

Slawische Tänze

3

Primo

Erschienen 1886

Opus 72

Molto Vivace

1. *f*

p

pp *f* *p cresc.* *f*

f *mf cresc.* *f*

f *f*

*) Die Zeichen zur Position und Auftheilung der Hände stammen von A. Guedthausen.

*) The markings for the position and distribution of the hands were supplied by A. Guedthausen.

*) Les signes indiquant la position et la répartition des mains sont ceux de A. Guedthausen.

5

66 *f* *dim.* *mp* *p* *f* *f*

67 *f* *f*

68 *f* *p* *f*

69 *f* *dim.* *p*

70 *pp* *pp* *pp* *ritard.*

Slawische Tänze

Secondo

Erschienen 1886

Opus 72

Molto Vivace

1.

ritardato

(p) cresc.

mf cresc.

mp

This image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piece is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with a treble and bass staff. Dynamics include *pp*, *mp*, *p*, and *f*.
- System 2:** Continues the melody and accompaniment. Dynamics include *ff* and *f*.
- System 3:** Features a *marcato* marking. Dynamics include *ff*, *dim.*, *p*, and *f*.
- System 4:** Includes a *ritard.* marking. Dynamics include *ff*, *dim.*, and *p*.
- System 5:** Concludes with *pp* dynamics in both hands.

Vorwort

Den Ausgangspunkt für die Entstehung der *Slawischen Tänze* op. 72 (B 145) von Antonín Dvořák (1841–1904) bildeten die Auseinandersetzungen um das Honorar für die 7. Sinfonie im Sommer 1885 (die Werkzählung B 145 folgt Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis mit Bibliographie und Übersicht des Lebens und des Werkes*, Prag/Kassel²1996). Fritz Simrock, Dvořáks Berliner Verleger, war nur unter einer Bedingung bereit, der in seinen Augen viel zu hohen Honorarforderung für dieses Werk zuzustimmen. Antonín Dvořák sollte sich vertraglich verpflichten, bis spätestens zum Juli 1886 nach dem Opus 46 eine zweite Folge „Slawischer Tänze“ zu komponieren. Dvořák unterschrieb, doch bereits Ende Dezember 1885 – der Prager Komponist befand sich damals noch mitten in der kompositorischen Arbeit an dem für das Chorfestival in Leeds versprochenen Oratorium „Die heilige Ludmilla“ op. 71 – begann der Verleger zu drängen: „Wie ist es mit [...] meinem dritten und vierten Heft ‚Slawische Tänze‘? Donnerwetter! Ich dachte, Sie würden mir’s zu Weihnachten bescheren. Machen Sie ein bisschen was daran! Wer so viel Melodien im Kopfe hat wie Sie, der schüttelt in wenigen Tagen die 2 Hefte ‚Slawischer Tänze‘ aus dem Ärmel!“ (*Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, hrsg. von Milan Kuna et al., Bd. 6, Prag 1997, S. 65). Dvořák antwortete darauf: „Verzeihen Sie recht sehr, aber ich bin jetzt durchaus nicht in der Stimmung, um an

soleh lustige Musik zu denken. Überhaupt muß ich Ihnen sagen, daß es mit den ‚Slawischen Tänzen‘ nicht so leicht wird, wie das erste Mal! Zweimal etwas gleiches zu machen ist verdammt schwer! Sobald ich nicht die richtige Stimmung dafür habe, kann ich nichts machen. Zwingen kann man’s doch nicht!“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 2, Prag 1988, S. 119). Nur wenige Tage später fügte er hinzu: „Sie denken sich das Komponieren gar zu leicht; man muß doch nur dann anfangen, wenn man sich begeistert findet“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 2, S. 121). Anfang Juni 1886 aber, nachdem die Komposition des für England bestimmten Oratoriums abgeschlossen war, scheint er sich voll auf die versprochenen Tänze konzentriert zu haben: Mit dem Datum „9.6.1886“ ist eine der Skizzen (Tanz Nr. 6) versehen (Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis*, S. 254), und am 11. Juni schreibt Dvořák an Simrock: „Die Slawischen Tänze amüsieren mich sehr und ich glaube, diese werden ganz anders (kein Spaß und keine Ironie!)“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 2, S. 155). Die Arbeit am Gesamtzyklus schloss Dvořák am 9. Juli 1886 ab, wobei aufgrund fehlender Datierungen offen bleiben muss, ob er sie exakt in der Reihenfolge komponierte, wie sie im endgültigen Manuskript stehen.

Vor allem ein Punkt in der Entstehungsgeschichte war es, der Dvořák zuerst abgeschreckt, dann aber seinen ganzen kompositorischen Ehrgeiz herausgefordert haben muss: Das Moment des „zweimal etwas gleiches machen“. An den Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick schrieb er diesbezüglich: „Es freut mich sehr, daß Sie an meinen neuen ‚Slawischen Tänzen‘ Wohlgefallen haben. Ich hatte eine gewisse Furcht eine Folge von denselben zu veranstalten, weil ich gut weiß, wenn man einmal im solchen Genre glücklich war, daß es beim zweitenmal gewöhn-

lich nicht so gelingt“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 2, S. 205 f.). Dass die zweite Folge dennoch „gelingt“, lag daran, dass sich Dvořák auf mehreren Ebenen auf neue Art und Weise mit diesem Genre auseinandersetzte.

Dvořák griff im Opus 72 gegenüber dem Opus 46 auf eine Reihe neuer Tanztypen zurück (vgl. dazu Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I*, Prag 1954, S. 246 ff., sowie Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig 1973, S. 435 ff.). So ist der erste Tanz dem Typus des „Odzemek“ verpflichtet, einem wilden slowakischen Hirtentanz, in dessen Mittelteil Dvořák wohl nicht zufällig Themen seines 1880 für Klavier komponierten Hirtengedichts *Ekloge* (B 103, Nr. 4) verwendete. Auf dem Typ des lachischen Paartanzes „Starodavny“ (die Lachei ist ein Teil Mährens mit eigener charakteristischer Folklore) beruhen die Tänze Nummer 2 und 6; wie der tschechische Paartanz „Špacírka“ gibt sich die Nummer 5, dessen Hauptthema aus einem Tanz abgeleitet sein dürfte, den Dvořák in seiner Sommerresidenz in Vysoka kennengelernt hatte (Šourek, S. 254). Und aus Bulgarien und dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien stammt der Tanztyp des „Kolo“, den der Komponist dem siebten Tanz zugrunde legte.

Erhöht hat sich gegenüber dem Opus 46 das Moment des Artifizialen und der Stilisierung. Dies betrifft das Formale (mehrfaches Ausbrechen aus der ABA-Struktur, stärker ausgeprägte Kontrastanlage) ebenso wie die Harmonik (tonale Offenheit etwa im 8. Tanz) und generell die thematisch-motivische Arbeit. Als eine „Steigerung von den ersten“ beschrieb sie laut Dvořáks Brief vom 6. November 1886 denn auch Eduard Hanslick.

Ganz anders geben sich die neuen Tänze des Opus 72 in ihrem Ausdruck. War es im Opus 46 primär das Pulsierende und das Tänzerische, so prägen das

Opus 72 verstärkt Momente des Besinnlichen und Nachdenklichen. Von „poesieverwobene[n] elegischen Töne[n]“ (Wilhelm Pfannkuch, *Slawische Tänze op. 72*, in: *Lexikon Orchestermusik Romantik*, hrsg. von Wulf Konold, Bd. 1, Mainz 1989, S. 234) sowie vom „Schleier einer dichterischen Versonnenheit“ (Šourek, S. 247) ist denn auch in der Literatur im Zusammenhang mit dem Opus 72 immer wieder die Rede.

Auch für die zweite Folge der Slawischen Tänze wünschte sich der Verleger von Dvořák umgehend eine Instrumentierung für Orchester. An den Prager Komponisten schrieb er diesbezüglich im September 1886: „Die Suiten [Opus 72] haben uns, namentlich einige, außerordentlich gefallen, ich finde aber, sie sind durchschnittlich so orchestral gedacht, daß sie instrumentiert werden müssen. Macht es ein anderer, so wird es nicht so, wie Sie es sich gedacht haben“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 6, S. 92). Und knapp vier Wochen später ließ er Dvořák wissen: „so muß ich Ihnen nochmals sagen, wie sehr mir diese famosen Stücke gefallen. Aber – es hilft nichts: Sie müssen sie instrumentieren – sie sind so riesig orchestral, wie ich mir nur was denken kann!“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 6, S. 97). Dabei war der Komponist ganz anderer Meinung: „Ich glaube aber, daß diese neuen Tänze doch mehr klaviermäßig behandelt sind, als die ersten“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 2, S. 206). Dvořák empfand das Gegenüber von Klavier- und Orchestersatz jedoch keinesfalls als einen Widerspruch: „Eine gute Musik muss auch auf dem Klavier gut klingen“ (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Otakar Šourek, Prag 1955, S. 243). Feinheiten des Anschlages sowie der Pedaltechnik galten dem Prager Komponisten als Maxime für ein Klavierspiel, das versteckt Orchestrales erahnen lässt, auch wenn es nur durch die Tasten erklingt.

Der Herausgeber dankt den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken herzlich für die freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials.

Dresden, Herbst 2010
Klaus Döge

Preface

The origins of the *Slavonic Dances* op. 72 (B 145) by Antonín Dvořák (1841–1904) go back to the controversy over the honorarium for his Seventh Symphony in the summer of 1885 (the work number B 145 is from Jarmil Burghauer, *Antonín Dvořák. Thematic Catalogue · Bibliography · Survey of Life and Work*, Prague/Kassel, 2019). Fritz Simrock, Dvořák's Berlin publisher, was only ready to accept the composer's requested honorarium – which he considered exorbitantly high – on one condition: Dvořák would have to bind himself contractually to follow up the first set of “Slavonic Dances” op. 46 with a second series by July 1886 at the latest. Dvořák signed the

contract, but the publisher already began to put pressure on him in late December 1885, while the Prague composer was still in the midst of his work on the oratorio “St. Ludmilla” op. 71, which he had promised to deliver for the choral festival in Leeds. “Any news about my third and fourth books of ‘Slavonic Dances’? By Jove, I was hoping that you would send them to me as a Christmas gift. Why don't you get on with them! Whoever has as many melodies in his head as you do can toss off the two books of ‘Slavonic Dances’ in a few days!” (*Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, ed. by Milan Kuna et al., vol. 6, Prague, 1997, p. 65). Dvořák replied: “I beg your pardon, but I am not at all in the mood to deal with such humorous music. Indeed, I must tell you that it will be harder to write these ‘Slavonic Dances’ than the first ones! It is damned difficult to do the same thing twice! If I'm not in the right mood for it, I can't produce anything. You can't force it!” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, Prague, 1988, p. 119). A few days later, he added: “You think that composing is much easier than it is. You can only begin when you feel the spark” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 121). Nevertheless, in early June 1886, after he had finished his work on the oratorio for England, he seems to have turned his full attention to the dances: One of the sketches (Dance no. 6) is dated “9.6.1886” (Jarmil Burghauer, *Antonín Dvořák. Thematic Catalogue*, p. 254), and on 11 June Dvořák wrote to Simrock: “The Slavonic Dances have put me in high spirits and I think they will turn out completely differently (no joking, no irony!)” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 155). Dvořák completed his work on the entire cycle on 9 July 1886; due to the lack of datings, it cannot be ascertained whether he wrote them in exactly the same sequence as they appear in the final manuscript.

In the genesis of the *Slavonic Dances*, there was one aspect that initially dismayed Dvořák, but then apparently challenged his compositional ego: the aspect of doing “the same thing twice”. He voiced his feelings on this in a letter to the Viennese music critic Eduard Hanslick: “I am very pleased to hear that you enjoyed my new ‘Slavonic Dances’. I felt rather uneasy about producing a sequel of the same type since I very well know that when you are successful in one genre, you will usually not be as successful in it the second time around” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 205 f.). The fact that the second series also managed to be “successful” was due to Dvořák’s new approach to the genre on several levels.

In contrast to his opus 46, Dvořák chose a number of new dance types for his opus 72 (see Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I*, Prague, 1954, p. 246 ff., as well as Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig, 1973, p. 435 ff.). Thus the first dance follows the pattern of the “Odzemek”, a wild Slovak shepherd’s dance in whose middle section Dvořák – probably not by chance – used themes from his shepherd’s poem *Ekloge* (B 103, no. 4), composed for piano in 1880. Dances nos. 2 and 6 are based on the type of the Lachian couple dance “Starodavny” (Lachia is a part of Moravia and has its own characteristic folklore). No. 5 takes the form of the Czech couple dance “Špacírka”, whose main theme was most likely derived from a dance which Dvořák had become familiar with at his summer residence in Vysoka (Šourek, p. 254). Finally, the dance type of the “Kolo”, on which the composer based his seventh dance, originated in Bulgaria and the region of former Yugoslavia.

The aspect of artifice and stylization is more prominent in op. 72 than in op. 46. This pertains to

the formal aspect (repeated departures from the ABA structure, strongly delineated contrasts in the layout), the harmonic aspect (open tonality in the eighth dance, for example), and, in general, to the thematic-motivic work. According to Dvořák’s letter of 6 November 1886, Eduard Hanslick described them as an “intensification of the first”.

The new dances of opus 72 boast a completely different expressiveness. Whereas opus 46 was stamped primarily by pulsating and dance-like nature, opus 72 stands out for its moments of reflection and inwardness. In secondary literature on op. 72, we encounter descriptions such as “elegiac tones woven of poetry” (Wilhelm Pfannkuch, *Slawische Tänze op. 72*, in: *Lexikon Orchestermusik Romantik*, ed. by Wulf Konold, vol. 1, Mayence, 1989, p. 234) and a “veil of poetic pensiveness” (Šourek, p. 247).

The publisher even immediately expressed his wish for an orchestral version of the second series of *Slavonic Dances*. He addressed this matter in a letter of September 1886 to the Prague composer: “We have taken exceptional pleasure in the Suites [op. 72], and several of them in particular, but I feel that they are fundamentally so orchestrally conceived that they must be orchestrated. If someone else does this, it will not be the same as how you imagined it” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 6, p. 92). Scarcely four weeks later, he informed Dvořák: “I must tell you again how much I enjoy these wonderful pieces. But there is just no way around it: You have to arrange them for orchestra. I cannot imagine anything as fantastically orchestral!” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 6, p. 97). The composer had a completely different view of this: “I do feel, however, that these new dances have been treated in a more pianistic manner than the first” (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 206). Nevertheless, Dvořák did not feel

that the contrast between piano and orchestral writing was a contradiction in any way: “Good music should also sound well on the piano” (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, ed. by Otakar Šourek, Prague, 1955, p. 243). The composer considered subtleties of touch and of pedal technique as a maxim for a pianistic style that suggests an orchestral texture in a discreet way, even if it is expressed solely through the keys.

The editor extends his cordial thanks to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly putting the source material at his disposal.

Dresden, autumn 2010

Klaus Döge

Préface

Les *Danses slaves* op. 72 (B 145) d’Antonín Dvořák (1841–1904) trouvent leur origine à l’été 1885 dans le débat autour des honoraires dus au compositeur pour sa 7^e Symphonie (numérotation de l’œuvre B 145 d’après Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis mit Bibliographie und Übersicht des Lebens und des Werkes*, Prague/Cas-

sel, 21996). L'éditeur de Dvořák à Berlin, Fritz Simrock n'était prêt à accepter de verser ces honoraires, bien trop élevés à ses yeux, qu'à une seule condition: Antonín Dvořák devait s'engager par contrat à composer une seconde série de «dances slaves» en guise de suite à l'opus 46, au plus tard pour juillet 1886. Dvořák signa, mais dès la fin du mois de décembre 1885, alors même qu'il était plongé dans la composition de son oratorio op. 71, «Sainte Ludmila», promis au festival choral de Leeds, l'éditeur se mit à le harceler: «Qu'en est-il de [...] mon troisième et quatrième cahier de "dances slaves"? Mille tonnerres! Je pensais que vous me feriez ce plaisir pour Noël. Faites un petit effort! Quelqu'un qui a autant de mélodies dans la tête n'a besoin que de quelques jours pour écrire en un tour de main ces deux cahiers de "dances slaves"!» (*Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, éd. par Milan Kuna et al., vol. 6, Prague, 1997, p. 65). Dvořák lui répondit en ces termes: «Veuillez me pardonner, mais je ne suis actuellement absolument pas d'humeur à penser à une musique aussi joyeuse. Il faut d'ailleurs que je vous dise que, pour ces "dances slaves", les choses ne vont pas se passer aussi facilement que la première fois! Reproduire quelque chose à l'identique est diablement difficile! Tant que je ne serai pas bien disposé, je ne pourrai rien faire. Impossible de forcer les choses!» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, Prague, 1988, p. 119). Et il ajouta quelques jours plus tard: «Vous vous imaginez à tort que la composition est quelque chose de facile; on ne doit commencer que lorsque l'on a l'enthousiasme nécessaire» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 121). Mais début juin 1886, après avoir achevé la composition de l'oratorio destiné à l'Angleterre, il semble s'être entièrement concentré sur les dances promises: l'une des esquisses (danse n° 6) est datée du «9.6.1886» (Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches*

Verzeichnis, Prague, 21996, p. 254) et, le 11 juin, Dvořák écrit à Simrock: «Les dances slaves m'amusement beaucoup et je crois que celles-ci seront très différentes (pas d'humour, pas d'ironie!)» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 155). Le 9 juillet 1886, Dvořák mit la dernière main à l'ensemble du cycle. Cependant, en l'absence de dates, on ne sait pas s'il les composa exactement dans l'ordre dans lequel elles figurent dans le manuscrit final.

Il semble qu'un point particulier de l'histoire de la création de ces œuvres ait effrayé Dvořák, avant de stimuler son amour-propre de compositeur: il s'agit du fait de «reproduire quelque chose à l'identique». À ce sujet, s'adressant au critique musical viennois Eduard Hanslick, il écrivit les lignes suivantes: «Cela me fait bien plaisir que vous ayez apprécié mes nouvelles "dances slaves". J'éprouvais une certaine appréhension d'en écrire une nouvelle série, parce que je sais bien que pour ce qui concerne ce genre, lorsque l'on a eu la main heureuse une première fois, la seconde ne réussit en général pas aussi bien» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, pp. 205 ss.). Le fait que la seconde série soit malgré tout «réussie» tient au fait que, sur de nombreux plans, Dvořák a abordé ce genre de manière résolument nouvelle.

Par rapport à l'opus 46, Dvořák se servit pour l'opus 72 d'une série de nouveaux types de dances (à ce propos, cf. Otakar Šourek, *Antonín Dvořák. Werkanalysen I*, Prague, 1954, pp. 246 ss., ainsi que Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig, 1973, pp. 435 ss.). Ainsi, la première danse doit-elle beaucoup à l'*odzemek*, danse sauvage des bergers slovaques, et ce n'est probablement pas un hasard si Dvořák réutilisa en son centre des thèmes de son poème pastoral *Ekloge* (B 103, n° 4) écrit pour piano en 1880. Les dances numéros 2 et 6 reposent sur le style du *starodavny*; danse de couple originaire de Lachie (la Lachie est

une région de Moravie possédant son propre folklore). Le numéro 5 s'inspire d'une danse de couple tchèque, la *špacírka*, dont le thème principal semble issu d'une danse que Dvořák aurait entendue pour la première fois dans sa résidence d'été à Vysoka (Šourek, S. 254). Le genre du *kolo* que le compositeur a utilisé pour sa septième danse est originaire de Bulgarie et de la région d'ex-Yougoslavie.

Le niveau de raffinement et de stylisation de ces dances est plus élevé que dans l'opus 46, à la fois en ce qui concerne l'aspect formel (il s'écarte plusieurs fois de la structure ABA, marque davantage les contrastes) ou l'harmonie (liberté tonale, notamment dans la 8^e danse), ainsi que dans le traitement des thèmes et des motifs en général. Eduard Hanslick, reprenant les termes de la lettre de Dvořák du 6 novembre 1886, les décrit comme une «amélioration des premières».

Les nouvelles dances de l'opus 72 sont entièrement différentes dans leur expression. Autant l'opus 46 est avant tout de caractère dansant et rythmé, autant l'opus 72 est marqué par des moments de méditation et de réflexion. Dans la littérature liée à l'opus 72, il est régulièrement question de «sonorités élégiaques tissées de poésie» (Wilhelm Pfannkuch, *Slawische Tänze op. 72*, dans: *Lexikon Orchestermusik Romantik*, éd. par Wulf Konold, vol. 1, Mayence, 1989, p. 234) ou du «voile d'une songerie poétique» (Šourek, p. 247).

L'éditeur souhaitait également que Dvořák fournisse aussitôt une orchestration de la deuxième série des dances slaves. À ce propos, il écrivit en septembre 1886 au compositeur pragois: «Les suites [op. 72] nous ont particulièrement plu, notamment certaines d'entre elles, mais je trouve que de manière générale, elles sont pensées de façon si orchestrale qu'elles doivent être instrumentées. Si quelqu'un d'autre le faisait, le résultat ne correspondrait pas à

ce que vous avez imaginé» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 6, p. 92). Et tout juste quatre semaines plus tard, il écrivit encore à Dvořák: «Il faut que je vous redise à quel point ces fameuses pièces me plaisent. Rien à faire: Vous devez les instrumenter – elles sont aussi profondément orchestrales que je peux me l’imaginer!» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 6, p. 97). Le compositeur était toutefois d’un tout autre avis sur le sujet: «Je crois que le traitement de ces nouvelles danses est encore plus pia-

nistique que celui des premières» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 2, p. 206). Cependant Dvořák ne voyait aucune contradiction dans la coexistence d’une version pour piano et d’une version orchestrale: «Une bonne musique doit également bien sonner au piano» (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, éd. par Otakar Šourek, Prague, 1955, p. 243). Pour le compositeur pragois, les subtilités du toucher et la technique de pédale étaient les règles d’or d’un jeu pianistique laissant deviner des quali-

tés orchestrales cachées, même lorsque ces dernières ne s’expriment qu’au travers du clavier.

L’éditeur remercie chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les sources qu’elles ont aimablement mises à disposition.

Dresde, automne 2010

Klaus Döge