – (73) heroische
- Entspannung — (73) – (77) — Va

(77) – ( ) — Glück Entspannung

T. Tutti + pp | T. Tutti + pp Str.) Grandios

(ante d. 1. Th. (Kl. 1/2) | ante d. 1. Th. (Kl. 1/2) Einwürfe Fl. Grund. an schweben?

d. (105) – (1.. (105) (121) Tragisch

(121) – (133) übergg.

2. Thema (133) – (144) Polka

(144) – (149) übergg.

Coda: (149) – E

"ück tsprung"

das also war der Gedanke

also war der

a.) A – 12 12 – 23 (quasi ‖ mit Var. VIII. Dvořák ‖ I
Walze sousedska

b.) 23 – 31 31 – 38
Hdz / Vc. alternierend 2 T. Holz / Vc alternierend 1 T.

38 – 43 Übergg

a.) 43 – 53 53 – 64
Holz id. Wie 12 – 23 nur mod. + ab 55 Quint höher

b.) 64 – 72 wie 31 – 80
Quint ↑ Quint ↑

80 – 87 Übergg

Trio c.) 87 – 95 95 – 105 Fl. Ob. Traurig

d.) 105 – 118

c.) 118 – 126 126 – 137
Ob. Fag

d.) 137 – 151

c.) 151 – 159 159 – 169 (Reminiszenz)

Coda 169 – 181

Coda $\frac{2}{4}$ Variation d. Trios $2 \times \frac{3}{8} = 1 \times \frac{4}{8}$

dazu neue Melodie V_1

c_1 – 185 185 – 190

4 47 –:‖ Fag. Keile weg!

A – 26 [1] Einleitg Trp.

Tanzsuite in Sonatenf. VIII. Dvořák IV

Exposition

26 – 42 Thema ‖: :‖: :‖ p legato Vc
42 – 58 –"– ‖: :‖: :‖ ff stacc. Bässe (var.)

T 58 – 74 f ‖: ‖ Tutti Var. mit Elem. d. Einl.

Trio viell. statt 2.Th. 74 – 90 Flö kommotiv. ‖: :‖: :‖ (Art Var. d. Th.) Trio

T 90 – 106 ff ‖: ‖ Tutti wie ↑

106 – 120 Übergang

Art Dudelf. / Polkamel. / oder 2.Th.? eher

a 120 – 132 p. Ob klar. Flöte
b 132 – 143 pp ff Bässe + Trp. (Kanon)
c 143 – 155
a 155 – 167 # Holz
b 167 – 178 # Fl. Pos
c 178 – 186 # Kanon Sts / Hr

} wiederh.

186 – 216 Übergang aus (Einl.) Vc [16] Vc

216 – 250 Wie Einleitung (Var. Tutti) evt. schon Reprise [15]

Reprise = lyr. Hauptteil

lyr. Hauptteil

250 – 268 Thema ‖: :‖: :‖ p legato Vc
268 – 292 –"– ‖: :‖: :‖ pp Streicher (var.) Bässe
292 – 308 –"– ‖: :‖: :‖ pp klar (var.)
308 – 336 –"– pp var. Übergangsthema

T 336 – 353 ‖: ‖ Tutti wie ↑ 58

Coda

353 accel – rit 373 Schluß – 386

Ein Element könnte man als Verklammerung + roten Faden hervorheben:

Der Tanz – die Polka, zieht sich durch alle Sätze: ein bißchen schwermütig aber doch schaukelnd, glücklich

1.) D(77) – (95) od

(47) – (57) od

ydsker hat als

coda eine Schnellpolka (aus d. Th. des T

(181) – (199)

4.) einen ganzen Polkateil aus 3 Themen

120 – 155

IV Satz Nach einer Einleitungsfanfare

baut der ganze Satz auf A Thema

auf lyrisch – wild unterbrochen w

durch den Polkablock. Das Hegstück

ist lyrisch, und Pizzi

eine Verklärung

höchst ungewöhnlich zu einer Symph. Findg

als mehr

*Der Satz] vor

ist schon keine richtige Sinfonie mehr, sondern hat viele Elemente der symph. Dichtg. — Die alten Formen kann man gerade noch ahnen [wenn etwa durch die Vc. Einleitung (Wiederh. der) quasi statt der exakteten Durchf. eine Art Mittelteil um das liedhafte 2. Th. gebaut wird — dann die Einl. – jetzt v.d. Typ. im f. gesp.! — eine Reminiszenzenhafte Reprise einleitet, das 2. Th. kommt nicht mehr vor]

VIII

†*Der Satz besteht aus 3 Teilen, denen (jeweils) eine lyrische Einleitung vorangeht: 2x vom Vc (dann 3x) im p. / 1x v. d. Typ. im f. gesp.

es gibt 4 Th.: (1.) fantastisch als würde eine große Menge agitatorisch aufgepeitscht (2.) liedhaft, (aber) drängend (fast) wie (3.) Polka (4.) choral – p. solistisch + ff Tutti ~~jede der Typen~~ Dyn. Man hört, daß alle 4 irgend wie vom Einleitungsthema ausgehen.

Aufl. B 39 (2. Th. Lied) – 1. Th. im ff 57 – trauriges Zwischenspiel –
Polka D 77 – choral 97 — 106

Der 2. Satz ist eine Ballade – eine Geschichte – in vielfältigen freien Kommentaren, gemessen, Reaktionen auf das ~~Ereignis~~ 13 – 23 oder 32 – 42 / als Kontrast ~~Erlösung~~ bringt eine Polka Seligkeit

Glück

I.

1

2

4

6

II.

7

9

III

12

IV.

15

18

20

1. Thema

2. Thema

3. Th. (Polka)

4. Th. (Choral)

Gegenst.

Trio

Coda

Polka b

Polka c

etc.

Dvorak VIII

einzelne kommentare

Geg. St.

V. Sob

Verwandt die 1. Th.

I 2. IV. 16

das war ein "Fariant" ein wilder Tanz der durch den Wechsel 3 × 2 ein spezielles Feuer bekommt. Ein (als Mittelteil die andere Seele: Melancholie, Heimweh

Stiefsu Bu

ab (460) Fremde über
Keine Angst

(542) du

(577) Greis sitzt, der
(662) Liebk
(686) Trau
magisch
-it gold
Schicks., 6

"Ich will das Spinnrad"
Bub: "Frau, es ist
gräßlich Tag (704) (730) (755)
Goldglitzern (708) (719) (734) (745) (759)
(768) Magisch, der Greis
(774) Kö. Held heim
(810) Vergrö. Hochzeitspolka

Tanz (Polka)
Dornickas Tanz
Dornröschen Buben
Hochzeit
Mutter und Tochter planen
fl. (676) Spinnrad (722) Rocken (747)
fl. (700) (726) (751)

Spinnrad
mit Dir
die Braut

endes Mär=
die Geschichte
gibt 5 Personen:
- magischer Greis.

Dornickas Tanz
alles klingt wie beim
er mit der Stiefmut.
verheiratet hätte (270) – (296)
und befiehlt, Dornicka zum Hochzeit ins Schloß zu bringen. Mutter und Tochter planen Mord D's (328) – (334) – Am

zu einer
Stiefsu Buben
Stiefmutter, die mor
der König (9) befiehlt,
handelt,
(547).
Am – (334) –

5a

endes Mär=
Geschichte
5 Personen:
magischer Greis.

(837) Begisterung Heimkunft — (wie Fstl. Empf. 542)

(844) setzt Dich und spinn:

I (856) II (890) III (920) Das Rad singt ein Lied 3 Strophen über die Schuld der Stiefm. + Tochter

(881) (916) Er im Lebkuchenhaus 3× "Was spielst du schön Klavier" gehackte Domin.-Wechselklang

(932) proben wie: Keiler auf Brautschau (53)
hier: Sucht Doucha

(988) ich bin ja hier (D. frisch + munter)

(1006) Dvorak jubelnder Abschluß

(1028) proben (transp. 1042)! (1044) →

(1071) ev. 3. Hr 1. Pos Wölfe zerr.

ab (460) Fremde über den Mord — Spinnw
Keine Angst, der König erkennt Dich

(542) der Kg. begrüßt offiziell die falsche Braut

(577) 7 Tage Hochzeitsfest + Tanz (Polka)

(662) Liebesszene — sagt er muß in den Krieg
Sie soll fleißig spinnen

I (686) II (712) III (738) (763) letzte Trauermus.
Trauermusik beim toten Dorchen, die ein magischer Greis findet — Schickt den Buben
+ gold. (*), soll 2 Beine verlangen

Schicks., Greis, trauer Vc, Va (691) (716) (742) Streng ge f

(693) (718) (744)

"Ich will das Spinnrad" .. fl. (696) Spindel (722) Rocken (747)
Bub: "Frau, es ist alt" fl. (700) (726) (751)
gräßliche Fag (704) (730) (755)
Goldglitzern (708) (719) (734) (745) (759)

(768) Magisch, der Greis setzt sie mit Zauberwasser zus.

(774) Kö. kehrt heim

(810) (Vergrößerung Hochzeitspolka) wie geht's meiner lieben Frau

Das war ein "Furiant" ein wilder Tanz der durch den Wechsel 3 × 2 sein spezielles Feuer bekommt. Ein rasender Walzer — sie haben ihn gehört — als Mittelteil die andere Seite der slavischen Seele: Melancholie, Heimweh

Witzchen / Tanz in die Beine / tschech. Großmutter wird und durch den Nachm. begleiten / sie haben sich es halten können: vorstellen

Jetzt spielen wir das g. Sp., ein klingendes Märchen. Dv. rechnet damit, daß jeder die Geschichte kennt, - wie wir Rotkäppchen — Es gibt 5 Personen: König - Dornicka - Stiefmutter + Tochter - magisches Greis. Das Werk ist in 3 Teile eingerichtet:

I. Teil: der König reitet, durstig kommt er zu einer Hütte, klopft an; ein Mädchen - Dornicka - gibt ihm Wasser, er verliebt sich, sie verweist ihn an ihre Stiefmutter, die morgen wieder da sei. - Die musikal. Motive: 1 der König (9)-(14), (dann) Dieses Motiv kehrt immer wieder, wenn es vom König handelt, etwa, wenn er die Braut prächtig empfängt 2 (542) - (547). er reitet auf Brautschau (Vc, B) 3 Auf - (5). Dieses Motiv durchzieht in vielfacher Abwandlung das ganze Stück: lyrisch - als er Dornicka erblickt "ein Mädchen wie eine Blume" 4 (93) - (101); er verliebt 5 sich (109) - (122) — Am Schluß des Märchens hören wir diese rührende Musik bei der Heilung und Wiederbelebung Dornickas. 5a

Er reitet also am nächsten Tag wieder - alles klingt wie beim ersten Mal, wieder klopft er 6 T. (87) dann streitet er mit der Stiefmutter, die lieber die eigene Tochter verheiratet hätte 7 (270) - (298) und befiehlt, Dornicka zur Hochzeit ins Schloß zu bringen. Mutter und Tochter planen 8 Mord D⁵ (328) - (334) — Am

Wege zur Burg erschlagen sie D.. Arme, Beine und Augen nehmen sie sicherheitshalber mit — ihre diabolische Freude drückt Dv. in einem Teufelswalzer aus — der dann immer wieder gespielt wird wenn die 2 bösen Frauen agieren 9. (334) - (346) —. Mutter und Tochter (die falsche Braut) erreichen die Burg, werden vom König festlich begrüßt. Zur Hochzeit, die 7 Tage dauert, wird natürlich eine Polka gespielt 10. (609) - (621) mit der folgenden Abschieds- und Liebesszene endet der erste Teil; der Kg muß in den Krieg ziehen 11. (666) - (673)

---

2. Teil: der Greis findet im Wald Dornickas leib. Trauer-Musik des Posaunen 12. (687) - (691) — Er schickt seinen Jungen mit dem gold. Spinnr. aufs Schloß: lauf Junge 13. (693) — die falsche Königin ist begierig: ich muß es haben 14. (696) - (698) —. Sie bekommt es aber nur im Tausch für die Beine Dornickas. Das wiederholt sich mit dem goldenen Rocken und der Spindel, die jeweils für die Arme und die Augen eingetauscht werden — jetzt kann der Alte D^ckn wieder heilen — mit der Liebesmusik aus d. 1. Tl.

---

3. Teil: Der König kehrt heim, wir hören ihn reiten — wie am Anfang des Stückes. — Das Spinnrad singt ihm mit dem "Teufelswalzer" die verbrecherische Tat der 2 Frauen vor, er wills erst nicht glauben, dann rennt er in den Wald, findet (das Mädchen) und die Liebesszene ist jetzt echt 15. (988) - (995)

Dornicka spinnt unbeirrt einen gleichmäßigen Faden "Spinnrad spinne" 5a. - (124) - (132) Fl, Klar, Cor engl., Fag, Str. ▷, △

Beispiele

goldenes Spinnrad

1.) der König (9) – (14) [redacted] Cassa, Piatti

9a) — " — (542) – (547)

3.) reitet auf Br[redacted] (5) Vc, Kb, K.fag / Cassa, Piatti

4.) Mädchen wie[redacted] (01) Holz

5.) verliebt sich [redacted] ngl., Fl, V1/2, Klar.,

6.) er klopft an[redacted]

7.) Streit m.d. Stiefmutter (271) – (290) Holz, 1/2; Str.

8.) Mordplan (328) – (334) Vc, Kb; Pke

9.) Teufelswalzer (334) – (346) Ob/1 Klar. 1/2 3/4; Kb., Pke

10.) Hochzeitspolka (609) – (621) Tutti (ohne Trp. + P)

11.) Liebes + Abschiedsmus. (666) – (673) Tutti (ohne Trp. + Pos.)

12.) Trauermusik (687) – (691) Hr 1/2, Trp 1, Pos 1/2/3, Tuba, Pke [§ d] / ab der 2]

13.) Lauf Junge! (693) Va, 3/4

14.) ich muß es haben (696) – (698) Fl 1, V 1/2, Va

15.) Liebesszene echt (988) – (995) Tutti

5a.) "Spinnrad spinne..." (122) – (132) Holz (ohne Ob.), Str.,

Das Goldene Spinnrad

Das Stück hat 3 Teile, es ist ein Märchen, ähnlich wie Aschenputtel.

I.Teil Der König [2] reitet aus [1], auf Brautschau.
Klopft an eine Hütte T.86 - ein Mädchen, "schön wie eine Blume", öffnet und gibt ihm Wasser. Er verliebt sich sofort [1a] (Abwandlung von [1] im Englischhorn T.109 und Violinsolo T.111) und bittet um ihre Hand [4] T.160.
Sie: Stiefmutti muß zustimmen, ist mit ihrer echten Tochter weg.
König kommt am nächsten Tag wieder, genau wie beim 1.Mal: T.215-265
Stiefmutti bietet ihm die eigene Tochter an; "sie ist genauso schön".- Streit T.265 - 314. "Ich will aber Dorchen ! (T. 314), bring sie morgen zur Hochzeit " - Die beiden Frauen beschließen, Dorchen zu ermorden (T.328) und dem König die Stiefschwester zu unterschieben. Diabolische Freude, Teufelswalzer [6] (T.334)
Auf dem Weg ermorden sie Dorchen mit der Hacke (T.407-)
und vergraben sie - Beine, Arme, und Augen schneiden sie ab und nehmen sie mit. -(Triumph-Teufelswalzer T.452) "Keine Angst, er erkennt Dich nicht" - Empfang (T.542) - Hochzeit - (Polka [9] abgeleitet von [2]), 7 Tage geht das Fest. - Liebesszene "Leider muß ich in den Krieg, spinne fleißig " - Abschied (T.662-685)

II.Teil T.686. Trauermusik (Blech T.686), Greis findet Dorchens Leib. Schickt Knaben "Geh Bub! " (T.693) [10] mit einem goldenen Spinnrad, daß er nur gegen 2 Beine verkaufen darf. (Tochter: "ich muß das haben" [13] T.696). Der Bub bringt die Beine. Der Greis heilt sie mit Wasser an den Körper (T.708). Diese Szene wiederholt sich zweimal (T.712 u. 738) mit den Armen und den Augen, die er für die Spindel und den Rocken tauscht. - Am Ende dieser Szene (T.768 - 773) wird Dorchen durch das magische Wasser wieder belebt [1a] (Englischhorn und Solovioline mit dem Liebesmotiv).

Teil III. T.774. Der König kehrt siegreich heim (wie Anfang des Sückes). Freut sich aufs Wiedersehen (Vergrößerung der Hochzeitspolka T.810).- "Spinn mir was vor mit Deinem neuen goldenen Spinnrad"(T.844).- Das Rad singt ein schreckliches Lied in 3 Strophen, die Melodie [6a] ist der Teufelswalzer.. "Wrrr-böse Spinnerin etc..." Erzählt dem König vom Mord und Betrug. 3 Mal unterbricht er ungläubig:
1.Strophe (T.856)-1.Unterbrechung (T.882)
2.Strophe(T.890) - 2.Unterbrechung (T.916)
3.Strophe (T.920) endet abrupt

Spinnrad

I. Teil

Das Stück hat 3 Teile, es ist ein Mädchen, ähnlich wie Aschenputtel. — Der König [2] reitet aus [1], auf Brautschau. Klopft an eine Hütte T. 86 – ein Mädchen, schön wie eine Blume, öffnet und gibt ihm Wasser. Er verliebt sich sofort (Abwandlung von [1] im Engl.hr. T. 109 und V solo T. 111) und bittet um ihre Hand [4] T. 160. Sie: Stiefmutti muß zustimmen, ist mit ihrer echten Tochter weg . König kommt am nächsten Tag wieder T. 215 – 265 Stiefmutti bietet ihm die eigene Tochter an, (genau wie beim 1. Mal:) "sie ist genauso schön". – Streit T. 265 – 314. # Ich will aber Dorchen! (T. 314 bring sie morgen zur Hochzeit" — Die beiden Frauen beschließen, Dorchen zu ermorden (T. 328) und dem König die Stiefschwester zu unterschieben. Diabolische Freude, Teufelswalzer [6] T. 334. Auf dem Weg ermorden sie Dorchen mit der Hacke (T. 407 –) und vergraben sie # – (Trium~~pf~~/~~t~~ Teufelswalzer T. 452) "keine Angst er erkennt Dich nicht" – Empfang (T. 542) Hochzeit – (Polka [9] abgeleitet v. [2]), 7 Tage geht das Fest. — Liebesszene "leider muß ich in den Krieg, spinne fleißig" – Abschied (T. 662–685)

II. Teil. T. 686. Trauermusik (Blech T. 686), Greis findet Dorchens Leib. Schickt Knaben "Geh Bub!" (T. 693 [10]) mit einem gold. Spinnrad, daß er nur gegen 2 Beine verkaufen darf. (Tochter ich muß das haben [13] T. 696). Der Bub bringt die Beine. Der Greis heilt sie (mit Wasser) von den Körper (T. 708)

Diese Szene wiederholt sich zweimal T. 712 und T. 738 mit den Armen und den Augen die er für die Spindel und den Rocken tauscht. – Am Ende dieser Szene (T 768 – 773) wird sie durch das magische Wasser wieder belebt #

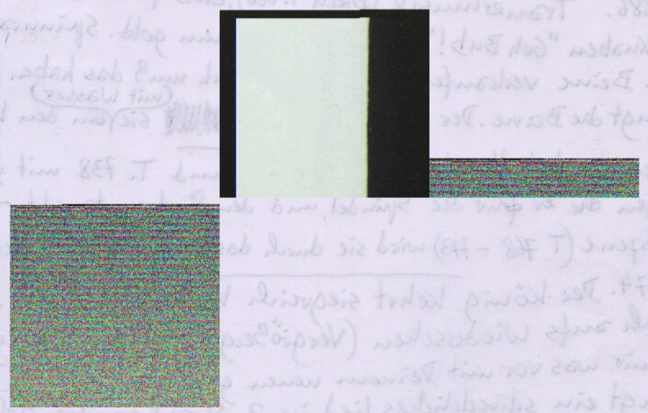
III. Teil. T. 774. Der König kehrt siegreich heim (wie Anf. des Stückes) Freut sich aufs Wiedersehen (Vergrößerg. d. Hochzeitspolka T. 810). — "Spinn mir was vor mit Deinem neuen gold. Spinnrad" (T. 844.). – Das Rad singt ein schreckliches Lied in 3 Strophen, die Melodie ist der Teufelswalzer. "Wrrr – böse Spinnerin etc..." Erzählt dem König vom Mord und Betrug. 3 Mal unterbricht er ungläubig:

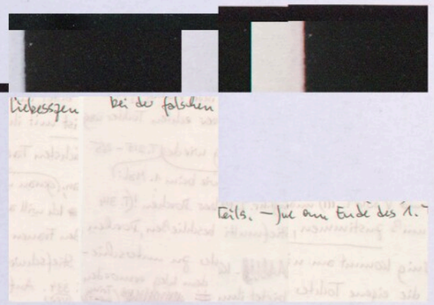
Beine, Arme, und Augen schneiden sie ab und nehmen sie mit. (# [11a] Engl.hr. und Sologige mit dem Liebesmotiv.)

I. Strophe (T. 856) – 1. Unterbrechung (T. 882)
II. Strophe (T. 890) – 2. Unterbr. (T. 916)
III. Strophe (T. 920) endet abrupt

T. 932: Der König eilt in den Wald

Findet Doolchen frisch und munter (T. 988) ähnlicher Klang wie bei der falschen Liebesszene am Ende des 1. Teils. – Jubelnde Abschluß





ANTONÍN DVOŘÁK
(1841 – 1904)

Symphonie Nr. 8
G-dur

Symphony No. 8
in G major

op. 88

herausgegeben von / edited by
Klaus Döge

Dazu käuflich lieferbar:
Orchesterstimmen OB 5291
Studienpartitur
Edition Eulenburg EE 525

Available for sale:
Orchestral parts OB 5291
Study score
Edition Eulenburg EE 525

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN · LEIPZIG · PARIS
Partitur-Bibliothek 5291
Printed in Germany

Vorwort

Dvořáks Symphonie Nr. 8 G-dur, op. 88 (B 163)[1], die sich heute eines fast ähnlich großen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrades erfreut wie die „Neue Welt", nimmt unter den vier großen Symphonien des Prager Komponisten in mancherlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Das betrifft zum einen die Entstehung: Anders als die 6. Symphonie D-dur, op. 60 (B 112), die Dvořák auf Bitten des Dirigenten Hans Richter 1880 für die Wiener Philharmoniker schrieb, und auch anders als die 7. Symphonie d-moll, op. 70 (B 141), die 1884/85 als Auftragswerk für die Londoner Philharmonic Society entstanden war, komponierte Dvořák seine Achte *sua sponte* und ohne irgendeinen nachweisbaren Auftrag von außen. Erste Einzelskizzen sind mit „26. August 1889" datiert, die Niederschrift der zusammenhängenden Skizze erfolgte zwischen 6. und 23. September 1889,[2] wobei der erste Satz das Enddatum 13. September trägt, der zweite Satz am Beginn das Datum 13. September und am Ende das Datum 16. September aufweist, und als Enddatum des dritten Satzes der 17. September sowie als Enddatum des Finales der 23. September 1889 erscheinen.[3] Die Arbeit an der Partitur schließlich, die anfangs parallel zur Skizzierung erfolgt sein muss (Anfangsdatum des ersten Satzes in der Partitur: 6. September 1889), zog sich bis zum 8. November 1889 hin.[4]

Entstanden *sua sponte*: Eine gewisse Rolle könnte dabei Dvořáks Zusage zu einer Konzertreise nach Moskau gespielt haben, zu der ihn Pjotr Iljitsch Tschaikowsky während seines Prag-Aufenthaltes im November 1888 eingeladen hatte.[5] Unter den Programmvorschlägen, die Dvořák am 24. August 1889[6], nur zwei Tage vor dem Beginn der kompositorischen Arbeit am Opus 88, nach Moskau sandte, befanden sich offenbar nicht nur die Symphonien Nr. 5, 6 und 7, denn in Dvořáks Schreiben vom 2. Oktober 1889 heißt es: „oder ich bringe eine neue [Symphonie], die noch Manuskript ist, ich weiß aber nicht bestimmt, ob ich mit dem Werke fertig sein werde."[7] Am 15. Januar 1890 – zwei Monate nach dem Kompositionsabschluss der Achten – lässt der Prager Komponist Moskau wissen: „Auf Ihre werte Anfrage bezüglich der Sinfonie erlaube ich mir, Ihnen also die neue Sinfonie in G dur, welche noch Manuskript ist, vorzuschlagen."[8] Unabhängig von diesen Briefstellen weist Dvořáks 8. Symphonie Gestaltungsprinzipien auf, die in gewisser Hinsicht an die 5. Symphonie von Tschaikowsky erinnern.[9] Dvořák hatte die 5. Symphonie seines russischen Komponistenfreundes, die er gut kannte und schätzte, während dessen Aufenthaltes in Prag gehört. Dies macht ‚Russland' als mögliches Auslösemoment für die Entstehung von Dvořáks Achter, die ihre Uraufführung am 2. Februar 1890 in Prag erlebte, durchaus vorstellbar, auch wenn diese dann auf der Konzertreise im Februar/März 1890 weder in Moskau noch in Petersburg gespielt und sie auch nicht den russischen Freunden, sondern der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste, gewidmet wurde, die den Prager Komponisten am 22. April 1890 zum Mitglied ernannte. Ersteres könnte dabei auf ein Nein zur Aufführung von Seiten des Verlegers Fritz Simrock zurückgehen, mit dem Dvořák wegen der Achten gerade in Verhandlung stand; letzteres war möglicherweise eine Reaktion auf die mitunter bösartigen Auslassungen der russischen Musikkritik.[10]

Die Achte nimmt im symphonischen Schaffen Dvořáks nicht nur wegen ihrer Entstehung eine Sonderstellung ein. Auch kompositorisch beschreitet sie neue Wege. Charakteristika ihrer formalen Gestaltung sind weniger die thematische Arbeit auf Basis der entwickelnden Variation und die kompositorische Konzentration auf festumrissene Themenkomplexe – Gestaltungsprinzipien, die für die an Brahms orientierte 6. und 7. Symphonie Dvořáks verbindlich waren –, als vielmehr die Aneinanderreihung einer Fülle von melodischen Einfällen, die unvermittelt nebeneinander zu stehen scheinen, subkutan aber in vielen Momenten vermittelt sind. Diese Charakteristika, mit denen Hand in Hand eine Lockerung des sinfonischen Aufbaues einhergeht, veranlassten Hermann Kretzschmar zu der Bemerkung: „[Die Achte] ist den Begriffen nach, an die die europäische Musikwelt seit Haydn und Beethoven gewöhnt ist, kaum noch eine Sinfonie zu nennen, dafür ist sie viel zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung begründet. Sie neigt zu dem Wesen der Smetanaschen Tondichtungen und dem von Dvořáks eignen slavischen Rhapsodien."[11] Ähnliches äußerte auch Johannes Brahms: „Zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches treibt sich da herum. Alles fein, musikalisch fesselnd und schön – aber keine Hauptsachen!"[12]

Was damals u. a. von Kretzschmar und Brahms negativ apostrophiert wurde (‚lose Erfindung', ‚zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches'), ist jedoch genau das, was Dvořák kompositorisch anstrebte und was er einmal – seinem ersten Biographen Otakar Šourek zufolge – mit den Worten kommentierte, „es sei seine Absicht gewesen, mit dieser Symphonie ein von seinen übrigen Symphonien abweichendes und den musikalischen Gedankeninhalt auf eine neue Art und Weise verarbeitendes Werk zu geben."[13] Das hierbei von Dvořák postulierte Neue steht in enger Verbindung mit der im Frühjahr 1889 beginnenden kompositorischen Umorientierung, die ihn weg vom „specifischen Symphoniker" hin zum „dichtenden Symphonist" führte.[14] In Zusammenhang mit den im April bis Juni 1889 – nur zwei Monate vor Kompositionsbeginn der Achten – entstandenen 13 Klavierstücken *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 (B 161) schreibt er in einem Brief vom 19. Mai 1889 an den Verleger Fritz Simrock: „Jedes Stück wird einen Titel haben und soll etwas ausdrücken, also gewissermaßen Programmusik […]"[15] Und seinen Freund Emanuel Chvála ließ Dvořák am 19. Juni 1889 wissen: „denn diesmal bin ich nicht nur reiner Musikant [absolutni muzikant] sondern Poet. Lachen Sie nicht über mich!"[16] Dvořáks Worte und die von ihm verwendeten Begriffe wie ‚Titel', ‚etwas ausdrücken', ‚gewissermaßen Programmusik', ‚reiner Musikant', ‚musikalischer Poet' sind angesichts der ästhetischen Parteistreitigkeiten des 19. Jahrhunderts über Form und Inhalt sowie über Ausdruck und Gestaltung des musikalischen Kunstwerks von ihm sicherlich nicht unbedacht gewählt. Sie lassen die Tragweite der Dvořákschen Umorientierung erahnen und zeigen, in welchem Maße sein bisheriges Komponieren „tönend bewegte[r] Formen"[17] nun den Bemühungen um musikalisches Sprechen, um Verdeutlichung des musikalischen Ausdrucks, um Verstärkung der charakteristischen musikalischen Bildlichkeit weicht. Dieser kompositorische Umorientierungsprozess – zu dem neben dem Dumky-Trio die drei Konzertouvertüren *In der Natur*, *Karneval* und *Otello* und in gewisser Weise auch die Neunte Sinfonie gehört[18] – führte den ‚absoluten Musiker' Dvořák im Jahre 1896 konsequenterweise zur Gattung der Symphonischen Dichtung. Seine Achte Symphonie stellt in diesem Umorientierungsprozess das erste orchestrale und zugleich symphonische Werk dar.

Die Reaktionen der Öffentlichkeit fielen entsprechend aus. Es sei „unmöglich, nicht zu fühlen, daß die Musik versucht, sehr verständlich von Geschehnissen außerhalb ihrer selbst zu sprechen", meinte ein Londoner Kritiker nach der ersten englischen Aufführung in London am 24. April 1890.[19] Ähnlich reagierte Hermann Kretzschmar, der in der Achten „feierliche Kirchenmusik, Serenaden, von fern her kecke Marschklänge", ein „Nationalfest" und „Volksspiele" vernahm.[20] Als erfahrener Hörer seiner Zeit reagierte er damit auf das Neue an dieser Symphonie, auf ihre neuartige musikalische Sprachlichkeit und Idiomatik, ihre vom Komponisten gewollte, unmittelbar erfassbare musikalische Rhetorik.

Eine weitere Besonderheit der Achten Symphonie steht in Zusammenhang mit Verlag und Erscheinungsort des Erstdrucks, was in der Literatur verschiedentlich zu dem Beinamen „Die Englische" geführt hat. Diese Bezeichnung hat jedoch nur in einer Hinsicht ihre Berechtigung: Die Achte wurde nicht wie die Symphonien zuvor von Dvořáks Hauptverleger N. Simrock, Berlin, sondern vom Verlag Novello, Ewer und Co., London, publiziert.[21] Zu diesem Londoner Verlag und seinen Inhabern Henry und Alfred Littleton hatte Dvořák seit seiner Einladung zur ersten Englandreise 1883 durch die Londoner Philharmonic Society engen Kontakt. 1885 veröffentlichte Novello die für das Birmingham-Festival komponierte Chorballade *Die Geisterbraut* op. 69 (B 135), ein Jahr darauf das von Dvořák für Leeds geschriebene Oratorium *Die Heilige Ludmilla* op. 71 (B 144). Dabei hatte Dvořák nach dem Kompositionsabschluss sein neues symphonisches Werk wie üblich zunächst Simrock angeboten, obwohl es bereits kurz zuvor im Zusammenhang mit der Siebenten Symphonie zu Spannungen zwischen Simrock und Dvořák gekommen war. Waren die Differenzen wegen der unterschiedlichen Honorarvorstellungen bei der Siebenten noch zu klären gewesen, klafften sie im Falle der Achten Symphonie soweit auseinander, dass sie unüberbrückbar blieben.[22] ‚Gewinner' in diesem Streit war Novello. Ihm muss Dvořák im Herbst des Jahres 1890 die Symphonie zum Druck angeboten haben. Die Reaktion des Verlages allerdings war reserviert: „Wir haben die Frage der Inverlagnahme Ihrer Symphonie durchaus in Betracht gezogen, wissen Sie, aber in England verkauft sich Orchestermusik einfach nicht."[23] Gleichzeitig signalisierte der Verlag aber ein mögliches Agreement in Zusammenhang mit dem am 31. Oktober vollendeten, für Birmingham komponierten *Requiem* op. 89 (B 165): „Wenn Sie mir umgehend etwas zum ‚Requiem' mitteilen und einen Preis für die beiden Werke, ‚Requiem' und Symphonie, benennen würden, dann wollen wir unser Bestes tun, Ihre Wünsche zu erfüllen."[24] Zum Abschluss kamen die Verhandlungen am 13. April 1891;[25] im März 1892 erschienen dann bei Novello in London die Druckausgaben von Partitur, Klavierauszug und Orchesterstimmen. Eine deutsche Nachfolgeausgabe besorgte im Jahre 1941 Fritz Oeser im Musikwissenschaftlichen Verlag in Leipzig.

Wie dieser Ausgabe war auch jener von Otakar Šourek 1956 im Rahmen der Dvořák-Gesamtausgabe veröffentlichten Publikation die Stichvorlage, die der Verlag Novello benutzte, nicht bekannt.[26] Erst für die vorliegende Edition fand sie als Quelle Berücksichtigung. Das bedeutete auf der einen Seite einen nicht zu überschätzenden Vorteil: Stellen, die die Kopisten gegenüber Dvořáks Autograph fehlerhaft wiedergaben und die in dieser fehlerhaften Notierung auch in den Erstdruck eingingen, konnten in Anlehnung an die autographe Partitur richtig gestellt werden. Auf der anderen Seite brachte die neue Quelle zugleich auch neue Probleme mit sich. Betroffen davon ist in erster Linie die Ebene der Tempoangaben im Kopfsatz.

In der autographen Partitur sowie in der Stichvorlage *ante correcturam* stehen drei Tempoangaben (vgl. Tabelle S. VI): *Allegro con brio* als Grundtempo, *Poco meno mosso* zum Beginn der – nicht mit dem von Takt 1 her bekannten Motto, sondern mit dem Hauptthema einsetzenden – Reprise, sowie *Tempo I* ein paar Takte später zu Beginn der Überleitung zum so genannten Marschmotiv. Als Nachträge dazu hat Dvořák in der Stichvorlage drei weitere Einträge vermerkt: Das Anfangstempo wird durch die Metronomzahl ♩ = 138 konkretisiert, in den Takten 28–32, über den Geigenfiguren erscheint ein *accelerando* und in Takt 33, kurz vor Abschluss dieser Figuren, notiert Dvořák als neues Tempo ♩ = 152 (wobei diese Zahl die ursprüngliche Zahl 160 überschreibt). Diese Nachträge in der Stichvorlage wurden in den Erstdruck nicht übernommen. Dort allerdings begegnen in den Takten 125–143 drei andere Tempozusätze, die weder in der autographen Partitur noch in der Stichvorlage (dort auch nicht *post correcturam*) enthalten sind: In den Takten 125f. wird ein *rit.* gefordert, über Takt 127 steht die Bezeichnung *Un poco meno mosso* und in Takt 143 soll *Tempo I* wieder hergestellt werden. Diese drei quellenmäßig unterschiedlichen Tempo-Modelle bedeuten in Worte umgesetzt:

– In der autographen Partitur und in der Stichvorlage *ante correcturam* liegt der Exposition und der Durchführung das unveränderte Grundtempo zugrunde. Erst mit Beginn der Reprise tritt eine Verlangsamung (*Poco meno mosso*) ein, bevor mit dem Marschthema (*Tempo I*) für den Rest der Reprise und für die Coda das Anfangstempo wieder aufgegriffen wird.

– In der Stichvorlage *post correcturam* dagegen gilt das Grundtempo zunächst nur für den Beginn der Exposition (Motto und Hauptthema); mit den Geigenfiguren Takt 28ff. wird dort das Tempo beschleunigt (*accelerando*) und von Takt 33 an herrscht in der restlichen Exposition sowie in der ganzen Durchführung ein schnelleres Tempo (♩ = 152). Dieses schnellere Tempo soll mit Eintritt der Reprise zunächst etwas verlangsamt (*Poco meno mosso*) und mit dem Eintritt des Marschthemas nochmals so zurückgenommen werden, dass von dort an bis Satzende wieder das Grundtempo (*Tempo I*) gilt.

– Im Erstdruck sieht das Bild nochmals anders aus: Dort gilt das Grundtempo bis zum Expositionsende, danach wird ritardiert; das Motto zu Beginn der Durchführung ist in langsamerem Tempo als am Satzanfang zu spielen (*Un poco meno mosso*); erst mit Eintritt des Hauptthemas – einige Takte später im Durchführungsteil – wird das Grundtempo (*Tempo I*) wieder vorgeschrieben. Der Reprisenbeginn ist in etwas langsamerem Tempo (*Poco meno mosso*) als das Grundtempo; vom sich daran anschließenden Marschthema bis zum Satzende allerdings soll wieder das Grundtempo (*Tempo I*) herrschen.

Betrachtet man diese drei Tempo-Modelle nochmals als Ganzes, so drängt sich als Vermutung auf: Die handschriftlichen Tempo-Nachträge in der Stichvorlage sowie die Einfügungen zum Tempo im Erstdruck gehören zusammen und sind Bestandteil einer ursprünglich korrespondierenden Angabe. Ihr zufolge sollte von Takt 28 an für die Exposition ein schnelleres Tempo gelten, das in Takt 125 mit dem *rit.* etwas abzubremsen war, dann in Takt 127 – beim Wiederauftreten des Mottos zu Beginn der Durchführung – nochmals etwas verlangsamt werden sollte (*Un poco meno mosso*) und das schließlich in Takt 143 (*Tempo I*) – mit dem Erklingen des Hauptthemas – wieder zum Grundtempo des Satzanfanges zurückzukehren hatte.

Daraus ergeben sich zwei Fragen: 1. Warum erscheinen die handschriftlichen Tempo-Nachträge der Stichvorlage nicht im Erstdruck? 2. Woher kommen diese weder in der autographen Partitur noch in der Stichvorlage verzeichneten Angaben? Beide Fragen sind nicht zu beantworten. Für die Edition bedeutet dies, an den entsprechenden Stellen im ersten Satz und ähnlich auch im Finalsatz keinen verbindlichen Text geben zu können. Die Offenheit des Gültigen bzw. Nichtgültigen ist in der Ausgabe durch die spitzen Klammern < > kenntlich gemacht.[27]

München, Herbst 2004 — Klaus Döge

Anmerkungen

1 Die Sigle B steht für: Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis – Bibliographie – Übersicht des Lebens und des Werkes*, Prag ²1996.

2 Zu Dvořáks Kompositionsprozess vgl. das Kapitel *„…und der liebe Gott wird mir schon auch einige Melodien zuflüstern." Bemerkungen zum Schaffensprozeß Antonín Dvořáks*, in: Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*, zweite überarbeitete und erweiterte Auflage Mainz 1997 (= Döge), S. 403–420.

3 Daten nach Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, deutsche Ausgabe, Leipzig 1973.

4 So das Enddatum auf S. 131 der autographen Partitur; zum genauen Wortlaut der Partitur-Daten vgl. die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

5 Vgl. dazu Hartmut Schick, *Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?*, in: *Čajkovskij-Studien* Bd. 3, hrsg. von Thomas Kohlhase, Mainz 1998 (= Schick), S. 539–555. Zu Dvořáks Konzertreise nach Moskau und St. Petersburg vgl. John Clapham, *Dvořák's Visit to Russia*, in: *Musical Quarterly* 51/1965 (= Clapham), S. 493–506, sowie Milan Kuna, *Dvořák's Slavic Spirit and his Relation to Tchaikovsky and Russia*, in: David Beveridge (Hrsg.), *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, Oxford 1996, S. 143–154.

6 Abgedruckt in: *Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente* (= *Korrespondenz*), 8 Bde., hg. von Milan Kuna et al., Bd. 2, Prag 1988, S. 387.

7 Brief an Vasilij Iljitsch Safonov, *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 383.

8 Brief an Vasilij Iljitsch Safanov, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 15.

9 Vgl. dazu die analytischen Ausführungen von Schick, S. 543ff.

10 Vgl. Clapham

11 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite* (= Kretzschmar), 1. Bd., Leipzig ⁴1913, S. 584.

12 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hoffmann, Tutzing ²1976, S. 47.

13 Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I: Orchesterwerke*, Prag 1954, S. 133.
14 So Franz Liszt in: *Aus den Annalen des Fortschritts, Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 50.
15 *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 366.
16 *Korrespondenz*, Bd. 2, S. 369; zu der Vors… Dvořák vgl. Peter Jost, *Dvořáks und Schuma…* Klaus Döge, Peter Jost (Hg.), *Dvořák-Studien*, …*dien*), S. 156–170.
17 So Eduard Hanslick in: *Vom Musikalisch-Schö… der Tonkunst*, Leipzig 1854, zitiert nach dem… Darmstadt 1973, S. 32.
18 Der berühmte zweite Satz der Neunten trug … *genda*, der dritte Satz steht mit der Tanzszene… *watha* von Longfellow in Zusammenhang. Vgl. dazu Michael Beckerman, *Dvořák's '… Hiawatha*, in: *19th Century Music*, X… s., *The Dance of Pau-Puk-Keewis and the Song of Chibiabos. Reflections on the Scherzo of Dvořák's Symphony "From the New World"*, in: John C. Tibbetts (Hrsg.), *Dvořák in America 1892–1895*, Oregon 1993, S. 210–227.
… S. 279.
…*Musical Analysis*, Bd. IV, London 1936, S. 117
…e mit einer bewussten Ausrichtung an den …men, wurde bereits von John Clapham, *An…raftsman*, London 1966, S. 84, zurückgewie…
…*und Dvořák*, in: Döge, S. 381ff.
…296.
26 Vgl. Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.
27 Siehe dazu auch Christian Rudolf Riedel, *Tempofragen in Dvořáks Achter Symphonie*, in: *Das Orchester* 2005.

Prefa…

Antonín Dvo… …r op. 88 (B 163)[1], which is today as … …lar as the "New World" Symphony, occupies a special position among the Prague composer's four great symphonies from several points of view. To begin with, there are its origins: unlike the Sixth Symphony in D major op. 60 …h Dvořák wrote for the Vienna Philharmonic in 1880 at …of the conductor Hans Richter, and unlike the Seventh …D minor op. 70 (B 141), which was commissioned by the …armonic Society in 1884/85, Dvořák composed his Eighth …nd without any discernible outward instigation. The first …es are dated "26 August 1889" and the extended con…ch was written between 6 and 23 September 1889,[2] whereby the first movement bears the final date 13 September, the second movement 13 September at the beginning and 16 September …the third movement 17 September as the final date, and …September 1889 as its final date.[3] The composer's work …, which initially must have taken place parallel to the …first movement in the score bears as its starting date …1889), continued until 8 November 1889.[4]

…rk's *sua sponte* origins, it is possible that Dvořák's consent …oncert tour to Moscow may have played a certain role. …haikovsky had invited him to visit Russia during his stay in Prague in November 1888.[5] Dvořák apparen… …e Musikwissenschaftlicher Verlag Symphonies Nos. 5, 6 and 7 among the prog… …er Oeser nor Otakar Šourek, wh… to Moscow on 24 August 1889,[6] only two d… …of the Dvořák Complete Edition compositional work on Opus 88, for in his l… …used by Novello.[26] The present Dvořák writes: "… or I shall bring a new [sy… …e into consideration. One cannc… manuscript form; however, I am not sure wh… …ge afforded by this source: bas… ed the work by then."[7] On 15 January 1890 …, we were now able to correct pa… cluding his work on the Eighth – Dvořák infor… …errors while transcribing Dvořá… to your kind inquiry concerning the symphony… …ns that entered the first edition… gest herewith the new symphony in G majo… …ght its share of problems with … …h, were aware of the engraver's… script form."[8] Independently of these passages from his correspondence, Dvořák's Eighth Symphony presents formative principles which, to a certain extent, echo Tchaikovsky's Fifth Symphony.[9] During his Russian friend's stay in Prague, Dvořák had heard the Fifth Symphony and came to know it well and admire it. It is thus very plausible that the Russian connection possibly triggered the composition of Dvořák's Eighth, which was given its first performance in Prague on 2 February 1890; it remains plausible even if the work was played neither in Moscow nor in St. Petersburg during the Czech composer's concert tour in February and March 1890, and even if it was not dedicated to his Russian friends, but to the Czech Academy of Sciences and Arts, which appointed Dvořák a member on 22 April 1890. That the work was not played in Russia at that time may have been the result of a refusal from the publisher Fritz Simrock, with whom Dvořák was in

…ghth. That he did not dedicate it to the …n to the occasionally vicious attacks of the Russian music critics.[10]

The Eighth owes its special position in Dvořák's symphonic œuvre not only to its genesis, but also to the fact that it beats new compositional paths as well. The characteristics of its formal outline are less a thematic elaboration based on developing variation and a concentration on clearly delimited thematic complexes – formative principles that were binding for Dvořák's "Brahmsian" Sixth and Seventh Symphonies – than the stringing together of many melodic ideas that seem to stand disjointedly next to one another, but are actually subcutaneously related in a great many instances. These characteristics, which go hand in hand with a loosening of the symphonic structure, gave rise to Hermann Kretzschmar's observation: "[The Eighth] can hardly still be called a symphony, if one is to judge it by the concepts to which the European musical world has been accustomed since Haydn and Beethoven, for it is far too insufficiently elaborated and its entire structure much too grounded on free invention. It essentially tends toward the nature of Smetana's tone poems and of Dvořák's own Slavonic Rhapsodies."[11] Johannes Brahms also voiced a similar opinion: "There are too many fragmentary, secondary elements floating about here. Everything is exquisite, musically fascinating and beautiful – but there is no main course!"[12]

The aspects that Kretzschmar and Brahms found fault with ("free invention," "too many fragmentary, secondary elements") are precisely those that Dvořák was striving for in his composition. He once commented about this to his first biographer Otakar Šourek, who reported that "with this symphony, he wanted to produce a work that differed from his other symphonies and that elaborated the musical …prepared by Fritz Oeser and printed …"new way" postulated here by Dvořák in Leipzig in 1941.

…v compositional orientation: this arose …no issued his edition in 1956 as …elped transform him from a "specific writer of symphonies" into a "poetry-writing symphonist".[14] On 19 May 1889 Dvořák wrote to the publisher Fritz Simrock about the 13 piano pieces *Poetické nálady* [Poetic Tone Pictures] op. 85 (B 161), composed between April and June 1889, thus only two months before the beginning of his work on the Eighth: "All the pieces will have titles and shall express something; in a sense, they will be program music […]."[15] And on 19 June 1889 he wrote to his friend Emanuel Chvála: "This time I am not only an absolute musician [*absolutni muzikant*] but a poet. Don't make fun of me!"[16] Dvořák most certainly did not choose words such as "titles," "express something," "program music," "absolute musician" and "musical poet" at random – especially in view of the aesthetic controversies raging in the 19th century about form and content, as well as about expression and shape in the musical work of art. They suggest the scope of Dvořák's

…a London critic after the work's … …l 1890.[19] Hermann Kretzschmar …e Eighth "dignified church musi… …stance," along with a "national … …*poco meno mosso* at the beginn… …is how he, as an experienced … …he motto familiar from measure … …ess of this symphony, the p… …ening with the principal theme; *Tempo I* a few measures later, at the beginning of the transition to the "march" mo… entered three further addenda into the engraver's cop… the opening tempo with the metronome indication ♩ = … violin figures in measures 28–32 he added an *acce…* measure 33, shortly before the conclusion of these … prescribed as the new tempo ♩ = 152 (whereby th… written over the original number 160). These adde… graver's copy were not incorporated into the first editi… ever, measures 125–143 contain three other tempo m… found neither in the autograph score nor in the engra… *post correcturam* there): a *rit.* is called for in mm. 125f.; above m. 127 is the indication *Un poco meno mosso*; and in m. 143 there is a return to *Tempo I*. Let us summarize these three discrepant tempo models which all derive from source material:

– In the autograph score and the engraver's copy *ante correcturam*, the exposition and development follow an unchanging basic tempo. Only at the beginning of the recapitulation does the tempo decrease (*Poco meno mosso*) before the opening tempo returns with the march theme (*Tempo I*) and remains valid for the rest of the recapitulation and the coda.

– In the engraver's copy *post correcturam*, in contrast, the basic tempo initially applies only to the beginning of the exposition (motto and principal theme); the tempo increases (*accelerando*) at the violin figures in mm. 28ff., ar… …a faster tempo (♩ = 152) dominates t… …ll as the entire development. This fast… …or the first time at the entrance of th… …osso) and then once again at the app… …the extent that the basic tempo applie… …o the end of the movement (*Tempo …*

– In the first edition, we have a different picture once again: here the basic tempo is valid up to the end of the exposition, after which there is a ritardando; the motto at the beginning of the development is to be played in a slower tempo than the one at the beginning of the movement (*Un poco meno mosso*). Only at the entrance of the principal theme – a few measures later in the exposition section – is the basic tempo (*Tempo I*) prescribed once again. The recapitulation begins in a somewhat slower tempo (*Poco meno mosso*) than the basic tempo; nevertheless, the basic tempo (*Tempo I*) once again holds sway, from the following march theme up to the end of the movement.

If these three tempo models are viewed once again as an entity, then one can only assume the following: the handwritten tempo addenda in the engraver's copy and the additions to the tempo markings in the first edition belong together and are a constituent part of an originally corresponding marking. Accordingly, a faster tempo should predominate in the exposition from measure 28 onwards; this tempo should be taken back somewhat at measure 125 through the *ritardando* before it is reduced further yet at measure 127 (*Un poco meno mosso*) at the reappearance of the motto at the beginning of the development; finally, when the principal theme recurs in measure 143, the basic tempo of the beginning of the movement (*Tempo I*) is prescribed.

Two questions emerge from this: 1) Why were the handwritten tempo addenda of the engraver's model omitted from the first edition? 2) What is the origin of the indications that are found neither in the autograph score nor in the engraver's copy? Neither question can be answered. This means that for the present edition we are unable to supply a binding text at the respective passages in the first movement and, similarly, in the final movement as well. The indeterminacy of the validity or invalidity of the markings has been brought out in this edition through the use of the wedges < and >.[27]

Munich, Fall 2004

Klaus Döge

Notes

1 The abbreviation B stands for: Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematic Catalogue – Bibliography – Survey of Life and Work*, Prague, ²1996.
2 Concerning Dvořák's compositional process see the chapter *"… und der liebe Gott wird mir schon auch einige Melodien zuflüstern." Bemerkungen zum Schaffensprozeß Antonín Dvořáks*, in: Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*, second revised and expanded edition, Mainz, 1997 (= Döge), pp. 403–420.
3 Dates according to Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, German edition, Leipzig, 1973.
4 Thus the end date on p. 131 of the autograph score; for the exact wording of the score dates see the source description in the "Kritischer Bericht".
5 See Hartmut Schick, *Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?* In: *Čajkovskij-Studien*, Vol. 3, ed. by Thomas Kohlhase, Mainz, 1998 (= Schick), pp. 539–555. Regarding Dvořák's concert tour to Moscow and St. Petersburg see John Clapham, *Dvořák's Visit to Russia*, in: *Musical Quarterly* 51/1965 (= Clapham), pp. 493–506, as well as Milan Kuna, *Dvořák's Slavic Spirit and his Relation to Tchaikovsky and Russia*, in: David Beveridge (ed.), *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, Oxford, 1996, pp. 143–154.
6 Reprinted in: *Antonín Dvořák. Correspondence and Documents* (= *Correspondence*), 8 vols., ed. by Milan Kuna et al., Vol. 2, Prague, 1988, p. 387.
7 Letter to Vasily Ilyich Safonov, *Correspondence*, Vol. 2, p. 383.
8 Letter to Vasily Ilyich Safonov, *Correspondence*, Vol. 3, p. 15.
9 See Schick's analytical elucidations, pp. 543ff.
10 See Clapham.
11 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite* (= Kretzschmar), Vol. 1, Leipzig, ⁴1913, p. 584.
12 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, ed. by Kurt Hoffmann, Tutzing, ²1976, p. 47.
13 Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I: Orchesterwerke*, Prague, 1954, p. 133.
14 Franz Liszt in: *Aus den Annalen des Fortschritts, Gesammelte Schriften*, Vol. 4, ed. by Lina Ramann, Leipzig, 1882, p. 50.
15 *Correspondence*, Vol. 2, p. 366.
16 *Correspondence*, Vol. 2, p. 369; concerning Dvořák's conception of the poetic see Peter Jost, *Dvořáks und Schumanns "Poetische Musik"*, in: Klaus Döge, Peter Jost (ed.), *Dvořák-Studien*, Mainz, 1994 (= *Dvořák-Studien*), pp. 156–170.
17 Eduard Hanslick in: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst*, Leipzig, 1854, quoted from the unchanged reprint, Darmstadt, 1973, p. 32.
18 In the sketches, the famous second movement of the Ninth bore the title *legenda*, and the third movement is related to the dance scene from Longfellow's American-Indian epic *Hiawatha*. See Michael Beckerman, *Dvořák's "New World" Largo and the Song of Hiawatha* in: *19th Century Music*, XVI/1, Summer 1992, pp. 35–48; Idem, *The Dance of Pau-Puk-Keewis and the Song of Chibiabos. Reflections on the Scherzo of Dvořák's Symphony "From the New World"*, in: John C. Tibbetts (ed.), *Dvořák in America 1892–1895*, Oregon, 1993, pp. 210–227.
19 *The Musical Times*, 1 May 1890, p. 279
20 Kretzschmar, pp. 584–585.
21 Donald F. Tovey's view, expressed in *Essays in Musical Analysis*, Vol. IV, London, 1936, p. 117, that this is to be seen in conjunction with a deliberate orientation towards English taste has been refuted by John Clapham, *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London, 1966, p. 84.
22 See the chapter *Simrock und Dvořák*, in: Döge, pp. 381ff.
23 *Correspondence*, Vol. 6, p. 270.
24 Ibid.
25 See *Correspondence*, Vol. 6, p. 296.
26 See the source description in the "Kritischer Bericht".
27 See also Christian Rudolf Riedel, *Tempofragen in Dvořáks Achter Symphonie*, in: *Das Orchester* 2005.

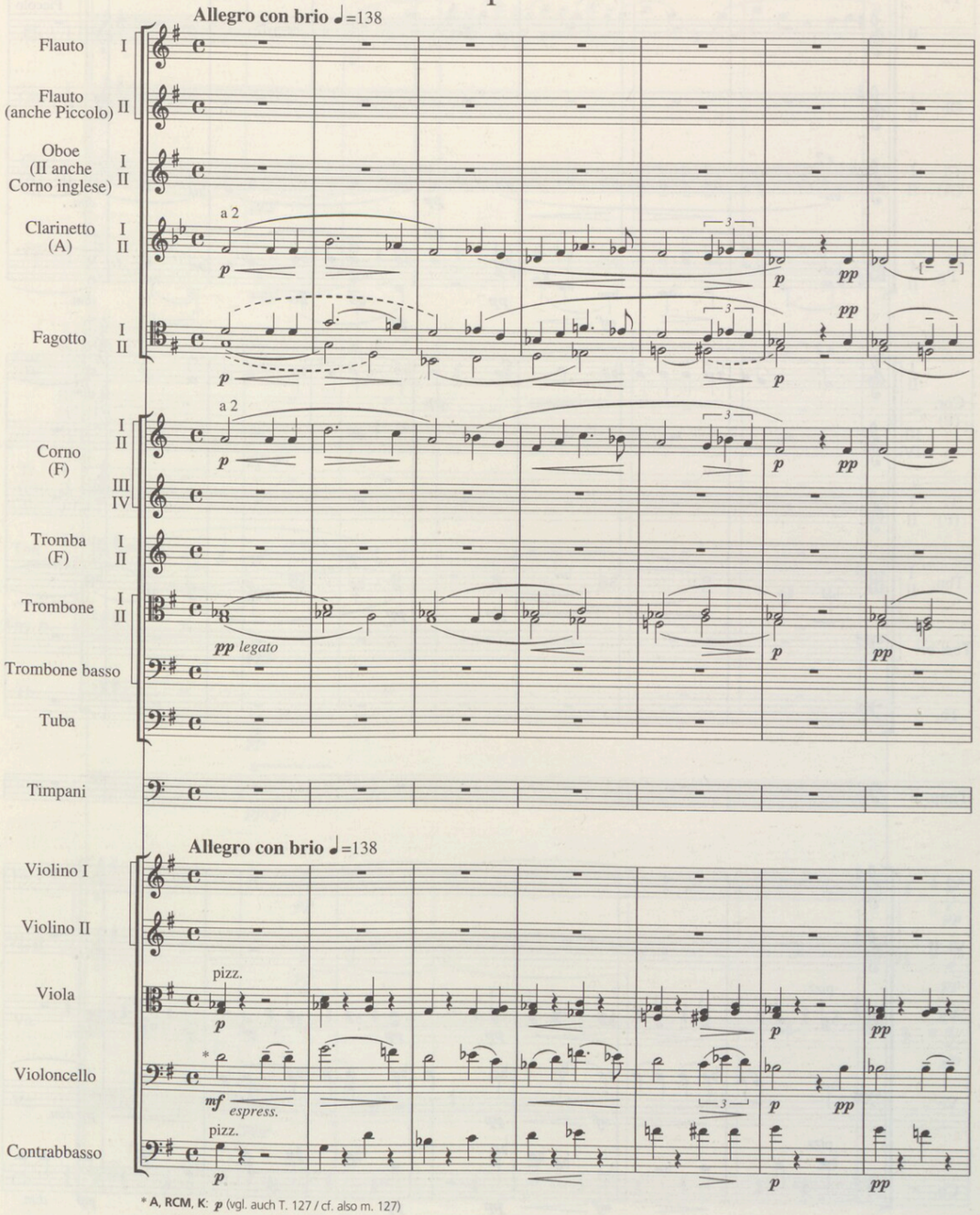
Tabellarische Übersicht der Tempobezeichnungen in Satz I
Table of the tempo indications in movement I

Takt measure	autographe Partitur autograph score	Stichvorlage engraver's copy	Dvořáks Nachträge in der Stichvorlage Dvořák's later additions in engraver's copy	Erstdruck first edition
1	*Allegro con brio* [urspr./orig. *Allegro molto*]	*Allegro con brio*	MM ♩ = 138	*Allegro con brio* ♩ = 138
28–32			*poco a poco accelerando*	
33			MM ♩ = 152 (urspr./orig. ♩ = 160)	
125				*rit.*
127				*Un pococ meno mosso*
143				*Tempo I*
239	*Poco meno mosso*	*Poco meno mosso*		*Poco meno mosso*
251	*Tempo I*	*Tempo I*		*Tempo I*

Symphonie Nr. 8
G dur

Antonín Dvořák op. 88
herausgegeben von Klaus Döge

I



© 2004
Mit Genehmigung von Schott Musik International, Mainz

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (A) I II — a 2

Fg. I II

muta in Piccolo

Cor. (F) I II III IV — a 2

Tr. (F) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Timp.

Va. — pizz.

Vc.

Cb. — pizz.

pp mf dim.

Pic

Fl. I

Ob. I II

Cl. (A) I II — a 2

Fg. I II

Cor. (F) III IV I II

Va. — pizz. — arco

Vc.

Cb. — pizz.

p ppp pp[p]

23

A < poco a poco accelerando > *

Picc. (II)
Fl. I
Ob. I II
Cl. (A) I II
Fg. I II
Cor. (F) I II III IV
Tr. (F) I II
Tbn. I II
Tbn. b.
Tb.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.

pp
a 2
arco
t
p [p] cresc.
cresc.

< poco a poco accelerando > *

* Nachträge Dvořáks T. 28 und 33 in **RCM**. Siehe Vorwort und Kritischer Bericht. / Dvořák's entries mm. 28 and 33 in **RCM**. See Preface and "Kritischer Bericht".

30

< ♩ =152 >
muta in Fl. gr.

Picc. (II)
Fl. I
Ob. I II
Cl. (A) I II
Fg. I II
Cor. (F) I II III IV
Tr. (F) I II
Tbn. I II
Tbn. b.
Tb.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.

p cre - - - - - scen - - - - - do
cre - - - - - scen - - - - - do
a 2
t
f
fz
mf
cresc.

34

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

III IV

I II

II

Cor. (F)

III IV

Tr. (F) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Va.

Vc.

Cb.

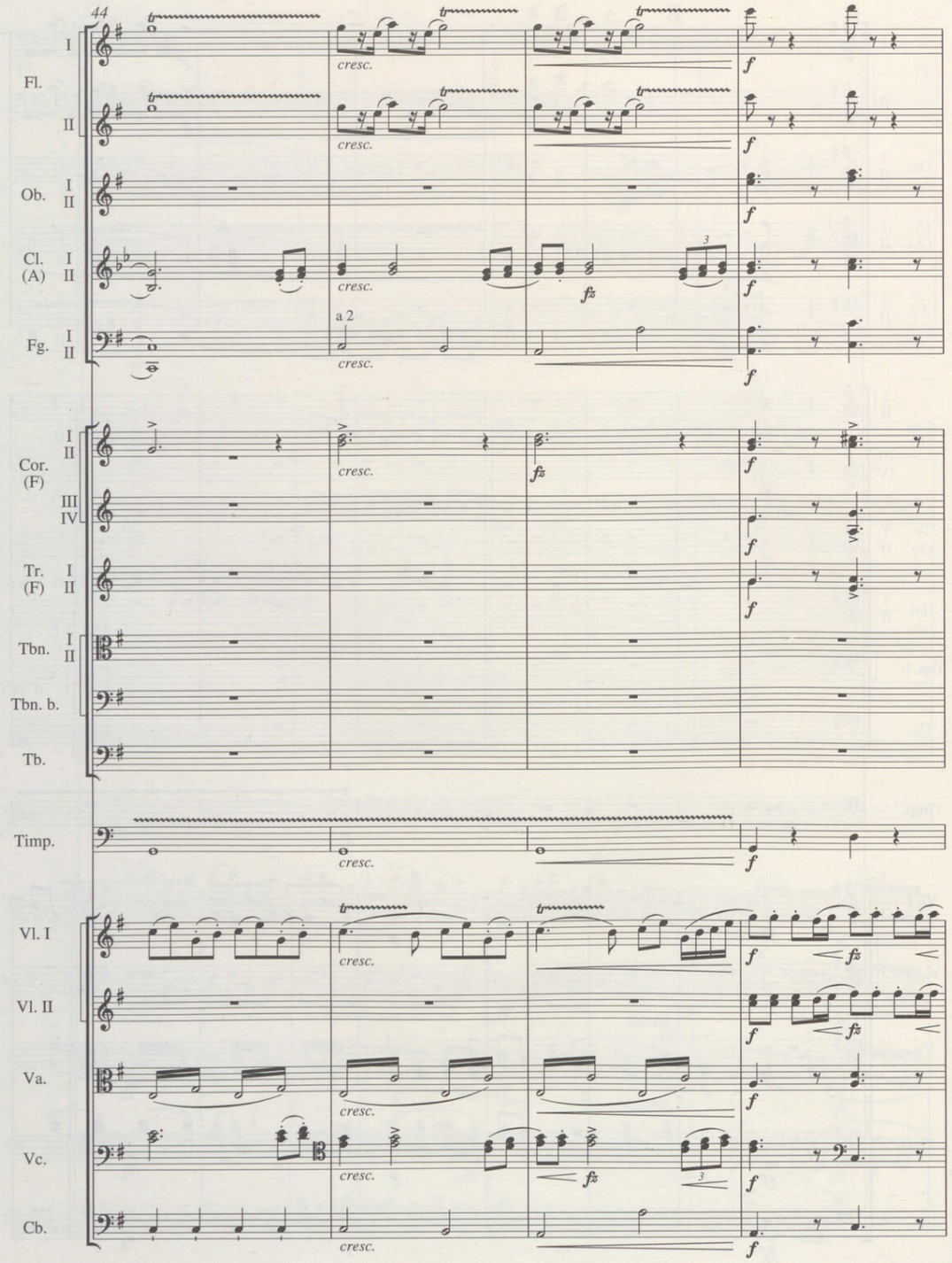
a 2

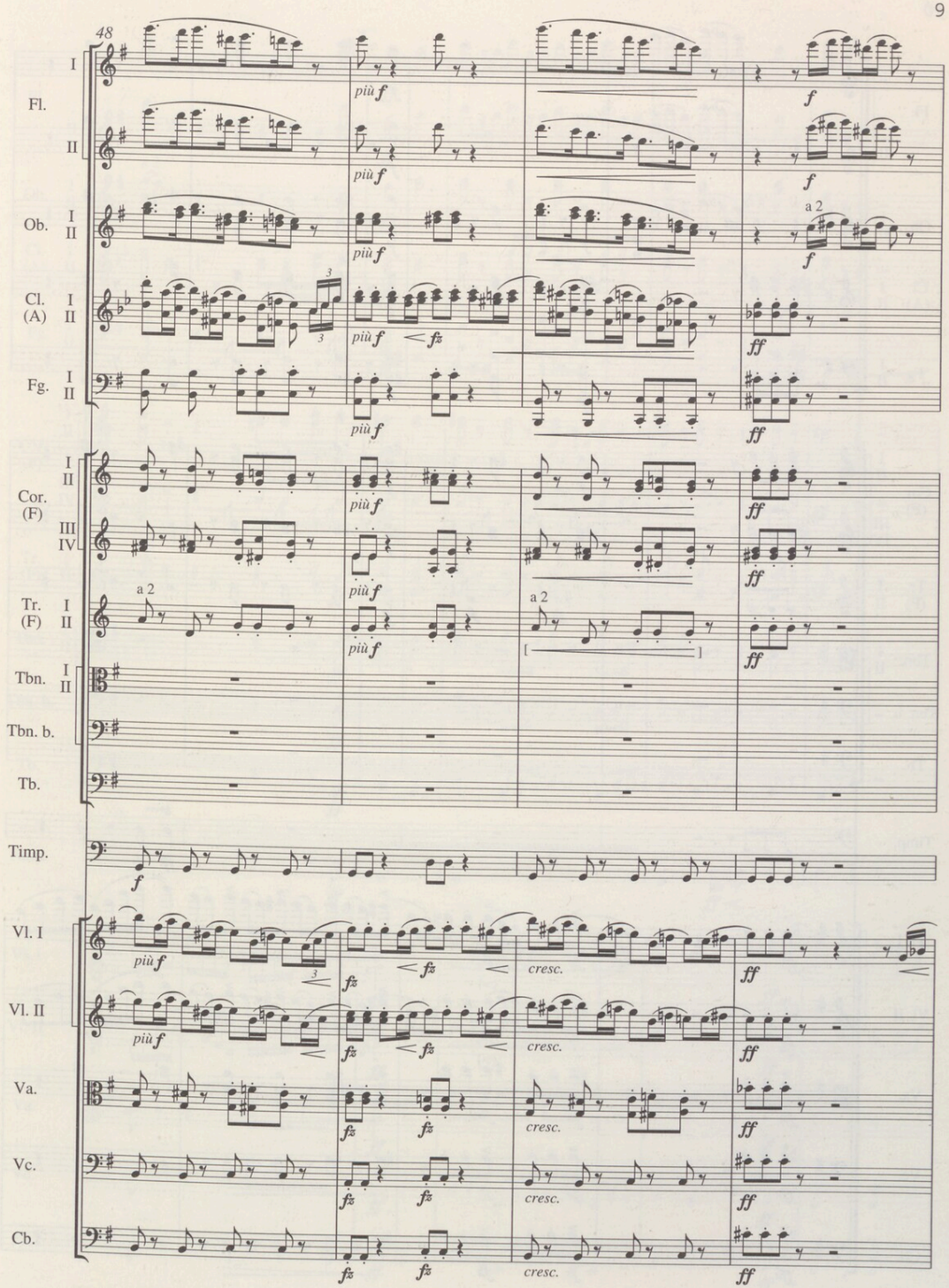
[divisi]

dim.

marc.

Timp.


44
Fl. I II
Ob. I II
Cl. (A) I II
Fg. I II
Cor. (F) I II III IV
Tr. (F) I II
Tbn. I II
Tbn. b.
Tb.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.
cresc.
a 2
f
fz


48
Fl. I II
Ob. I II
Cl. (A) I II
Fg. I II
Cor. (F) I II III IV
Tr. (F) I II
Tbn. I II
Tbn. b.
Tb.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.
più f
fz
cresc.
a 2
f
ff

R Tempo I ♩=126

336

342

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (A) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II

Cor. (D) III IV

Tr. (D) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Timp.

Va.

Vc.

Cb.

arco

Vl. I

Vl. II

a 2

349

S Più animato

I Fl. II

Ob. I II

Cl. (A) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II

Cor. (D) III IV

Tr. (D) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Timp.

Più animato

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

355

362

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (A) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II

Cor. (D) III IV

Tr. (D) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Timp.

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

ri - tar - dan - do in tempo

370

Fl. I II

Ob. I II

Cl. (A) I II

Fg. I II

Cor. (F) I II

Cor. (D) III IV

Tr. (D) I II

Tbn. I II

Tbn. b.

Tb.

Timp.

ri - tar - dan - do in tempo

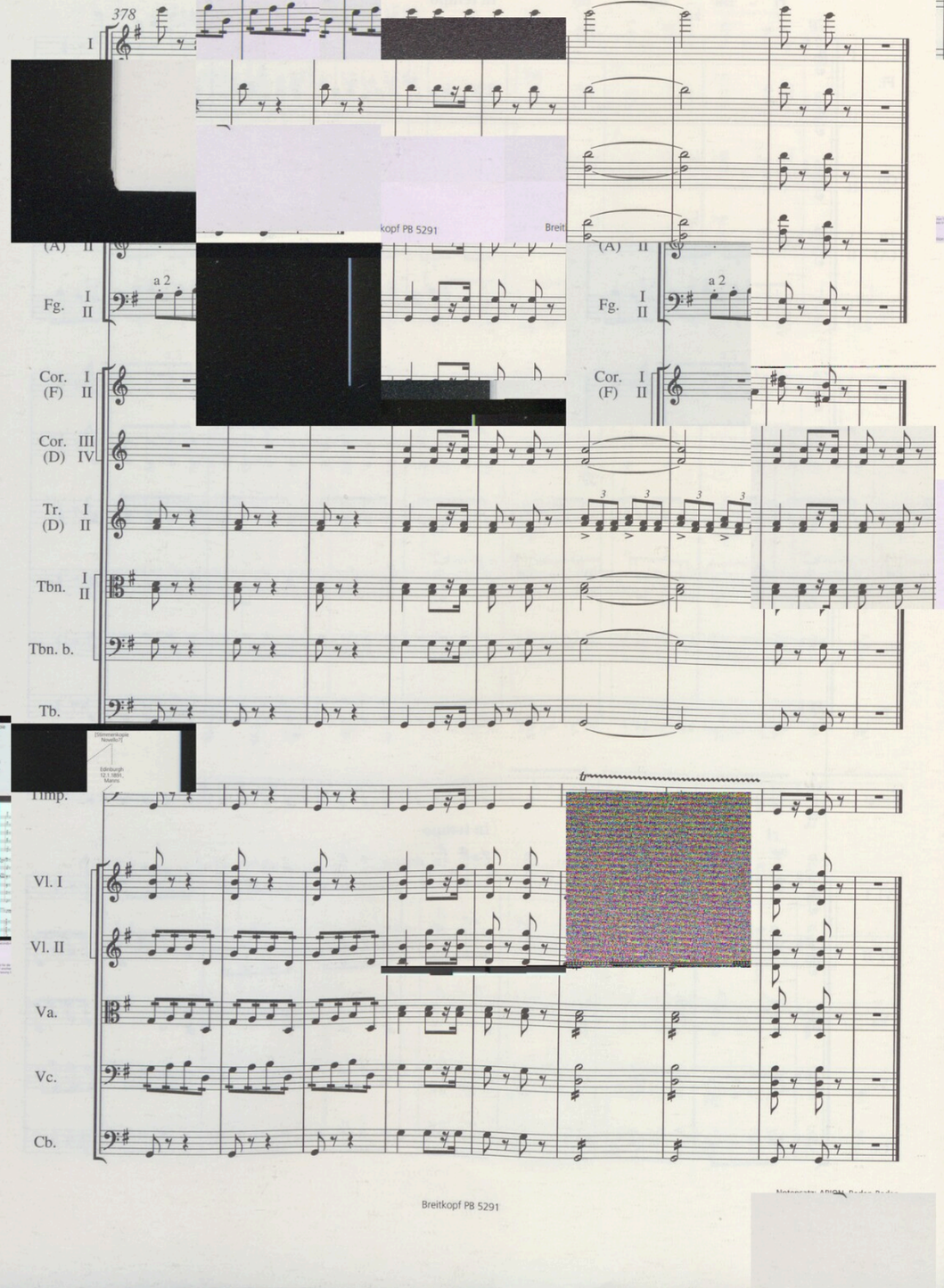
Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.



Breitkopf PB 5291

Kritischer Bericht

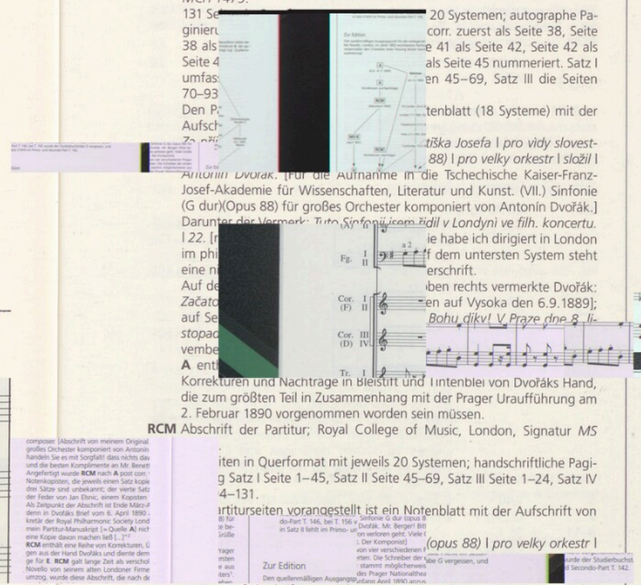
A Autographe Partitur Dvořáks; Muzeum Antonina Dvořáka, Prag, Signatur *MČH 1479*.

131 Se… 20 Systemen; autographe Pa-
giniert… corr. zuerst als Seite 38, Seite
38 als … e 41 als Seite 42, Seite 42 als
Seite 4… als Seite 45 nummeriert. Satz I
umfas… en 45–69, Satz III die Seiten
70–93
Den P… tenblatt (18 Systeme) mit der
Aufsch…

Za při… tiška Josefa I pro vidy slovest-
88) I pro velky orkestr I složil I
Antonín Dvořák. [Für die Aufnahme in die Tschechische Kaiser-Franz-Josef-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst. (VII.) Sinfonie (G dur)(Opus 88) für großes Orchester komponiert von Antonín Dvořák.]
Darunter der Vermerk: *Tuto Sinfonii jsem složil v Londyni ve filh. koncertu.*
I 22. […] …ie habe ich dirigiert in London
im Phi… …f dem untersten System steht
eine n… …erschrift.
Auf de… …oben rechts vermerkte Dvořák:
Začat… …en auf Vysoka den 6.9.1889];
auf Se… *Bohu díky! V Praze dne 8. li-*
stopad… 1889 I Antonín Dvořák. Eliott o…
vember 1890] Madame Thérèse Thomas…
A enth… …Antonín Dvořák. [Für die Aufnahme in die Tschechische Kaiser-Franz-Josef-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst. (VII.) Sinfonie (G dur)(Opus 88) für großes Orchester komponiert von Antonín Dvořák.]
Korrekturen und Nachträge in Bleistift und Tintenblei von Dvořáks Hand, die zum größten Teil in Zusammenhang mit der Prager Uraufführung am 2. Februar 1890 vorgenommen worden sein müssen.

RCM Abschrift der Partitur; Royal College of Music, London, Signatur *MS*

…iten in Querformat mit jeweils 20 Systemen; handschriftliche Pagi-
…g Satz I Seite 1–45, Satz II Seite 45–69, Satz III Seite 1–24, Satz IV
…4–131.
…rtiturseiten vorangestellt ist ein Notenblatt mit der Aufschrift von



(opus 88) I pro velky orkestr I
composer. [Abschrift von meinem Original. Sinfonie G dur (opus 88) für großes Orchester komponiert von Antonín Dvořák. Mr. Berger! Bitte behandeln Sie es mit Sorgfalt! dass nichts davon verloren geht. Viele Grüße und die besten Komplimente an Mr. Benett. Der Komponist]
Angefertigt wurde **RCM** nach **A** post corr. von vier verschiedenen Prager Notenkopisten, die jeweils einen Satz kopierten. Die Schreiber der ersten drei Sätze sind unbekannt; der vierte Satz stammt möglicherweise aus der Feder von Jan Elsnic, einem Kopisten des Prager Nationaltheaters[1]. Als Zeitpunkt der Abschrift ist Ende März-Anfang April 1890 anzusehen, denn in Dvořáks Brief vom 6. April 1890 an Francesco Berger, den Sekretär der Royal Philharmonic Society London, heißt es: „Ich kann Ihnen mein F… …t schicken, weil ich erst jetzt eine K…
RCM enthält eine Reihe von Korrekturen, Überarbeitungen und Nachträgen aus der Hand Dvořáks und diente dem Verlag Novello als Stichvorlage für **E**. **RCM** galt lange Zeit als verschollen. Erst 1964, als der Verlag Novello von seinem alten Londoner Firmensitz in sein neues Gebäude umzog, wurde diese Abschrift, die nach der Drucklegung von **E** London anscheinend nicht mehr verlassen hat, von Oliver Davies, dem Bibliothekar des Royal College of Music, in den Novellobeständen entdeckt und sichergestellt. Der Fund allerdings, von dem nur wenige wussten, erregte damals kein großes Aufsehen und es dauerte weitere 24 Jahre, ehe **RCM** 1988 der englischen (John Clapham, Graham Melville-Mason)[3] und danach auch der internationalen Dvořák-Forschung überhaupt bekannt wurde.

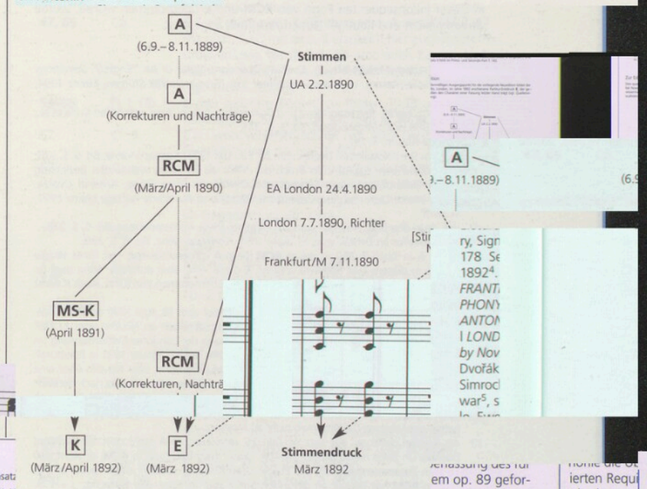
E Erstdruck der Partitur, Novello, Ewer and Co., London 1892; British Library, Signatur *h.1573.c.*
178 Seiten mit der Platten-Nummer *9231*; erschienen Anfang März 1892[4]. Das Titelblatt lautet: *ZA PŘIJETÍ DO ČESKÉ AKADEMIE CÍSAŘE FRANTIŠKA JOSEFA I PRO VÍDY SLOVESTNOST A UMĚNÍ V PRAZE. I SYMPHONY I No. 4 I IN G MAJOR I FOR FULL ORCHESTRA I COMPOSED BY I ANTONÍN DVOŘÁK. I (Op. 88.) I FULL SCORE. I PRICE THIRTY SHILLINGS. I LONDON & NEW YORK I NOVELLO. EWER AND CO. I Copyright, 1892, by Novello, Ewer and Co.*
Dvořák hatte, als er absehen konnte, dass mit seinem Hauptverleger N. Simrock, Berlin, hinsichtlich der Honorarfra… …war[5], seine 8. Symphonie im Oktober 1890 …lo, Ewer & Co. angeboten. Die entsprechen… …bald als Bedingung für den Druck der Symphonie die Überlassung des für das Festival in Birmingham gerade komponierten Requiem op. 89 gefordert wurde (was eigentlich nichts anderes… …sprünglich von Dvořák angebotene Hauptsa… …lagsseite eher als Nebensache behandelt … …1891 ihren Abschluss[7].

Ob Dvořák an der Novello'schen Drucklegung seiner Achten durch Korrekturlesen mitwirkte, ist aus dem erhalten gebliebenen Briefwechsel nicht zu ersehen. Der lang… …April 1891) und Erscheinen… …artige Mitwirkung Dvořáks… …ner Fehler aber (z. B. Satz … *cresc.-f* in Timp.; T. 47 fal… …und Va.; T. 111 falscher To… …Vl. VII; Satz II: T. 47 fehlend… …Cb.; Satz III: fehlendes Aufl… …lendes *arco* in Vc. oder T. … …lich skeptisch, zumal Dvořá… …sich auf Notenfehler und In… …kulation hin überprüfte, at… …zent, Staccatopunkt für Staccatopunkt und dynamische Angabe für dynamische Angabe mit der Stichvorlage – die sich zu diesem Zeitpunkt ja immer noch beim Verlag bzw. in der Stecherei befand – verglich, primär gerade auf das Auffinden und Beseitigen derartiger offensichtlicher Fehler ausgerichtet war. So lassen diese Beobachtungen eigentlich nur den Schluss zu: Dvořák muss **E** entweder äußerst oberflächlich oder überhaupt nicht Korrektur gele… …nden vom …orary, Sig…

…1892. Das …*4) I IN G MAJOR I composed by I ANTONÍN DVOŘÁK. I (Op. 88.) I PIANOFORTE ARRANGEMENT (FOUR HANDS) I BY THE COMPOSER. I PRICE I TEN SHILLINGS AND SIXPENCE I NET. I London & New York I Novello, Ewer & CO. I Copyright, 1892, by Novello, Ewer and Co.*
Angefertigt im April 1891 auf Bitte Novellos. Dvořáks handschriftliches Manuskript (B 518), das für **K** als Stichvorlage diente, gilt als verschollen. Es wurde – wie der Quellenvergleich nahelegt – nach **RCM** ante corr. angefertigt. In **RCM** befindet sich denn auch auf Seite 35 bei T. 255 über dem System der Fl. I Dvořáks Vermerk: *pro klavir in* [?] *Cl. 8 výše a Fl. dole* [für Klavier in Cl. Oktava höher und Fl. tiefer]. Eine aktualisierende Angleichung der Klavierbearbeitung (etwa durch Hinzufügung der Metronomangaben und zusätzlichen Tempobezeichnungen) an den Text von **E** wurde vom Verlag Novello nicht vorgenommen. In Satz I fehlt im Secondo-Part T. 146, bei T. 156 wurde der Studierbuchstabe *G* vergessen, wurde der Studierbuchstabe *G* vergessen, in Satz II fehlt im Primo- und Secondo-Part T. 142. …d Secondo-Part T. 142.

Zur Edition

Den quellenmäßigen Ausgangspunkt für die vorliegende Neuedition unkt für die vorliegende Neuedition bei Novello, London, im Jahre 1892 erschienene Partitur-Erstdruck 892 erschienene Partitur-Erstdruck … wissermaßen den Charakter einer Fassung letzter Hand trägt (vgl. … er Fassung letzter Hand trägt (vgl. …



…ARION, Baden Baden
…otendruckerei, Minden
Notensatz
Druck: PIROL-N…

…em op. 89 gefor-
…als dass die ur-
…phonie' von Ver-
…nden Mitte April

…ierten Requi…
…; bedeutete…
…ache '8. Sym…
…wurde)[6], fa…
…l 1892)
(März 1892)

E weist zahlreiche Textunterschiede zu **A** und **RCM** auf, die sich in drei Kategorien unterteilen lassen:
1. Die Notenkopisten von **RCM** übernahmen Lesarten aus **A** falsch oder fehlerhaft. Derartige Stellen, die in den Einzelanmerkungen ausgewiesen sind, wurden nach **A** richtig gestellt.
2. Die Stecher übertrugen Lesarten von **RCM** (einschließlich der Dvořákschen Nachträge) falsch, fehlerhaft oder missverständlich in den Stich. Derartige Stellen, die in den Einzelanmerkungen ebenfalls ausgewiesen sind, wurden nach **A** und **RCM** korrigiert.
3. **E** weist darüber hinaus Lesarten auf, die quellenmäßig weder durch **A** noch durch **RCM** vermittelt oder in irgendeiner Weise als Angleichungen oder Übernahmen von Parallelstellen nachvollziehbar sind, und die sich auch durch ein – so denn überhaupt stattgefundenes – Korrekturlesen Dvořáks nur schwer oder gar nicht erklären lassen. Es steht zu vermuten – worauf manche Textübereinstimmungen zwischen **E** und **A** an Stellen hindeuten, an denen **RCM** den Text von **A** unvollständig übernimmt[8] –, dass der Londoner Verlag für die Drucklegung von **E** neben der Stichvorlage **RCM** auch Dvořáks handschriftlichen Stimmensatz (oder eine Kopie davon[9]) benutzte. Dieser war für die Uraufführung 1890 ausgeschrieben worden und fand sowohl bei der Prager Uraufführung am 2. Februar 1890 als auch bei der Londoner Erstaufführung am 24. April 1890 sowie bei der Londoner Folgeaufführung durch Hans Richter am 7. Juli 1890 Verwendung (des Weiteren höchstwahrscheinlich auch bei der von Dvořák geleiteten Aufführung am 7. November 1890 in Frankfurt am Main, bei der Wiener Erstaufführung durch Hans Richter am 4. Januar 1891 und schließlich bei Dvořáks Dirigat am 15. Juli 1891 in Cambridge). Dass die bei all diesen Aufführungen von den jeweiligen Spielern auf Anweisung der jeweiligen Dirigenten in den Stimmen vorgenommenen Eintragungen einen wichtigen Teil der Aufführungsgeschichte der Achten Symphonie ausmachen, steht außer Frage. Quellenmäßig aber sind derartige Eintragungen insofern problematisch, als die Abhängigkeit vom speziellen Einzelfall (in Prag vielleicht ein Oboist mit zu leichtem Ansatz, in London vielleicht ein zu lauter Streicherapparat, in Wien vielleicht ein zu leiser Flötist, in Frankfurt vielleicht eine zu starke Bassgruppe)[10] zu groß ist, um für die Werkauthenizität generell Geltung beanspruchen zu können. Auch ist nur schwer vorstellbar, dass Dvořák, der bis zum Erscheinen des Druckes ja noch einige Aufführungen der Achten dirigierte, derartige Umänderungen nicht in **A** oder **RCM** nachgetragen hätte. Wo begründete Zweifel an der Authentizität derart abweichender Stellen von **E** (aufgelistet in den Einzelanmerkungen) bestanden, wurde auf die übereinstimmenden Lesarten von **A**, **RCM** und der Kontrollquelle **K** zurückgegriffen, in Zweifelsfällen aber der Text von **E** belassen und ihm in Fußnoten die übereinstimmende Lesart von **A**, **RCM** und **K** gegenübergestellt. Die widersprüchlichen Temponachträge Dvořáks in Satz I werden im Notenteil durch spitze Klammern < > und darüber hinaus in einer tabellarischen Übersicht dargestellt (siehe S. VI und den letzten Abschnitt des Vorworts).
Offensichtliche Fehler und Versehen von **E** – wie z. B. vergessene Pausen, übersehene Stimmungswechsel in den transponierenden Instrumenten – wurden stillschweigend verbessert; problematische Fälle sind in den Einzelanmerkungen aufgelistet.

Ergänzungen des Herausgebers, die von Parallel- und Analogiestellen her nahe liegend erschienen, sind durch [ ], in der Phrasierung und Bindung durch gestrichelte Bögen gekennzeichnet. Nicht eigens angegeben wird die Paukenstimmung – sie ist aus der jeweiligen Notation selbst zu ersehen. Die dabei von Dvořák inkonsequent gehandhabte Notierung längerer, über einige Takte reichender Paukenwirbel (mit oder ohne nochmalige Setzung des Trillerzeichen zu nachfolgenden Noten bzw. mit oder ohne Notierung einer Trillerschlange), die in dieser inkonsequenten Form von **RCM** und **E** übernommen wurde, wurde vereinheitlicht und heutiger Notierungspraxis angepasst.

1 Vgl. Graham Melville-Mason, *Dvořák's "London" Score of his "English" Symphony* (= Melville-Mason), in: Klaus Döge/Peter Jost (Hrsg.), *Dvořák-Studien*, Mainz 1994, S. 131.
2 *Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, 8 Bde., hrsg. von Milan Kuna et al., Prag 1988 [= *Korrespondenz*], Bd. 3, S. 34f.
3 Melville-Mason, S. 131.
4 Vgl. den Brief Novellos an Dvořák vom 29. Februar 1992, *Korrespondenz*, Bd. 5, S. 333.
5 Dies führte kurz darauf zum Bruch der mehr als 20 Jahre währenden Beziehung Dvořák-Simrock; vgl. dazu *Simrock und Dvořák*, in: Klaus Döge, *Antonín Dvořák. Leben-Werke-Dokumente*, zweite überarbeitete und erweiterte Auflage Mainz 1997, S. 381ff.
6 Vgl. dazu den Brief Novellos vom 24. Oktober 1890, *Korrespondenz*, Bd. 6, S. 270.
7 Brief Novellos an Dvořák vom 13. April 1891, *Korrespondenz*, Bd. 6, S. 296.
8 Wie z. B. in Satz I, T. 250, in denen **RCM** die in **A** vorgeschriebene ≺ für Fl. I/II (die einzige in diesem Takt notierte) vergisst, **E** diese ≺ aber aufweist, ohne dass sie von anderen Instrumenten her erschlossen und übernommen sein kann. Auch **K** weist an dieser Stelle keine ≺ auf.
9 Die handschriftlichen Stimmen sind – Dvořáks Brief vom 18. Juni 1890 an Hans Richter, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 42, sowie seinem Schreiben an Novello vom 27. Juli 1890, *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 45, zufolge – nach der Londoner Erstaufführung bis Ende Juli 1890 bei Novello verblieben. Dass Manns am 12. Januar 1891 in Edinburgh Dvořáks Achte aufführen konnte, legt die Vermutung nahe, dass Novello über eine Kopie des Stimmensatzes verfügte. Ob Dvořáks originaler Stimmensatz nach der Aufführung in Cambridge, wohin ihn der Prager Komponist am 4. Juni 1891 übersandt hatte (vgl. *Korrespondenz*, Bd. 3, S. 81), anschließend zu Novello ging, ist aus den erhalten gebliebenen Dokumenten nicht zu ersehen.
10 Als Beispiel dafür sei auf Satz IV, Takt 26 verwiesen. In **A** steht dort als Nachtrag Dvořáks *Un poco meno mosso* ♩ = 104. Dieser Nachtrag fehlt in **RCM**, er steht also nicht in Zusammenhang mit der Prager Uraufführung, sondern muss später erfolgt sein. In **RCM** hat Dvořák an derselben Stelle aber in Tintenblei vermerkt: ♩ = 108. Diese Angabe erscheint in **E**.

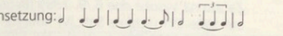
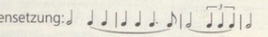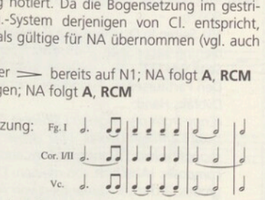
Einzelanmerkungen

Besonders wichtig erscheinende Anmerkungen, vor allem solche mit aufführungspraktischer Relevanz sind durch **Fettdruck** der Referenztaktzahlen gekennzeichnet.

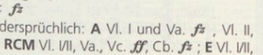
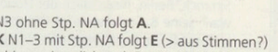
(Abkürzungen: Bbl. = Blechbläser; Bl. = Bläser; Hbl. = Holzbläser; N = Note im Takt; NA = vorliegende Neuausgabe; Stp(e) = Staccatopunkt(e); Zz = Zählzeit; Str. = Streichinstrumente; {**E**} bzw. {**RCM**} = in Folge davon auch Quelle **E** bzw. **RCM**; [!] = offensichtlicher Fehler)

Satz I

In **RCM** hat der anonyme Kopist dieses Satzes Dvořáks originale Angabe *fz* stets mit der Bezeichnung *sfz* wiedergegeben, was so auch von **E** übernommen wurde. Diese Bezeichnung findet sich jedoch nicht in **A** und ist für Dvořák generell untypisch. NA folgt hier **A**.

Takt	System	Bemerkung
1f.	Cl. I/II, Fg. I, Cor. I/II	**A** zusätzlicher Bogen von Zz4 zu Zz1, der möglicherweise in einem ersten Schreibakt gesetzt wurde und mit der Ziehung des großen Bogens in Cl. und Cor. seine Gültigkeit verlor. NA folgt **E** und ergänzt Bogen zu Fg. I analog Cl. und Cor.
3–6	Fg. I	**E** Bogensetzung:  **RCM** Bogensetzung:  Die widersprüchliche Bogensetzung resultiert aus **A**. Dort hat Dvořák das im Tenorschlüssel notierte System von Fg. I durchgestrichen und Fg. I/II unter den Systemen nochmals im Bassschlüssel ohne irgendeine Bogensetzung notiert. Da die Bogensetzung im gestrichenen Fg.-System derjenigen von Cl. entspricht, wurde sie als gültige für NA übernommen (vgl. auch Cor. I/II).
5	Tutti	**E** Beginn der ≻ bereits auf N1; NA folgt **A**, **RCM**
7	Cl., Fg. I	**E** ohne Bogen; NA folgt **A**, **RCM**
8–11	Fg. I, Cor. I/II, Vc.	**E** Bogensetzung: 
10	Vc.	**A**, **RCM**, **K** ohne Bogen
18–20	Fl. I	**A** Bogen nur zu N1–2 T. 20; **RCM** und **K** ein durchgehender Bogen T. 18–20. NA folgt **E**.
28–33	Tempo	Dvořáks Tempo-Nachtrag in **RCM** T. 28–33 (ebenso wie derjenige in Satz IV, T. 196–206) erscheint nicht in **E**. Andererseits enthält nur **E** die damit in Zusammenhang stehenden Tempomodifikationen T. 125–143. Zu den verschiedenen Tempoanweisungen in den Quellen siehe tabellarische Übersicht S. VI. Zur Problematik dieser Tempoangaben und der sich daraus ergebenden möglichen Tempoverläufe siehe Vorwort.
29	Vl. II	**A** und **RCM** ohne dynamische Angabe
30	Cl. I/II, Fg. I/II	**RCM** {=E} *p*, versehentlich von Ob. I übernommen. NA folgt **A**.
30, 33	Timp.	**RCM** {**E**} ohne *cresc.* und *f*
35	Fg. I/II	**E** N7 wohl versehentlich mit Stp.
36	Cl. I/II	**E** N4 wohl versehentlich mit Stp.
37	Ob. I/II	**E** N1 wohl versehentlich mit Stp.
38	Ob. I/II	**E** wohl versehentlich mit Stp.
40	Va.	> N1 nicht in **RCM** {**E**}
41	Va.	**RCM** liest *divisi* statt *dimin.* und vergisst *p* auf N4 {**E**}. NA folgt **A**, **K**.
42f.	Cl. I/II	**E** Bogen nur bis N3 T. 42. NA folgt **A**, **RCM**.
42, 44	Cb.	**RCM** {**E**} Stpe, NA folgt **A**.
47	Fl. II	**E** e^3-fis^3. NA folgt **A**, **RCM**.
49	Cl. I/II, Vl. I/II	**E** ohne ≺ *fz*
52	Str.	Dynamik widersprüchlich: **A** Vl. I und Va. *fz* , Vl. II, Vc., Cb. *ffz*; **RCM** Vl. I/II, Va., Vc. *ff*, Cb. *fz* ; **E** Vl. I/II, Va. *ff*, Vc., Cb. *fz* . NA vereinheitlicht zu *ffz* im Hinblick auf das *ff* vom Vortakt.
53	Cor. III/IV	**A**, **RCM** ohne Dynamik; in **E** N1–2 jeweils *fz* (von Tr. I/II übertragen?).
59	Vl. I/II, Vc., Cb.	**RCM** {**E**} N3 ohne Stp. NA folgt **A**.
60	Vl. I/II	**A**, **RCM**, **K** N1–3 mit Stp. NA folgt **E** (> aus Stimmen?)
61	Cl. I/II	**E** Stpe (wohl versehentlich, vgl. Fg. T. 62). NA folgt **A**, **RCM**
63	Vc., Cb.	**RCM** {**E**} *p* statt ≻. In **A** ursprüngliches *p* von Dvořák mit ≻ überschrieben. NA folgt Dvořáks Korr. in **A**.
69	Vl. I/II	**E** ohne ≻. NA folgt **A**, **RCM**.
75	Hbl.	**A**, **RCM** Fl. I ohne dynamische Angabe, Fl. II *p*, Ob. I/II *pp*; **E** Fl. I/II, Ob. I/II *p*. NA folgt in Fl. I, Ob. I/II **A**, **RCM** und gleicht Fl. II an übriges *pp* an.
79	Va.	**RCM** {**E**} ohne Haltebogen N1–2. NA folgt **A** (vgl. auch T. 83).
79f., 83f.	Fl. I/II, Cl. I/II	**E** Bogen nur bis N7 T. 79. NA folgt **A**, **RCM**, **K** (vgl. Cl. I/II T. 257f., 261f.)
86	Ob. I/II	**RCM** *p* bereits zu N3 T. 85; **E** *p* sowohl zu N3 T. 85 als auch zu N1 T. 86. NA folgt **A**.
92	Ob. I/II	**RCM** {**E**} ohne ≺. NA folgt **A**.
93	Ob. I	**RCM** {**E**} N2–4 ohne Bogen. NA folgt **A**.
	Ob. II	**E** Zz1 Viertelpause [!]. NA folgt **A**, **RCM**.
	Tbn. I	**RCM** {**E**} ^ statt >. NA folgt **A**.
94	Tbn. I	**RCM** {**E**} > statt Striche. NA folgt **A**.
	Vc., Cb.	**RCM** N4–7 ohne Striche, **E** Stpe. NA folgt **A**.
97f., 99f.	Vl. . II	**RCM** {**E**} taktweise Bogensetzung. NA folgt **A**.
100	Hbl.	**RCM** {**E**} ≻ bereits zu Zz1–2 (nur Fl. II zu Zz3–4). NA folgt **A**.
101	Vl. II, Va.	**RCM** {**E**} N7 e^2 bzw. e^1. NA folgt **A** und **K** (vgl. auch T. 279).
103	Fl. I/II	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
103	Vl. I	**RCM** {**E**} N1–4 Stpe statt Striche. NA folgt **A**.
103f.	Vc., Cb.	**RCM** ohne Striche, **E** Stpe. NA folgt **A**.
104	Vl. II, Va.	**RCM** {**E**} N5 (wohl versehentlich) ais^2 bzw. ais^1. NA folgt **A** (vgl. auch T. 106 und 108)
105–108	Vc., Cb.	**RCM** {**E**} Stpe. statt Striche. NA folgt **A**.
106, 108	Tr. I/II	**RCM** {**E**} N2 > statt ^. NA folgt **A**.
106, 108	Vl. II, Va.	**A**, **RCM** {**E**} N6 (wohl versehentlich) cis^2 bzw. cis^1. NA korr. analog T. 104 sowie T. 284 und 286.
114	Bbl.	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
117	Cor. III/IV	**A** Striche statt Stpe. NA folgt **RCM** {**E**} analog Auftaktnoten und Tr. I/II T. 118f.
120	Timp.	**RCM** {**E**} ohne Stpe. NA folgt **A**.
121	Vl. I	**RCM** {**E**} nur *pp*. NA folgt **A**.
125–143	Tempo	Siehe Anmerkung zu T. 28–33.
132	Cl. I/II, Fg. I, Cor. I/II	**A**, **RCM** {**E**} *pp* erst zu N1 T. 133. NA korrigiert diesen wohl eher auf einer Schreibzufälligkeit in **A** beruhenden Fehler analog T. 11.
133f.	Cl. I/II, Fg. I/II, Cor. I/II	**E** Bogen nur zu N1–3 T. 134. NA folgt **A**, **RCM**.
135–139	Tbn. II	**E** ohne Legatobögen. NA folgt **A**, **RCM**.
138f.	Fg. I	**E** Bogen nur zu N1–3 T. 139. NA folgt **A**, **RCM**.
141	Va.	**E** mit >. NA folgt **A**, **RCM** (vgl. T. 15).
143	Cl. I/II	**RCM** {**E**} *pp*. NA folgt **A**.
145–147	Fl. I	**RCM** {**E**} Bogensetzung wie T. 18–20 (bzw. T. 43ff.). NA folgt dem Phrasierungsbogen von **A**, was der durch die Bogensetzung in **RCM** {**E**} angedeuteten Artikulation nicht widerspricht.
147	Cor. III	**E** *pp*. NA folgt **A**, **RCM**.
158	Cl. I/II	**E** ohne >. NA folgt **A**, **RCM**.
165	Va., Vc.	**E** ohne *marcato*. NA folgt **A**, **RCM**.
166f.	Vl. I/II	**E** ohne *ffz*. NA folgt **A**, **RCM**.
170	Fg. I/II	**RCM** {**E**} ohne *mf* NA folgt **A**.
178	Va.	**E** Stpe. statt Striche. NA folgt **A**, **RCM**. (vgl. auch T. 176 und Cl. I/II)
179	Fl. I	**E** ≺ zu Zz3–4. NA folgt **A**, **RCM**.
181	Fl. I	**E** ohne ≺ ≻. NA folgt **A**, **RCM**.
182	Fl. I	**RCM** {**E**} ohne *pp*. NA folgt **A**.
187	Fl. I	**RCM** {**E**} N3–4 ohne Stp. NA folgt **A**.
189	Fl. II, Ob. I/II	**E** Bogenbeginn erst mit N2. NA folgt **A**, **RCM** (vgl. Fg. I/II T. 188f.).
192	Fl. II	**RCM** {**E**} N3 > statt ^. NA folgt **A**.
193	Cl. I/II	**E** N4 mit >. NA folgt **A**, **RCM**, wo > eindeutig für Ob. gedacht ist.
194	Cor. III/IV	**RCM** {**E**} N1–2 ohne Stpe. NA folgt **A**.
194f.	Vc., Cb.	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
198–201	Vl. I/II, Va.	Bogenbeginn in **E** jeweils bereits auf punktiertem Viertel. NA folgt **A**, **RCM**.
202–204	Cor. III/IV, Tbn. I	**RCM** {**E**} Viertel stets Striche statt Stpe. NA folgt **A**, **RCM**.
202–204	Timp.	**E** T. 202 Stpe. statt ^, T. 203f. > statt ^. NA folgt **A**.
203	Cor. III/IV, Tbn. I	**A** N1 mit >. NA folgt **RCM**, **E**.
204	Cor. III/IV, Tbn. I	**RCM** {**E**} N1 > statt ^. NA folgt **A**.
205	Bläser	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
219f.	Timp.	**A** Nachtrag Dvořáks *ff*, von **RCM** nur mit *f* übernommen, dort aber von Dvořák erneut in *ff* korrigiert, wobei er zu T. 220 zusätzlich *mp* nachtrug. NA folgt **E** (möglicherweise den Stimmen folgend?)
226	Tr. I/II	**RCM** {**E**} N3–4 > statt ^. NA folgt **A**.
233	Timp.	**A** ohne *molto cresc.* ≺ ; **RCM** ursprünglich *ff*, dort von Dvořák T. 233f. *molto cresc* und eine über beide Takte reichende ≺ nachgetragen, wodurch das ursprüngliche *ff* aufgehoben wird; in **E** versehentlich *ff* übernommen. NA folgt Dvořáks Korrektur bzw. Nachtrag in **RCM**.
233f.	Tr. I/II, Tbn. I	**RCM** {**E**} stets > statt ^. NA folgt **A**.
243–245, 246f.	Fl. I	**E** Bogensetzung wie T. 18–20. NA folgt **A**, **RCM** (vgl. auch Anm. zu T. 145–147).
248f., 250	Fl. I	**RCM** {**E**} Bogensetzung wie T. 18–20, **RCM** zusätzlich Anbindung N8 T. 250 an N1 T. 251. NA folgt **A** (vgl. auch vorige Anm.).
253	Cor. I	**A** (wohl versehentlich) *ppp*; NA folgt **RCM** {**E**}.
253–255	Vl. I	**RCM** T. 253 erster Bogen zu Zz1–2, zweiter Bogen zu Zz3–4; T. 254 Bogen zu Zz1–4; **E** jeweils taktweise Bogensetzung, N1 T. 255 nicht angebunden. NA folgt **A**.
253–255	Vl. II	**RCM** und **E** jeweils taktweise Bogensetzung, N1 T. 255 nicht angebunden, NA folgt **A**.
253f.	Va.	**RCM** und **E** jeweils taktweise Bogensetzung, NA folgt **A**.
273f.	Fl. I/II	**RCM** {**E**} Bogensetzung: T. 273 N2–14, T. 274 N1–16. NA folgt **A**.
275f., 279f.	Fl. I/II	**E** taktweise Bogensetzung. NA folgt **A**, **RCM**.
282	Vl. II, Va.	**A** N6 ursprünglich a^2 bzw a^1; von Dvořák zu g^2 bzw. g^1 korr.; **RCM** {**E**} a^2 bzw a^1 [!]. NA folgt Dvořáks Korr. in **A**.
282–286	Tr. I/II	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
283, 285	Cor. I/II, Va.	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
284, 286	Vl. I	**E** jeweils taktweise Bogensetzung. NA folgt **A**, **RCM** (vgl. Fl. I/II und Vl. I T. 282).
293–296	Vl. I	**E** T. 293 Zz2–T. 296 jeweils ohne *fz* . **A**, **RCM** T. 293 *fz* zu N1 und N3 (T. 294–296 durch Faulenzer notiert).
304	Vl. II	**RCM** {**E**} Zz4 nur unteres fis^1. NA folgt **A**.
312f.	Cor. III/IV	**E** mit Haltebogen von T. 312–313 und ohne Akzent T. 313. NA folgt **A**, **RCM**.

Satz II

1		in **A** die Anmerkung: *Na čtyři dili taktovat!* [Auf vier Schläge taktieren!]
12–14, 15–17	Cl. I/II	**E** Bogensetzung:  ; NA folgt **A**, **RCM**.
15, 18, 88, 91	Fl. II	**E** ohne zusätzlichen Phrasierungsbogen von N1–6. NA folgt **A**, **RCM**.
22–24, 24–26	Cl. I/II	**E** Bogensetzung:  ; NA folgt **A**, **RCM**.
32	Ob. I/II, Cor. I/II	**E** > statt ^. NA folgt **A**, **RCM**.
33, 36	Str.	**A** und **RCM** *f*. NA folgt **E** (Korrektur nach Stimmen?)
39–42	Fl. I, Ob. I	**RCM** T. 39f. zweitaktiger, T. 41 ganztaktiger Bogen, letzterer nachträglich wie **A** über Taktstrich zu N1 T. 42 verlängert. **E** hat jedoch T. 39–41 jeweils ganztaktige Bögen, N1 T. 42 nicht angebunden. NA folgt **A** (vgl. auch Cor. I).
47, 65	Cb.	**E** T. 47 ohne *pizz.*, T. 65 ohne *arco*. **A** und **RCM** T. 47 mit *pizz.*, T. 65 mit *arco*. **E** erscheint hier auch insofern unzuverlässig, als dort T. 65 *arco* auch für Vc. fehlt (nicht so jedoch in **A** und **RCM**). NA folgt **A**, **RCM** (vgl. auch T.133).
53–55	Fl. I, Ob. I	**E** drei separate Bögen: zu Triolen T. 53 und jeweils ganztaktig T. 54 und 55. NA folgt **A**, **RCM**.
57	Cl. II	**E** N1 wohl versehentlich *mf* (vgl. auch die dynamische Parallelführung der Hbl. T. 60f.).
57	Va.	**E** T. 57 *pizz.* (von **E** als möglicherweise gültige klangliche Umänderung aus den Stimmen übernommen?), **A** und **RCM** ohne *pizz.* (folglich auch ohne *arco* T. 65, im Gegensatz zu Vc., Cb.).
72	Bbl.	**E** *fff* (Angleichung an Hbl. und Str.). NA folgt **A**, **RCM**.
75	Tr. I/II	**E** ohne ^. NA folgt **A**, **RCM**.
81f.	Vl. I	**E** drei separate Bögen: ganztaktig T. 81 und jeweils N1–2 bzw. N3–4 T. 82. NA folgt **A**, **RCM**.
87f., 90f., 93	Fl. I	**E** Bogensetzung: bzw. (vgl. auch Anm. zu Fl. II T. 15, 18, 88, 91).
99f.	Cl. I/II	**RCM** {**E**} Bogen endet T. 99. NA folgt **A**; dort ist der Bogen vor Seitenwechsel weit in den rechten Blattrand gezogen, nach Seitenwechsel zwar nicht fortgesetzt, aber doch wohl als Überbindung gedacht.
105	Vc., Cb.	**A** wohl versehentlich *ffz* *pp*. NA folgt **A**, **RCM**.
111	Cor. III/IV	**E** *f* statt *fz*. NA folgt **A**, **RCM**.
113	Ob. I/II	**E** N1 ohne >. NA folgt **A**, **RCM**.
115, 117	Vc., Cb.	**E** *ff*. NA folgt **A**, **RCM**.

122	Tr. I/II	**E** *mf*. NA folgt **A**, wo dieser T. mit anderem Stift nachgetragen ist, N1 dabei mit *f*. **RCM** hat den Nachtrag, aber ohne dyn. Angabe.
124	Cb.	**E** N1 *h* statt *H*. Dies resultiert aus **RCM**, wo T. 124f. durch Wiederholungszeichen von T. 122f. notiert sind (zwar hat **E** dabei T. 124 die unterschiedliche Setzung der Cl. berücksichtigt, nicht aber die hier von T. 122 abweichende Führung in Cb.).
130	Vc., Cb.	**K** zusätzlich *pesante*
144f.	Bl.	**E** Dynamik: Fl. I, Cl. I/II, Fg. I/II, Cor. I/II T. 144 *mf* <, T. 145 *cresc.* zu N1 (ohne *f*); Ob. I T. 144 *mf* <, T. 145 N1 *f*. NA folgt **A**, **RCM**.
154	Vl. II	**E** Bogen bis N1 T. 155. NA folgt **A**, **RCM**.
168	Tr. I/II	**RCM** Stpe. statt Tenutostriche. NA folgt **A** und **E**.
169	Cl. I/II, Fg. I/II	**A**, **RCM** ohne Tenutostriche. NA folgt **E**.

Satz III

9f.	Vl. I	**E** Bogen nur bis N4 T. 9. NA folgt **A**, **RCM**, **K**.
13–16	Vl. I	**A**, **RCM**, **K** jeweils ganztaktige Bögen. NA folgt **E**.
17–20	Fl. I/II	**E** Bogen jeweils nur zu N1–3. NA folgt **A**, **RCM**, **K**.
22	Cl. I/II	**E** *f* zu N1 wohl versehentlich (oder Stimmen?). NA folgt **A**, **RCM**, **K**.
23	Hbl.	**E** N1 *fz* > (Angleichung an T. 27? vgl. T. 64). NA folgt **A**, **RCM**.
23f.	Hbl.	**E** jeweils ohne Bogen. NA folgt **A**, **RCM**.
26	Vl. I	**A**, **RCM** N1–2 Achtelnoten (wie Vc., Cb.). NA folgt **E**.
27, 29	Timp.	**E** *fz* (vgl. T. 23, 25). NA folgt **A**, **RCM**.
29f.	Vc., Cb.	**E** jeweils zusätzlicher Bogen zu N2–3 T. 29 und zu N1–3 T. 30 (nicht jedoch in Vl. I). NA folgt **A**, **RCM** (vgl. T. 70f.).
31f.	Fl. I/II, Ob. I, Cl. I/II	**E** zwei jeweils ganztaktige Bögen. In **A** und **RCM** vor Seitenwechsel Bogen weit in den rechten Blattrand gezogen, nach Seitenwechsel – obwohl f– – nur bei Ob. I fortgesetzt.
32f.	Vc., Cb.	**E** zwei jeweils ganztaktige Bögen. NA fol
38f., 79f.	Fl. I/II, Ob. I, Cl. I/II, Vl. II, Va.	**E** Bögen nur bis zu jeweils letzter Note. **RCM**.
43–46	Fl. I/II, Ob.	**E** zwei jeweils ganztaktige Bögen. NA fol
45	Cl. I, Fg. I/II	**E** <. NA folgt **A**, **RCM**.
	Cor. I/II	**E** *cresc.* bereits hier statt T. 46. NA folgt **A**, **RCM** (vgl. Fl. I/II, Ob. I)
70f.	Vl. I, Vc., Cb.	**E** jeweils zusätzlicher Bogen zu N2–3 T. 70 und zu N1–3 T. 71 (vgl. T. 29f.). NA folgt **A**, **RCM**.
83	Fl. I/II	**RCM** {**E**} Fl. I N1 *f*, **A** Fl. II ohne dyn. Angabe, **E** Fl. I *f*, Fl. II *fz*. NA folgt **A**.
102	Fl. I, Ob. I/II	**A**, **RCM** und **K** ohne kurzen Vorschlag (vgl. jedoch T. 134). NA folgt **E**.
112	Va.	**E** wohl versehentlich *dim.* (vgl. T. 144).
135f.	Fl. II	**E** T. 135 wohl versehentlich < und T. 136 > (vgl. Cl.)
153f.	Vl. I/II	**E** < (vgl. jedoch T. 89f.). NA folgt **A**, **RCM**.
169–172	Vl. II	**E** Bogenbeginn erst T. 170. NA folgt **A**, **RCM** und ergänzt Haltebogen von T. 169–170.
178f.	Ob. II	**E** ohne Legatobogen. NA folgt **A**, **RCM**.
181f.	Vl. I	**E** T. 182 mit > NA folgt **A**, **RCM** und ergänzt Bogen analog T. 207f.
190	Vl. II	**E** N1 mit > (vgl. Vc. sowie T. 216). NA folgt **A**, **RCM**.
198, 224	Vl. II, Vc.	**E** N1 mit > (vermutlich an Vl. I und Va. angeglichen). NA folgt **A**, **RCM**.
210	Vl. I	**E** *fp* (vgl. jedoch T. 184). NA folgt **A**, **RCM**.
222	Cor. III/IV, Tr. I/II	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
227	Fl. I/II	**E** wohl versehentlich nur *p*. NA folgt **A**, **RCM**.

Satz IV

26		in **A** Nachtrag *un poco meno mosso* ♩ = 104; in **RCM** trug Dvořák nur ♩ = 108 nach.
	Vc.	^ und Tenutostriche nicht in **A**, **RCM** und **K** (Stimmen?). NA folgt **E**.
32, 256	Vc.	**A** N1–3 ♫, **RCM** ♫. NA folgt **E** und **K**.
34	Cb.	**E** N1 wohl versehentlich mit >. NA folgt **A**, **RCM**.
34–36		e (jedoch mit > zu N1 T. 35); **E** hne > zu N1 T. 35. NA folgt **A**.
39f.		A und **RCM** vor Seitenwechsel gen, nach Seitenwechsel N1 en. NA folgt **A**, **RCM**.
42	Vc., Cb.	**K** *pesante*
43	Fg.	**E** wohl versehentlich *dim.* (vgl. Vc., Cb.). NA folgt **A**, **RCM**.
47	Vl. I	**E** Bogen N1–3, N3 ohne Stp. (vgl. Va.). NA folgt **A**, **RCM**.
51, 53f.	Va., Vl. II, Vl. I	**E** Bogen jeweils von N1–N8. NA folgt **A**, **RCM**.
53	Va.	**RCM** und **E** ohne *f*. NA folgt **A**.
57	Va.	**RCM** {**E**} ohne Stpe. NA folgt **A**.
58		**A** Nachtrag *Un poco piu mosso* ♩ = 120; **RCM** hat nur Dvořáks neuen Nachtrag ♩ = 116. NA folgt **RCM**, **E**.
62	Tbn. I/II	**RCM** {**E**} > statt ^. NA folgt **A**.
70	Tr. I	**E** wohl versehentlich mit Bogen (vgl T. 102, 348). NA folgt **A**, **RCM**.
70f.	Cb.	**E** ohne >. NA folgt **A**, **RCM**.
73	Tr. II	**A** und **RCM** N2 g^1 (klingend a^1), **K** Akkord im Secondo ohne *a*. NA folgt **E**.
82	Fl. I	**E** *f* statt *fz*. NA folgt **A**, **RCM**.
88	Fl. I	**A**, **RCM** Bogenbeginn bereits ab N1. NA folgt **E**.
97	Fl. I/II	**E** wohl versehentlich Bogenbeginn ab N1 (vgl. T. 343). NA folgt **A**, **RCM** und ergänzt Stp. analog Vl. I/II
111	Va.	**E** > statt ^. NA folgt **A**, **RCM**.
128	Va.	**RCM** {**E**} ohne >. NA folgt **A**.
143		**A**, **RCM** *pesante*. NA folgt **E** und **K**.
147	Vc., Cb.	**RCM** {**E**} Stpe. statt Striche. NA folgt **A**.
167	Tbn.	**E** Stpe. statt Striche. NA folgt **A**, **RCM**.
181	Va.	**E** > statt ^. NA folgt **A**, **RCM**.
186f.	Vl. I	Nachträge Dvořáks in **RCM**: über den Str. *tremolo*; in Vl. I korr. er die 16tel-Abbreviatur zur 32tel-Abbreviatur. Dvořáks Nachtrag lässt allerdings manche Fragen offen (und wurde vielleicht deshalb nicht von **E** übernommen): Gilt das Tremolo nur für T. 186f. (also dort, wo er in Vl. I die Korrektur vornahm) oder auch für die Folgetakte bis T. 193 und soll es auch T. 194–199 für Vc., Cb. sowie T. 196–199 für Va. gelten?
		E N2 wohl versehentlich ohne Haltebogen (vgl. Fg. I/II, Cor. III/IV, Vc., Cb. T. 191f. und Cl. I/II, Fg. I/II, Cor. I/II T. 201f. und Cl. I/II T. 293f.). NA folgt **A**, **RCM**.
195	Vl. II	**E** ohne >. NA folgt **A**, **RCM**.
196–206	Tempo	**RCM** T. 196–205 Nachtrag Dvořáks *poco a poco accelerando* sowie T. 206 ♩ = 132; von **E** nicht übernommen. Höchstwahrscheinlich verhält es sich damit ähnlich wie bei den Tempomodifikationen in Satz I, T. 28–33.
206–212	Cb.	**E** jeweils ohne Stpe. NA folgt **A**, **RCM**.
230, 232	Fg.	**E** *fz* (wohl Angleichung an Cor.). NA folgt **A**, **RCM**.
241	Fl. I/II	**RCM** {**E**} ohne >. NA folgt **A**.
250	Tempo	Nachtrag in **A** *Meno mosso* ♩ = 104
	Fl. I/II, Cl. I/II, Fg. I/II	Das Mitspielen dieser aus der vorangegangenen Phrase stammenden Endnote bei der Wiederholung erscheint musikalisch unsinnig. NA ergänzt deshalb *Seconda volta: tacet*.
255	Vc.	**E** ein Bogen über N1–4 (vgl. T. 31). NA folgt **A**, **RCM**.
274f.	Vl. II	**A**, **RCM** wohl versehentlich ohne Haltebogen. NA folgt **E**.
292f.	Cl. I	**E** Bogen nur bis N2 T. 292. NA folgt **A**, **RCM**.
309	Vl. I	**E** Bogen nur bis N1. NA folgt **A**, **RCM**.
314f.	Vc.	**E** Bogenende bereits T. 314. NA folgt **A**, **RCM**.
315	Vc.	**E** wohl versehentlich zusätzlich >. NA folgt **A**, **RCM**.
332f.	Vl. I	**E** zwei jeweils taktweise Bögen. NA folgt **A**, **RCM**.
334	Str.	**A**, **RCM**, **K** ohne *ppp*. NA folgt **E** (Stimmen?).
344	Vl. II	**A**, **RCM**, **E** oberster Ton wohl versehentlich h^2. NA korrigiert zu g^2 analog T. 58, 66, 90, 98, 336.
353	Cor. I/II	**A** urspr. ohne Bogen, aber N1–2 mit >, Bogen und *legato* nachgetragen; in dieser Form, aber ohne > von **RCM** übernommen; **E** hat aber erneut Bogen und > (fälschlicherweise von Stimmen, die noch die urspr. Version enthielten?). NA folgt **RCM**.
373	Tempo	**E** *Più animato* (von Stimmen?), diese Angabe steht in **A** als ursprüngliche, nachträglich aber gestrichene und durch *in Tempo* ersetzte Version, die weder in **RCM** (wo Dvořák nochmals über dem System von Vc. *in Tempo* nachtrug) noch in **K** erscheint.

Breitkopf *Urtext*

Seit 1893 steht „Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" für Zuverlässigkeit und Praxisnähe. Sie ist in aller Welt zu einem unverwechselbaren Markenzeichen für Ausgaben mit hohem Qualitätsanspruch geworden.

Seit 2004 erscheint „Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" im Zeichen des „neuen Engels" zusammen mit

- **Orchesterstimmen**
- **Klavierauszug**
- **Studienpartitur**

„Breitkopf Urtext" ist die konsequente Weiterführung der „Quellenkritik für die Praxis". Alle zu einem Werk gehörenden Ausgaben sind wie bisher inhaltlich sorgfältig aufeinander abgestimmt und folgen einem einheitlichen Konzept. Sie berücksichtigen alle wesentlichen Quellen, entsprechen dem aktuellen Forschungsstand und entstehen in engem Kontakt zur Aufführungspraxis.

Klares Layout und hochwertiges Papier sind für alle Ausgaben selbstverständlich. Die Orchesterstimmen überzeugen darüber hinaus durch lesefreundliches Rastral, optimale Wendestellen und sinnvolle Stichnoten. Die verschiedenfarbigen Umschläge erleichtern wie bisher die Orientierung im Orchesteralltag.

Breitkopf *Urtext*

Since 1893 "Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" has stood for reliability and high professional standards. It has since become an unmistakable trademark for top-quality editions the world over.

As of 2004 "Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek" has been redesigned under the aegis of the "new angel" along with the

- **Orchestral Parts**
- **Piano Reduction**
- **Study Score**

"Breitkopf Urtext" is the logical continuation of "source criticism for performance practice." All editions belonging to one particular work are carefully coordinated, as previously, and follow a uniform concept. They take all major sources into consideration, incorporate the latest musicological findings and are edited with a profound knowledge of performance practice.

Every edition is clearly laid out and printed on superior-quality paper. The orchestral parts stand out for their reader-friendly stave-ruling, optimal page turns and helpful cue notes. Thanks to their different colors, the covers also facilitate the orchestral musician's orientation in his daily work.

Breitkopf Härtel
3/05L

ISMN M 004 21147 2
9 790004 211472