

SYMPHONIE NR. 4

IN G-DUR

VON

ANTONIN DVOŘÁK

OP. 88

Studienpartitur



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG G. M. B. H.

LEIPZIG

SPIELDAUER: 38 MINUTEN

Copyright 1941 by Musikwissenschaftlicher Verlag G. m. b. H. / Leipzig

Printed in Germany

Eigentum des Verlegers für alle Länder

Nachdruck verboten / Aufführungsrecht vorbehalten

VORWORT

Nach einem Sommer voll glücklicher Schaffensfreude auf seinem Landaufenthalt in Vysoká teilte Dvořák am 13. Oktober 1889 seinem Berliner Verleger F. Simrock mit, daß er eine neue Symphonie „soeben vollendet“ habe. Am 26. August begonnen, lag diese Gdur-Symphonie bereits am 8. November, also nach der (für Dvořák charakteristischen) kurzen Schaffenszeit von kaum drei Monaten, in Partitur abgeschlossen vor. Sie war „für die Aufnahme in die Böhmisches Kaiser-Franz-Josefs-Akademie für Wissenschaft, Literatur und Kunst“ bestimmt, Dvořák selbst brachte sie im 13. populären Konzert der Prager Musikgesellschaft Umělecká Beseda am 2. Februar 1890 zur Uraufführung. Bedauerlicherweise wurde das Werk zum Anlaß einer folgenschweren Verstimmung zwischen Autor und Verleger, die über Jahre anhielt: Obwohl sich Dvořáks Honorarforderungen nicht über das übliche Maß hinausbewegten, konnte Simrock sich nicht zu einem angemessenen Angebot entschließen. Nachdem Dvořák „fast ein Jahr“, bis zum Herbst 1890, auf einen Entscheid Simrocks gewartet hatte, fühlte er sich, durch Simrocks Abneigung gegen „große Werke“ ohnedies erbittert, nicht mehr an ihn gebunden und übergab die Partitur dem Musikverlag Novello & Co. in London, wo sie 1892 unter der Verlagsnummer 9231 als op. 88 im Druck erschien.

Damit widerfuhr der Symphonie aber das Schicksal, daß sie, obwohl Dvořák selbst sogleich in Frankfurt (wie später in Chicago) werbend für sie eintrat, auf dem Festland außerhalb von Dvořáks Heimatland und besonders in Deutschland nahezu unbekannt blieb oder in Vergessenheit geriet. Das Werk selbst verdiente dieses Mißgeschick in keiner Weise, denn es läßt in allen seinen Eigenschaften verspüren, daß der 48jährige Meister es auf der Höhe seiner Schaffenskraft schrieb. Auch hier vermittelte ein äußerliches Moment ein falsches Bild: Infolge der Verlegerpolitik Simrocks, den Propagandawert der Dvořákschen Werke durch hohe Opuszahlen zu steigern, auch wenn sie aus früherer Zeit stammten, und umgekehrt die Zählung der Symphonien nicht nach ihrer Entstehungszeit, sondern nach ihrem Erscheinungsjahr vorzunehmen, herrscht in der Werknummerierung bei Dvořák ein bedauerlicher Wirrwarr, dem nur eine (nach Ablauf der Schutzfrist hoffentlich zu erwartende) kritische Gesamtausgabe mit völliger Neuzählung steuern kann. So ist heute Dvořáks letzte Symphonie „Aus der Neuen Welt“ als „Fünfte“ bekannt, so erschienen die Ddur- und Dmoll-Symphonie (op. 70) ungeachtet ihrer fünf Vorläuferinnen als erste und zweite, die früher entstandene (5.) Fdur-Symphonie als dritte — so erhielt schließlich die Gdur-Symphonie die Bezeichnung „Nr. 4“, obwohl sie in Wirklichkeit bereits die achte innerhalb der (auch hier schicksalhaften) Neunergruppe Dvořákscher Symphonien war.

In einer Zeit, der die Sicherheit symphonischen Gestaltens mehr und mehr entschwand, in der selbst einem Meister wie Brahms Zweifel am Sinn des eigenen Schaffens erwachsen, bildet Dvořáks Beitrag zur Gattung „Symphonie“ einen sehr bemerkenswerten Nebenzweig. Gleich Schubert, dessen musikantischer Vollnatur die seine gleicht, überwindet Dvořák das Problem, Erbe von Mächtigeren zu sein, nicht durch unablässiges Ringen um die Form wie Brahms, auch nicht durch die nachtwandlerische Sicherheit, mit der Bruckner den Weg von Beethoven weg zu einem neuen Symphonietypus findet, sondern durch den ursprünglich quellenden Reichtum seines Melos, das sich zwanglos bestehender Gehäuse bedient und sie lebendig umformt. Wie weit Dvořák dabei das deutsche Ideal der Symphonie erreicht, beweist die große Dmoll-Symphonie op. 70, die in der schicksalsschwangeren Dunkelheit und Herbheit ihrer Grundstimmung wie in der konzentrierten Formgestaltung der Brahmschen Symphonie ebenbürtig zur Seite steht, sie nach der Fülle der Einfallskraft sogar übertrifft. Noch vor dem Einbruch einer neuen, fremden Stil- und Ausdruckswelt mit ihren brennenden Farben in der Emoll-Symphonie zeigt dann das milde und heitere Nachmittagslicht der nachfolgenden Gdur-Symphonie Dvořáks Schöpferphantasie auf neuen Wegen, und zwar in Gehalt und formaler Durchbildung. Denn daß

die Fügung dieses Werkes lockerer ist, bedeutet keinen Mangel an formaler Zucht, sondern entspricht genau der farbigen Vielfalt der melodischen Gedanken, die ihrerseits wieder getreue Abbilder der Volksseele sind, der Dvořáks Kunst entsprang und der sie innig verbunden war von Anfang an. Mag in anderen Werken Dvořáks die Nähe von Volkslied und Volkstanz stärker spürbar sein als in dieser Symphonie, die in dem lyrisch ausschweifenden Scherzo (einem Arien-Zitat aus der Frühoper „Die Dickschädel“) auf den sonst so geliebten Furiant verzichtet und auch im (entzückend rhythmisierten) Trio mehr Tanzseligkeit im ganzen als einen bestimmten Volkstanz verkörpert: in kaum einer Symphonie ist die nationale Atmosphäre so dicht, sind Einzelheiten wie die reizvolle Unregelmäßigkeit der Perioden oder die beinahe „russische“ Scherzokoda so stark böhmisch-slawisch empfunden wie hier. Auch Zigeunerisches klingt an in den Melancholien des balladenhaften Adagios (die Klarinetten-Terzen in T. 12 ff.), das eine besondere Fülle der Gegensätze in sich vereint, mit seiner heroischen Trompeten-Gipfelung von ferne an Smetanas „Ma Vlast“-Visionen gemahnt und innerhalb der sinnhaften Schönheit, die Dvořáks Orchesterklang immer auszeichnet, besonders kostbare Partien einer wundervollen Filigranarbeit aufweist. Trotz dieser Vielfalt der Stimmungen und Melodien und ungeachtet der leichten Hand, mit der dies alles erfunden und gefügt ist, stellt die Symphonie jedoch keineswegs nur eine „Suite“ dar, wie es Hermann Kretzschmar empfand. Wie im 1. Satz die portalartige Choralelegie des Anfangs — schön ist nach diesem ungewöhnlichen Moll-Eingang die Auflichtung in den gewichtlosen Vogelruf des Hauptgedankens! — die Hauptteile verklammert, wie der feierliche Hymnus der Violoncelle (T. 39 ff.), zunächst scheinbar ein „überzähliges“ Thema darstellend, die Durchführung erst tänzerisch aufgelockert (T. 174 ff.), dann energievoll verkürzt (T. 188 ff.) dem Gipfelpunkt zutreibt, das verrät die Hand des echten Symphonikers — auch hier wieder bewundernswert der sparsame und um so leudtkräftiger wirkende Einsatz der Klangfarben, etwa der des Englische-Horns in T. 239 ff., das eine Welt von pastoraler Abgeschiedenheit heraufbeschwört. Das Finale, freudiger Ausklang wie zu Zeiten der Klassiker, spannt eine Variationenreihe in die Form eines Bogens: Nach der einleitenden Fanfare wird das Thema der Violoncelle in vier Variationen (die vierte nimmt das Flötensolo der dritten in ihre Mitte) zum festlichen Marsch gesteigert, der wiederum, nachdem der Mittelsatz (T. 120–215) eine originelle Trauermarsch-Parodie mit Trommelrhythmen der Bratschen und ungeschlachten Posaunen zu großer Steigerung bis zum Neueinsatz der Fanfare geführt hat, die zweite, lyrisch abgewandelte Vierergruppe von Variationen als rauschende Stretra beschließt.

Eine Neuausgabe dieses Werkes rechtfertigt sich demnach schon aus ihm selbst, besonders aber in dem Jahr, das anläßlich von Dvořáks 100. Geburtstag (am 8. September 1941) eine bessere Übersicht als bisher über sein noch unausgeschöpftes Werkreservoir verspricht. Begreiflicherweise mußte dabei, um weitere Verwirrungen zu vermeiden, die Zählung der Symphonie als Nr. 4 beibehalten werden. Als Text-Grundlage konnte, da die Handschrift-Partitur Dvořáks ebenso wie die handschriftlichen Orchesterstimmen der Prager Uraufführung sich im Archiv des Londoner Verlages befinden dürften, nur der Londoner Erstdruck von 1892 dienen — auch der vierhändige Klavierauszug, der, von Dvořák selbst angefertigt, ebenfalls 1892 erschienen war und vielleicht einige zweifelhafte Stellen hätte aufhellen können, war zur Zeit nicht zugänglich. Die Partitur des Erstdrucks gibt nun, da zu Lebzeiten Dvořáks erschienen, eine im ganzen verlässliche Grundlage für eine Neuedition ab, ist jedoch nicht so beschaffen, daß ihr Text kritiklos übernommen werden könnte. Einmal haben sich seinerzeit beim Stich eine Reihe offenkundiger Fehler eingeschlichen, da Dvořák im Herstellungs- und Erscheinungsjahr für seine Amerikareise rüstete und bereits Mitte September Europa verließ, hat er möglicherweise den Druck gar nicht überwachen können — die freundschaftliche Korrektorenhilfe von Brahms

begann erst Ende 1893. Zum anderen aber hat offensichtlich Dvořáks Handschrift verschiedene Flüchtigkeiten kleinerer und größerer Natur aufgewiesen, die bei der Schnelligkeit der Niederschrift nicht verwundern können. Nach den anfangs angeführten Daten muß Dvořák Instrumentation und Partiturniederschrift innerhalb der drei Wochen zwischen dem 14. Oktober und dem 8. November (eine Reise nach Berlin lag noch dazwischen) bewältigt haben! Das Prinzip der Neuausgabe mußte es demnach sein, den Text kritisch zu überprüfen, Fehler auszumerzen und zweifelhafte Stellen zu klären oder doch zur Diskussion zu stellen. Eindeutige Druckfehler sind demnach stillschweigend berichtigt, desgleichen Schreibfluchtigkeiten Dvořáks. Diese beziehen sich fast durchweg auf das Partiturbild und sind für die Wiedergabe unerheblich, es kommen dafür meist dynamische Zeichen oder Phrasierungsangaben in Betracht, die dort, wo ihre inkonsequente Durchführung oder ihre Lückenhaftigkeit das Walten des Zufalls verrät, vereinheitlicht oder, wie bei vielen Reprisenstellen, nach den Parallelfällen ergänzt oder ihnen angeglichen wurden. Selbstverständlich wurde überall, wo nur irgendwie eine absichtliche Abweichung vermutet werden konnte, der Text des Erstdruckes beibehalten, ebenso wie alle Eigentümlichkeiten der Dvořákschen Niederschrift bis auf die Normierung des Partiturskopfes unangetastet blieben. Bedeutungsvollere Änderungen, die die Gesetze der musikalischen Logik — als einzig zur Verfügung stehende Textkriterien — erheischen, sowie Fragwürdigkeiten, die sich ohne Einsicht in die Handschrift nicht klären ließen, sind im folgenden zusammengefaßt aufgeführt:

1. SATZ

Takt 18: Das überhängende Viertel in 3. Posaune und Tuba ist analog der Parallelstelle in Takt 144 ergänzt.

Takt 53: Das erste Achtel fis der Trompete steht im Erstdruck nach der Achtelpause: $\text{7 } \text{♩} \text{ } \text{♩}$, offenkundig ein Versehen.

Takt 104: Vielleicht muß beim 5. Achtel der 2. Violinen und Bratschen an Stelle des ais wie in den folgenden Paralleltakten 106 und 108 ein gis treten, doch kann die Reibung ais-h auch beabsichtigt sein.

Takt 105: Der erste Doppelgriff der 1. Violinen lautet im Erstdruck h'-h'.

Takt 144: Das Paukenviertel G ist analog dem Paralleltakt 18 ergänzt.

Takt 204: Das viermalige ges^{'''} der 1. Violinen im Erstdruck ist wohl als Druckfehler anzusehen, da ein melodischer Wechsel innerhalb des ostinaten Begleitakkordes sonst nicht stattfindet und das ges auch kaum (wie etwa der Wechsel in 2. Violine und Bratsche) eine Griff erleichterung für das folgende h^{'''} bildet.

Takt 249: Der das Pizzikato-Arpeggio der Violoncelle abschließende Spitzenton f' ist in diesem Takt von Dvořák wohl nur vergessen worden und deshalb hier ergänzt.

Takt 286: Die 2. Oboe hat im Erstdruck, von den Paralleltakten 282 und 284 abweichend, als erstes Viertel h'.

Takt 289: Auf Schreibfluchtigkeiten oder Lesefehler zurückzuführen sind wohl die kleinen Inkonsistenzen in der Stimmführung der Klarinetten und des 2. Fagotts von Takt 288 auf Takt 289. Sinngemäß wurde das d^{d} der Klarinetten in f^{d} und das g des 2. Fagotts in G abgeändert.

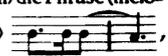
2. SATZ

Takt 161: Der Erstdruck hat hier in den 1. Violinen statt des Doppelgriffes nur ein f'.

3. SATZ

Takt 15: Die Reibung des zweiten Adtels b in Fagott und Klarinetten und des g in den 2. Violinen mit dem Viola-Durchgang ist wohl beabsichtigt.

Takt 159-160: Die stark hörbare Oktavparallele zwischen dem G-Fis im Kontrabaß und der Gegenmelodie der Bratsche dürfte wohl von Dvořák unbeabsichtigt stehengelassen sein, da er sie vorher (in Takt 128) durch Verlegung des Baßtones auf H vermieden hat.

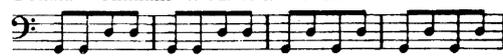
Takt 173-174: Durchaus unklar und fragwürdig ist hier die Oboenphrase, da Quintparallelen wie die zwischen Oboe und Fagott oder unaufgelöste dissonante Reibungen wie die zwischen dem Oboen-h und dem a der 1. Violinen nicht zu Dvořáks Gepflogenheiten gehören. Möglicherweise ist Dvořák hier beim Seitenwechsel die B-Stimmung der Klarinette in den Sinn gekommen, so daß die Phrase (melodisch allerdings weniger befriedigend) , vielleicht sogar weiter noch , heißen müßte.

Da hier jedoch nur die Handschrift haltbare Schlüsse erlauben würde, sei eine Abänderung dem Ermessen des Dirigenten anheimgestellt.

Takt 188: Der Erstdruck hat als drittes Achtel der 2. Oboe fälschlich g, vgl. den Paralleltakt 214.

4. SATZ

Takt 97-105: Sehr seltsam ist hier das Fehlen des Paukenparts. Kann man zunächst annehmen, daß hier eine (heute überflüssige) Rücksichtnahme auf das Umstimmen der D-Pauke in C vorliegt, so ist damit aber nicht erklärt, warum die Paukenpartie noch vor Phrasenschluß abreißt und andererseits erst im zweiten Takt der Abschlußkadenzen wieder einsetzt. Dies legt den Schluß nahe, daß Dvořák die Paukenzeile auf einer Partiturseite einfach auszufüllen vergessen hat. Dementsprechend ist die Paukenpartie, durch kleinen Stich kenntlich gemacht, analog der Parallelstelle (Takt 343-351) ergänzt und der Schlußtakt der Ergänzung dabei in seinem gleichmäßigen G den folgenden Takten 106 ff. angeglichen. Doch empfiehlt sich für die Praxis vielleicht, die Pauke in Takt 105-108, ebenfalls entsprechend der Parallelstelle, den Tonika-Dominant-Wechsel mitmachen zu lassen:



Vergleiche dazu auch das unvermittelte auftaktige Abbrechen der Pauke im 2. Satz, Takt 140, auch hier kann ein (nicht korrigierbares) Versehen von Autor oder Stecher angenommen werden.

Takt 166: Das Auftakt-Achtel c der 3. Posaune fehlt im Erstdruck, zweifellos liegt eine Vergesslichkeit Dvořáks zugrunde.

Takt 168: Auch diese Lücke im Paukenpart (der Erstdruck hat Ganztaktpause) dürfte innerhalb einer so logisch durchgeführten Partie nicht auf Absicht beruhen.

Takt 179: Im Erstdruck ist hier in der Trompete das  des vorangehenden Taktes wiederholt, — vielleicht liegt eine Verwechslung von Pausenzeichen und Abkürzungssignal '/. vor?

Takt 220: Das c^{''} der 2. Trompete im Erstdruck , das den dialogischen Wechsel der Nachbar-Sextakkorde stört, dürfte wohl auf einen Lesefehler zurückzuführen sein.