

Vorwort

Unter den drei reifen konzertanten Werken Antonín Dvořáks wird das Klavierkonzert – im Vergleich zu seinen Geschwistern – von der Musikwelt eher als Stiefkind behandelt. Das großartige Cellokonzert h-moll op. 104 ist wahrlich die Krone der Gattung, es ist ein Kernstück im Repertoire aller Cellisten. Das herrliche Violinkonzert a-moll op. 53 hat zwar nie die Beliebtheit und Popularität des Cellokonzerts erreicht, trotzdem konnte sich das Werk – dank der Hingabe und Begeisterung vieler bedeutender Geiger – auf den internationalen Konzertpodien etablieren.

Vergleichbares können wir vom Klavierkonzert g-moll op. 33 beim besten Willen nicht behaupten, obwohl es nicht an engagierten Interpreten, von Rudolf Firkušný bis Svatoslav Richter – unter Anderen – fehlte, die sich immer wieder bemühten, dieses Werk bekannter zu machen. Woran mag diese Ablehnung seitens des Publikums und vieler Pianisten liegen? Vielleicht sind sie verwöhnt von der großen Anzahl meisterlicher Klavierkonzerte, womit weder die Geiger, geschweige denn die Cellisten wetteifern können. Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms waren außerdem alle brillante Pianisten, die dem Erfolg ihrer Kompositionen auch als Interpreten den Weg ebneten konnten. Dvořák war kein Virtuose am Klavier, er hätte dieses Werk – Richter hielt es für das schwerste, das er je spielte – kaum selbst aufführen können. Verglichen mit Chopin und Liszt, die Maßstäbe des anspruchsvollen und dankbar wirkungsvollen Klavierspiels gesetzt haben, mag die Schreibweise Dvořáks für viele Pianisten fast abschreckend und unpianistisch scheinen. Wegen dieser Vorurteile hat der berühmte tschechische Klavierpädagoge Vilém Kurz (1872–1942) den Solopart bearbeitet, wodurch er seine Virtuosität steigerte und leider auch eine gewisse oberflächliche Äußerlichkeit in Kauf nahm. Diese „Kurz“-Fassung erscheint in den wichtigsten Notenausgaben, sogar in der Kritischen Gesamtausgabe (1956), direkt unterhalb des Originals. Durch den Eingriff fremder Hand verliert aber das Stück seinen eigenen Tonfall, man glaubt beinahe Klavierklänge Liszts zu hören.

Lassen wir also die „Kurz“-Fassung beiseite und spielen wir das Original genau so, wie Dvořák es komponierte.

Es ist ein wunderbares Konzert in der besten symphonischen Tradition von Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms. Der Solist ist nicht der Hauptdarsteller, welcher von einer Schar Mitwirkender begleitet wird – wie bei Paganini, Chopin und Liszt –, sondern primus inter pares, der Erste unter Gleichwertigen. Da hat das Orchester nicht nur die Rolle des Begleiters zu übernehmen – und wie herrlich klingt das bei Dvořák! Schon das Hauptthema – von den Bratschen und Celli wehmütig vorge tragen – ist ein wahrer Ohrwurm. Das leichtfüßig tanzende Seitenthema ist von entzückendem, graziösem Charakter, überhaupt wimmelt es im ganzen Werk von schönsten Melodien. Nicht zufällig lobte Johannes Brahms die musikalisch-melodische Begabung seines jungen Kollegen.

Der gewaltige erste Satz (*Allegro agitato*) – in ausgedehnt klassischer Sonatenform konzipiert – ist eine vollkommen geschlossene Komposition in sich. Er wäre ein selbständiges Konzertstück, wenn Dvořák das so gewollt hätte. Zu unserem Glück hat er zwei Sätze hinzugefügt, welche zusammen das nötige Gleichgewicht zum Kopfsatz herstellen. Das *Andante sostenuto* mit dem Waldhorn-Thema erweckt Klänge der Natur, das darauffolgende *Allegro con fuoco* ist ein mitreißendes Rondo-Finale, welches folkloristisches Material mit klassischen Mitteln verbindet.

Die pianistisch-technischen Schwierigkeiten sind eine Herausforderung für den Interpreten, die musikalischen Schätze rechtfertigen sie. Zahlreiche Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts, welche zum Repertoire vieler Pianisten gehören – und viel zu häufig erklingen –, sind pianistisch nicht weniger kompliziert, ohne dass sie Dvořáks Werk im musikalischen Ausdruck und kompositorischen Können erreichen würden.

Diese wunderschöne Handschrift Dvořáks erscheint hiermit zum ersten Mal in der Öffentlichkeit. Möge diese Faksimile-Ausgabe das Interesse und die Neugier vieler Studenten, Musikliebhaber und Interpreten wecken, was zur späten, wohlverdienten Anerkennung dieses Klavierkonzerts führen würde.

*

Abschließend möchte ich dem Prager Nationalmuseum und dem G. Henle Verlag herzlich dafür danken, meinen lange gehegten Wunsch einer kritisch kommentierten, originalgetreuen Faksimilierung dieser Handschrift in die Tat umgesetzt zu haben.

Florenz, Frühjahr 2004

András Schiff

Preface

Among Antonín Dvořák's three mature compositions in concerto form it is the Piano Concerto that – compared to its siblings – has not been properly recognized by the musical world. The magnificent Cello Concerto in B minor, op. 104, is firmly established as a crowning centerpiece of the cello repertoire. The very beautiful Violin Concerto in A minor op. 53 has not achieved similar popularity; nevertheless – thanks to the devotion and enthusiasm of many important violinists – it too has found its way into the world's concert halls.

The Piano Concerto in G minor, op. 33, has not had such good luck. Yet it has not lacked true champions – from Rudolf Firkušný to Sviatoslav Richter, among others – who believed in the work and tried to make it better-known. What might be the reason for this resistance on the part of the public and many pianists? Perhaps we are spoiled by the large number of great piano concertos, with which violinists, and still less cellists, cannot hope to compete. Moreover Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt and Brahms were all brilliant pianists who could contribute to the success of their compositions through their own performances. Dvořák was not a virtuoso pianist; he could never have mastered the enormous technical hurdles of his concerto, which Sviatoslav Richter considered the most difficult piece he had ever played. Compared to Chopin and Liszt – who have set the standard for demanding and effective pianism – Dvořák's way of writing for the instrument may at first seem frighteningly unpianistic. Because of this prejudice the famous Czech teacher Vilém Kurz (1872–1942) arranged the solo part, giving it plenty of virtuosity and brilliance – along with an element of extroverted superficiality. Kurz's version appears in all the important printed editions, even in the critical complete edition (1956), directly beneath the original. Through his intervention the piano part is robbed of its distinctive voice; it sounds dangerously Lisztian.

Therefore let us forget Kurz and return to the original, exactly as Dvořák composed it. This is a wonderful con-

certo conceived in the noble tradition of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms. Here the soloist is not the sole center of attention surrounded by a group of accompanists, as is often the case with Paganini, Chopin and even Liszt; he or she is *primus inter pares*, first among equals. **Rather than merely assisting, the orchestra plays an equally important role.** How beautiful this sounds in Dvořák's hands! The principal theme – wistfully sung by the violas and the cellos – is memorable and irresistible. The light-footed and charming second theme dances gracefully and elegantly; in fact the whole piece seems to be swarming with lovely melodies. Small wonder that Dvořák's natural melodic gifts were justly praised by Johannes Brahms!

The mighty opening *Allegro agitato* – in expansive sonata form – is a self-contained work. It could stand alone as an independent concert piece, or *Konzertstück*, if the composer had wished it to do so. Luckily – to our benefit – he added two further movements which, taken together, constitute the necessary counterweight to the opening. The *Andante sostenuto*, with its main theme intoned by the horn, evokes images of nature; the concluding *Allegro con fuoco* is an invigorating rondo-finale incorporating elements of folksong and dance.

The pianistic difficulties are a challenge to the performer, but they are more than offset by the musical delights. Several nineteenth-century piano concertos that are currently in the repertoire of many a pianist – and are heard far too often – are technically just as difficult, without giving us the emotional warmth and technical mastery that radiate from Dvořák's music.

This beautiful manuscript appears for the first time in print. May it awaken the interest and curiosity of students, performers and music lovers and help the concerto to its belated but well-deserved recognition.

*

Finally, I wish to express my heartfelt thanks to the National Museum, Prague, and to G. Henle Verlag for allowing me to realize my long-cherished dream of publishing a faithful annotated facsimile of this manuscript.

Florence, spring 2004

András Schiff

Úvodní slovo

Mezi třemi koncertantními skladbami Dvořákova zralého mistrovství je klavírní koncert „dítětem“, k němuž se – ve srovnání s jeho „sourozenci“ – hudební svět chová spíše macešsky. Grandiózní violoncellový koncert h moll op. 104 je skutečnou korunou žánru a pilířem repertoáru všech violoncellistů. Překrásný houslový koncert a moll op. 53 sice nikdy nedosáhl obliby a popularity koncertu violoncellového, přesto se však mohl – díky zápalu a nadšení četných významných houslistů – etablovat na světových koncertních pódíích.

O klavírním koncertu g moll op. 33 nemůžeme při nejlepší vůli nic podobného tvrdit, i když ani tady nechyběli angažovaní interpreti, od Rudolfa Firkušného po Svjatoslava Richtera a mnohé jiné, vždy znova se pokoušející uvést toto dílo více ve známost. Z čeho asi pramení odmítavý postoj publika a mnoha pianistů? Možná jsou zhýčkaní tou spoustou mistrovských klavírních koncertů, s níž nemohou konkurovat ani housle, ani violoncello. Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms byli krom toho všichni brilantními klavíristy a mohli se tak na úspěchu svých kompozic podílet i jako interpreti. Dvořák klavírním virtuózem rozhodně nebyl a svoje dílo – Svjatoslav Richter je pokládal za to nejtěžší, co kdy hrál – by stěží byl býval mohl sám provést. Ve srovnání s Chopinem a Lisztem, kteří stanovili kritéria náročné, zároveň však vděčné a působivé klavírní hry, může způsob, jakým píše Dvořák, mnohé hráče takřka odrazovat a jevit se jim jako nepianistický. Pod vlivem těchto předsudků přepracoval proslulý český klavírní pedagog Vilém Kurz (1872–1942) sólový part koncertu tak, že získal na virtuozitě, žel ale i na jisté povrchní vnějškovosti. Tato Kurzova verze se objevuje v těch nejdůležitějších notových vydáních, kritickou soubornou edici (1956) Dvořákova díla nevyjímaje, přímo pod originálem. Zásahem cizí ruky však skladba ztrácí svoji osobitost, ba zdá se, že slyšíme klavírní tóny téměř lisztovské.

Ponechme tudíž Kurzovo zpracování stranou a hrajme originál přesně tak, jak jej Dvořák napsal. Je to nád-

herný koncert v té nejlepší symfonické tradici Mozartově, Beethovenově, Schumannově a Brahmově. Sólový hráč není protagonistou, jehož jen doprovází houf spoluúčinkujících – tak, jako tomu je u Paganiniho, Chopina či Liszta – nýbrž primus inter pares, prvním mezi rovnými. Orchester se tu neomezuje pouze na roli doprovazeče – a jak přenádherně Dvořákovi zní! Už hlavní téma, zádumčivě přednášené violami a violoncelly, skutečně lahodí sluchu. Vedlejší téma, lehkonohé a roztančené, má úchvatně graciózní charakter, a vůbec, celé dílo přímo překypuje těmi nejkrásnějšími melodiemi. Není náhodou, že Johannes Brahms tolik chválil právě melodické nadání svého mladšího kolegy.

Mohutná první věta (*Allegro agitato*), koncipovaná v rozvité sonátové formě, je už sama o sobě celistvou kompozicí. Mohla by být samostatnou koncertní skladbou, kdyby to Dvořák býval byl zamýšlel. Naštěstí pro nás přidal ještě dvě věty, které dohromady vytvářejí nutnou protiváhu k větě úvodní. *Andante sostenuto* s tématem lesního rohu evokuje zvuky přírody, následující *Allegro con fuoco* je strhující finální rondo, jež spojuje folkloristický materiál s klasickými prostředky.

Technické nároky, zdůvodněné hudební krásou díla, jsou výzvou pro interpreta. Četné klavírní koncerty 19. století, jež patří do repertoáru mnoha pianistů – a začínají tak až příliš často – nejsou po pianistické stránce o nic méně komplikované, Dvořákovu dílu se však co do hudebního výrazu a kompozičního mistrovství stěží vyrovnají.

Dvořákův skvostný rukopis se tak poprvé dostává na veřejnost. Kéž by vydání tohoto faksimile podnítilo zvědavost mnoha studentů, milovníků hudby a interpretů, a přineslo tak Dvořákovu klavírnímu koncertu zasloužené uznání.

*

Závěrem bych chtěl srdečně poděkovat pražskému Národnímu muzeu a nakladatelství G. Henle za to, že se mé dávné přání, aby bylo vydáno věrné faksimile tohoto rukopisu s kritickým komentářem, jejich přičiněním splnilo.

Florencie, jaro 2004

András Schiff

Einleitung

Zur Entstehungsgeschichte

Das Klavierkonzert g-moll op. 33 von Antonín Dvořák (1841–1904) entstand in der ersten, sogenannten „slawischen“ Schaffensperiode des Komponisten. Es weist sämtliche Merkmale des Kompositions- und Klavierstils auf, der für Dvořáks frühes Schaffen typisch ist. In ihm spiegelt sich außerdem die aktive Aufarbeitung und eigenständige Umformung des Schaffens bedeutender Vorgänger und Zeitgenossen. Dieses Konzert ist das bedeutendste konzertante Werk der tschechischen Klavierliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zugleich eines der wenigen Klavierkonzerte der neueren tschechischen Musikkultur.¹

Das Konzert wird in vielen Arbeiten mit Biographie- und Überblickscharakter erwähnt.² Mit seiner Genesis befasst sich jedoch nur eine einzige, nämlich die kürzlich entstandene Studie von Ludmila Šmídová.³ Die schon lang andauernde kontroverse Wertung des Werkes seitens der Pianisten, Kritiker und Musikwissenschaftler hätte durchaus mehr Interesse an ihm wecken können. Stattdessen wurde diese konzertante Komposition Dvořáks jedoch jahrelang missachtet und unterschätzt. In diesem Zusammenhang ist auch die Überarbeitung des Soloparts durch den Pianisten und bedeutenden Pädagogen Vilém Kurz zu sehen, zu der es während des ersten Weltkriegs kam.⁴

Zur Entstehungszeit des Klavierkonzerts hatte der 35-jährige Komponist bereits eine lange schöpferische Entwicklung und eine ganze Reihe verschiedenster Kompositionen hinter sich.⁵ Von der interessierten Öffentlichkeit sowie von der Fachkritik wurde er als ein führender, eigenständiger Repräsentant der tschechischen nationalen Musik angesehen:

„Erreichend nämlich ... das Mannesalter seiner Kunst, stellte er sich in die erste Reihe derjenigen, welche die slawische nationale Kunstmusik pflegen ... der Kern seiner Werke aus den letzten drei Jahren gehört der klassischen Form an; es sind dies: zwei Streichquartette, ein Streichsextett, das Klavierkonzert, ... eine Serenade u. dgl.“⁶

Dvořáks Schaffensphase begann Anfang der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts, als er sich entschloss, Komponist zu werden, und seine ganze Existenz – selbst zu dem Preis erheblicher persönlicher Entbehrungen – dem Ziel unterwarf, bekannt zu werden.⁷ Innerhalb von zwei Jahren nach der ersten öffentlichen Aufführung einer seiner Kompositionen (das Lied „Erinnerung“)⁸ konnte Dvořák sich – insbesondere dank des großen Erfolgs der patriotisch gestimmten Kantate „Hymnus ‚Die Erben des Weißen Berges‘“ op. 30⁹ – erfolgreich in der heranwachsenden Generation der tschechischen Komponisten

behaupten.¹⁰ Das außerordentliche Interesse an seinen bei Simrock erschienenen „Klängen aus Mähren“ op. 32 auf dem deutschen Markt im Jahre 1878, zusätzlich noch durch einen Artikel des einflussreichen Kritikers Louis Ehlert geschürt, machte den bis dahin unbekanntesten Dvořák mit einem Schlag zu einem bekannten und gefragten „slawischen“ Autor.¹¹

¹ Im Laufe des 19. Jahrhunderts klang in Böhmen der traditionelle Typus des virtuos aufgefassten Klavierkonzerts nach, so wie er gegen Ende dieser Zeit beispielsweise durch das Werk von Jindřich Kàan z Albestù repräsentiert wird; siehe *Slovník české hudební kultury* (Lexikon der tschechischen Musikkultur), hrsg. von Jiří Fukač u. Jiří Vysloužil, Praha: Editio Supraphon 1997, Artikel *klavír* (S. 443–446) und *koncert* (S. 446–448).

² So beispielsweise bei Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka (Leben und Werk Antonín Dvořáks)*, Bd. 1, Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy 1916; John Clapham, *Dvořák*, Newton Abbot u. London: David & Charles 1979; Klaus Döge, *Dvořák, Leben-Werke-Dokumente*, Zürich u. Mainz: Atlantis 1991 u.a.

³ Ludmila Šmídová, *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu* (Neue Quellen zu A. Dvořáks Klavierkonzert), in: *Hudební věda* Nr. 2–3, 2003, S. 191–210.

⁴ Der Solopart entsprach nicht den damaligen Vorstellungen des virtuosen Chopin-Liszt'schen Klavierstils. Die erste Aufführung der Kurz'schen Fassung fand am 9.12.1919 in Prag statt (Ilona Kurzová – Klavier, Tschechische Philharmonie, Václav Talich – Dirigent). In dieser Version wurde das Konzert in den folgenden vierzig Jahren von tschechischen Pianisten gespielt. Die Kurz'sche Bearbeitung erschien gemeinsam mit der ursprünglichen Fassung in der kritischen Gesamtausgabe der Werke Dvořáks im Druck (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1956), wo sie O. Šourek in seinem Vorwort als das Original überragend bezeichnete. In den 50er und 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts sind einige Interpreten (Jan Panenka 1961, später Radoslav Kvapil) zur authentischen Fassung des Klavierparts zurückgekehrt. Dies führte zu einer schrittweisen Revision der tradierten Auffassungen in Bezug auf die Qualität des Werkes. Von Bedeutung war insbesondere die Aufführung der Dvořákschen Originalfassung des Soloparts durch Svjatoslav Richter während seiner Tournee durch die Vereinigten Staaten und Westeuropa Anfang der 60er Jahre. In diesem Zusammenhang lesenswert ist der im Anschluss an Richters Aufführung im Rahmen des Prager Frühlings 1966 in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* XIX (1966), S. 424–426, publizierte Artikel des Pianisten Radoslav Kvapil *Rehabilitace Dvořáka* (Dvořáks Rehabilitation).

⁵ Neben mehreren verschiedenartigen Kammermusikwerken auch fünf Opern, fünf Symphonien und zwei größere vokalsymphonische Werke. Im Jahre 1873 vernichtete er einige Kompositionen, vor allem aus den 60er Jahren. Werke, die er behielt, versah er mit neuen Opuszahlen.

⁶ V. Zelený, *Po třech letech* (Nach drei Jahren), eine Übersicht der tschechischen Musikproduktion, in: *Dalibor* I (1879), S. 2.

⁷ Ende Juli 1871 verließ er nach fast neun Jahren seine Bratschistenstelle im Orchester des Interimstheaters und begann vom Musikunterricht zu leben. Erst ein in den Jahren 1875–1879 wiederholt gewährtes staatliches Stipendium löste seine finanziell schwierige Situation.

⁸ Das Lied „Vzpomínání“ aus dem Liederzyklus nach Gedichten von Eliška Krásnohorská wurde am 12.10.1871 in Prag aufgeführt.

⁹ Die Premiere fand am 9.3.1873 auf der Sophieninsel statt. Es dirigierte Dvořáks Freund Karel Bendl.

¹⁰ Zu ihnen gehörten vor allem Karel Bendl, Zdeněk Fibich, Jos. Boh. Foerster, Jindřich Kàan z Albestù und Karel Kovařovic.

¹¹ Ehlerts Artikel wurde in der National-Zeitung, Berlin, am 15.11.1878 veröffentlicht.

Die Komposition der erwähnten „Klänge aus Mähren“ beendete der Komponist kurz vor dem Beginn der Arbeit am Klavierkonzert.¹² Konkrete Anregung zu dieser und einigen weiteren, späteren Klavierkompositionen war zweifellos Dvořáks jahrelange Bekanntschaft und künstlerische Zusammenarbeit mit Karel ze Slavkovských. Der damals junge, ambitionierte Klaviervirtuose bewegte sich schon etliche Jahre erfolgreich im Prager Konzertleben und führte mit *Vorliebe Neuigkeiten aus dem Schaffen tschechischer Komponisten* auf.¹³ Dvořák lernte ihn wahrscheinlich spätestens kurz vor der Premiere seines Klavierquintetts A-dur op. 5 kennen, die am 22. November 1872 in Prag stattfand (früher hatten andere Pianisten bei den Aufführungen seiner Werke mitgewirkt).¹⁴

Dvořák war seiner Ausbildung nach Organist und übte diesen Beruf tatsächlich auch einige Jahre aus.¹⁵ In regelmäßigen Kontakt mit dem Klavier kam er erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1880.¹⁶ Als er mit der Komposition seines Klavierkonzerts begann, kannte er die konzertanten Kompositionen der Klassiker, Frühromantiker und auch die späteren Entwicklungstrends. Er hatte einige dieser Werke in Prag gehört beziehungsweise sogar bei deren Aufführung mitgewirkt.¹⁷ Für das Klavier hatte er bis zu dieser Zeit außer einiger ganz früher, heute verschollener Kompositionen, ein Potpourri aus der Oper „Der König und der Köhler“ (1874/75), zwei Menuette (Februar 1876) und einige Teile aus dem Zyklus „Silhouetten“ komponiert.¹⁸ Er verwendete das Instrument – von Liedern und weiteren Kammermusikstücken abgesehen – in zwei Trios und je einem Quintett und Quartett. Außerdem gibt es in Dvořáks frühem Schaffen ein Werk mit konzertantem Charakter, das er jedoch niemals instrumentiert hat.¹⁹ Kurz vor der Premiere des eigenen Klavierkonzerts hörte er noch die tschechische Erstaufführung des Brahms'schen Konzerts d-moll op. 15.²⁰

Dvořáks Klavierkonzert g-moll op. 33 entstand in der recht kurzen Zeit von nicht einmal zwei Monaten im Spätsommer 1876: Der erste Satz wurde am 28. August abgeschlossen, der zweite am 6. und der dritte am 14. September. Zum Entstehungsprozess des Werkes sind keinerlei Skizzen, Dokumente oder Zeugenberichte überliefert.²¹ Von einem keineswegs leichten Schaffensprozess bzw. von einer recht schwierigen Suche nach der Endgestalt des Konzerts zeugt die hohe Anzahl der Eingriffe in das bereits fertige Autograph. Erst unlängst wurde eine entsprechend zu datierende Partiturabschrift entdeckt, deren Text sich aufgrund des Umfangs und Charakters der Abweichungen von Dvořáks Handschrift als Erst- beziehungsweise Frühfassung des Konzerts bezeichnen lässt. Diese Quelle stellt in der Gegenüberstellung mit dem hier vorgelegten Partiturotograph ein einzigartiges Dokument zum Schaffensprozess des Komponisten in den 60er und 70er Jahren dar.²²

Es ist bekannt, dass Dvořák seine Kompositionen seit Ende der 70er Jahre erst in ihrer definitiven, durch eine Aufführung erprobten Version zur Herausgabe freizugeben pflegte. So verfuhr er auch im Fall des Klavierkonzertes. **Zu Eingriffen in das Werk kann es mehrfach im Verlauf der fast sieben Jahre zwischen seiner Entstehung 1876 und der Erstaussgabe 1883 gekommen sein.**

¹² Die Komposition „Moravské dvojzpěvy“ (Klänge aus Mähren) op. 32 wurde am 13.7.1876 beendet.

¹³ Karel ze Slavkovských (1845/47?–1919) stammte aus Běstvina unweit von Chrudim. In Prag lebte er seit 1867. Wahrscheinlich war er für kurze Zeit Schüler von Alexander Dreyschok. Er gab Musikunterricht in adeligen Häusern und hatte außerdem ein eigenes Musikinstitut. Ab 1871 gab er regelmäßig Konzerte. Er führte als erster Kompositionen von B. Smetana und Dvořák auf, der ihm die 1878 komponierten „Zwei Furianten“ op. 42 widmete.

¹⁴ Bei der Aufführung des Quintetts wirkten neben Slavkovský noch Vojtěch Hřímálý und (?) Lederer (Violine), Rudolf Krehan (Viola) und Alois Neruda (Violoncello) mit.

¹⁵ Er kam 1857 nach Prag und studierte dann zwei Jahre in der dortigen Orgelschule. In den Jahren 1873–1877 war er Organist an der Prager St. Adalbert-Kirche.

¹⁶ Mitte Mai 1880 war die Familie in eine geräumigere Zweizimmerwohnung mit Blick auf die Straße Žitná, Nr. 564, gezogen und bald darauf kaufte sich Dvořák einen Flügel der Marke Bösendorfer. Der Besitz des Instruments regte ihn in den folgenden Jahren zu weiteren Kompositionen für das Klavier und später auch zur aktiven Beteiligung an den Aufführungen einiger seiner Kammermusikwerke an. Seit 1932 ist das Instrument Bestandteil der ständigen Ausstellung des Antonín Dvořák Museums in Prag.

¹⁷ In den Jahren 1857–1871 beteiligte sich Dvořák als Bratschist aktiv am Prager Konzertleben. Neben seiner Tätigkeit im Orchester des Cäcilienvereins wirkte er auch in der Komzák-Kapelle und im Orchester des Interimstheater mit. Er erlebte die Konzertauftritte von Franz Liszt und Clara Schumann und hatte die Möglichkeit, Beethovens c-moll-Klavierkonzert in der Interpretation von Bedřich Smetana zu hören; siehe Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis*, Prag: Bärenreiter-Editio Supraphon 1996.

¹⁸ Siehe B 32 in J. Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis*, a.a.O., S. 94.

¹⁹ Es handelt sich um das Konzert für Violoncello und Klavier A-dur ohne Opuszahl aus dem Jahre 1865, ein Werk, das für Dvořáks Freund und Kollegen Ludevít Peer aus dem Orchester des Interimstheaters bestimmt war, der es noch im selben Jahr nach Deutschland mitgenommen hatte. Wieder aufgetaucht ist die Handschrift erst 1925, gegenwärtig wird sie in der British Library in London aufbewahrt.

²⁰ Dvořák an Johannes Brahms, Prag, 23.1.1878 in: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, hrsg. von Milan Kuna, Bd. 1–8, Prag: Editio Supraphon 1987–2000, Bd. 1, S. 133–135 (im Folgenden nur mit K 1/133–135 usw. bezeichnet). Die Aufführung fand am 2.12.1877 statt. Dvořák kann jedoch das Brahms'sche Konzert schon früher kennengelernt haben, da es bereits 1862 im Druck erschienen war. Der Solist der Prager Aufführung war Karel ze Slavkovských.

²¹ Skizzen zum Konzert haben zweifellos existiert, vgl. Milan Kuna, *Význam studia Dvořákových náčrtů* (Die Bedeutung des Studiums von Dvořáks Entwürfen), in: *Hudební rozhledy VII* (1954), S. 923–925.

²² Die Partiturabschrift stammt aus dem Nachlass von Leoš Janáček. Sie wird im Mährischen Landesmuseum in Brünn, Signatur A 11.447, aufbewahrt. Näheres dazu siehe die erwähnte Studie von L. Šmídová.

Äußerst unwahrscheinlich ist, dass der Autor den Schaffensprozess selbst nach der Herausgabe des Werkes noch für nicht endgültig abgeschlossen hielt. Die zeitlich nicht näher bestimmbare Absicht des Komponisten, einige Teile des Konzerts zu überarbeiten, wird lediglich in einer späteren Studie von Harriet Cohen erwähnt.²³ Nach der Publikation des Konzerts nahm Dvořák noch an drei Aufführungen teil, von denen er zwei selbst dirigierte.²⁴

Am ehesten angebracht erscheinen Betrachtungen über die Gründe und die zeitliche Datierung der nachträglichen Eingriffe in die Partitur: 1) im Zusammenhang mit der Premiere des Konzertes im Jahre 1878, 2) in Verbindung mit seiner Zweitaufführung zwei Jahre später, und 3) im Rahmen der Vorbereitung zur Herausgabe 1883.²⁵ Die betreffenden Umarbeitungen hatten ihren Ursprung primär in der selbstkritischen Einstellung des Komponisten. Die Änderungen im Klavierpart können in erster Linie vom ersten Interpreten initiiert worden sein, wenngleich auch Einflüsse weiterer Pianisten, die mit dem noch unpublizierten Werk in Kontakt kamen, nicht auszuschließen sind.²⁶

Die Premiere von Antonín Dvořáks Klavierkonzert fand am 24. März 1878 im Rahmen eines vom Akademischen Leseverein im Saal auf der Prager Sophieninsel veranstalteten „Slawischen Konzertes“ statt. Das Orchester des Interimstheaters dirigierte Adolf Čech, und neben Dvořáks neuem Werk wurde dort auch Zdeněk Fibichs symphonische Dichtung „Toman und die Waldnymphe“ uraufgeführt. Die tschechische Kritik nahm das Werk verständlicherweise mit Begeisterung auf:

„Antonín Dvořák stellte sich nun wieder in einer neuen Gattung der musikalischen Komposition vor ... er bewies, dass er sich auch darin vollständig auskennt. Jene Komposition zeichnet sich durch so manchen schwungvollen Gedanken sowie durch wohlgedachte, klare Ausarbeitung aus, legt allerdings mehr Gewicht aufs Orchester, denn aufs Klavier. Dennoch verlangt der Klavierpart einen äusserst tüchtigen Pianisten ...“²⁷

oder:

„Dvořák in seinem Klavierkonzert ... steht in formaler Hinsicht auf dem klassischen Standpunkt Beethovens ... ein Fortschritt ist insbesondere im Hinblick darauf festzustellen, dass das Klavier kein ausschließlich dominierendes Instrument ist, sondern dass es ein einheitliches Ganzes mit dem Orchester bildet, dem es durch seine eigenartige, glockige Farbigekeit einen neuen Glanz und Klarheit verleiht ... Wenn jemand so wie Dvořák von einem ausschließlich musikalischen Standpunkt aus komponiert, ... dann muss er in einer bestimmten, festgelegten Form schreiben, wenn er verständlich sein will. Dieses dreisätzige Konzert von ihm ... gehört zu den allerersten Werken, welche in der Sonatenform je bei uns geschrieben wurden, es ist ohne Zweifel die reifste und tiefste Komposition des Symphonikers Dvořák.“²⁸

Die Reaktion der deutschen Presse war um einiges reservierter, zugleich jedoch umfangreicher und ebenfalls eindeutig positiv:

„Dvořák's Klavierkonzert ... hat mehr den Charakter des Interessanten, Geistvollen, als des echt Musikalisch–Stimmungsvollen. Es hält sich wesentlich die symphonische dreisätzige Form ... fest, sucht aber ihren Schwerpunkt mehr in einer etwas breitspurigen, allerdings durch modulatorische Gegensätze sehr interessanten Verwendung der Hauptmotive, als durch deren streng logische Entwicklung. Hauptsächlich wiegt in den ersten zwei Sätzen mehr das Gangartige vor, was ihnen einen gewissen Grad von Unruhe gibt. Eine strengere Fassung, sowie mannigfaltigere Abwechslung der Ideen bringt der letzte Satz, der auch durch die durchweg frischen, slawisch anklingenden Hauptmotive

²³ „Josef Suk ... told me that Dvořák had announced his intention of re-writing much of the passage work in the piano concerto“ (Harriet Cohen, *The Piano Compositions in: Antonín Dvořák. His Achievement*, hrsg. von Viktor Fischl, London: Lindsay Drummond 1942, S. 129). Die Verfasserin der Studie wurde 1885 geboren und erhielt diese Information zweifellos erst nach dem ersten Weltkrieg. J. Suk kam 1891 in persönlichen Kontakt mit Dvořák. Ist es wahrscheinlich, dass der Komponist nach so vielen Jahren noch mit seinem Schüler über die Absicht, das Konzert zu überarbeiten, gesprochen hat?

²⁴ Erstmals am 21.11.1884 in Berlin, Solistin: Anna Grosser; das zweite Mal in London am 6.5.1885, mit Franz Rummel am Klavier. Zum letzten Mal hörte Dvořák sein Konzert in Prag am 12.3.1898 anlässlich seines 25. Jubiläums als Komponist. Der Interpret war Josef Růžicka.

²⁵ Die Vorstellung, dass der Komponist – ständig mit intensiver aktueller Schaffensfähigkeit sowie mit den aus seiner plötzlichen Popularität resultierenden Verpflichtungen beschäftigt – noch Zeit hätte, ein älteres Werk ohne konkreten Grund zu überarbeiten, erscheint nicht allzu realistisch.

²⁶ Aus der erhaltenen Korrespondenz geht hervor, dass es sich um Anna Nikolajewna Jessipowa (siehe A. Dvořák an F. Simrock, Prag, 9.2.1879 [K 1/159–161]), Amalia Wickenhauser (*Leoš Janáček, Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien*, hrsg. von Jakob Knaus, Zürich: Leoš Janáček Gesellschaft 1985, S. 38, tschechisch *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, hrsg. von František Hrabal, Praha: Supraphon 1968, S. 35–37), Franz Marschner (siehe Brief an A. Dvořák, Wien, 17.10.1882 [K 5/400–401]), eventuell noch um Karl Heymann (siehe A. Dvořák an F. Simrock, Prag, 10.12.1881 [K 1/272–274]) handelte. Nicht alle Genannten hatten eine Partitur zur Verfügung. Ohne Zweifel existierte ein selbständiger Solopart, beziehungsweise ein Klavierauszug. Der Einfluss von Slavkovský lässt sich mit großer Sicherheit annehmen, auch wenn dieser für Dvořák ganz gewiss keine vergleichbare Autorität darstellte wie etwa Joseph Joachim, mit dem er ausführlich sein Violinkonzert besprach, oder Hanuš Wihan, von dessen Einwänden zum Solopart des Violoncellokonzerts er einige akzeptiert hatte. Der Nachlass von K. Slavkovský ist heute verschollen. Zu den Eingriffen in den Klavierpart seines Konzerts konnte Dvořák auch die Tatsache inspiriert haben, dass er sich nicht lange nach der zweiten Aufführung des Werkes ein eigenes Instrument gekauft hatte.

Kritische Bemerkungen der Interpreten zum Werk beziehungsweise seinem Solopart sind erst aus der Zeit nach der Herausgabe belegt: in den Erinnerungen von Anna Grosser, *Nie verwehte Klänge*, Leipzig 1937 und in der bereits erwähnten Studie von Harriet Cohen.

²⁷ Pokrok, 27.3.1878, Nr. 78, S. 4.

²⁸ Národní listy, 28.3.1878, Nr. 78.

sich als der wirkungsvollste bewährte. Das Klavier ist dem symphonischen Rahmen als vorwiegender Faktor sehr glücklich angepasst und seine Behandlung eine durchwegs moderne, virtuose. Dem ... Künstler bietet der Klavierpart genug Gelegenheit ...²⁹

Zwei der erschienenen Kritiken („Národní Listy“ und „Politik“) erwähnen, dass das Konzert dem bedeutenden und Dvořák wohlgesonnenen Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick gewidmet ist; allerdings ist weder in der handschriftlichen, noch in der gedruckten Partitur eine Widmung zu finden, wiewohl die erhaltene Korrespondenz Dvořáks diese Absicht bestätigt.³⁰

Die Zeitung „Národní listy“ weist auch auf die in Vorbereitung befindliche Herausgabe des Konzerts bei Simrock hin. Dvořák begann schon im Herbst 1878³¹, sich um eine Publikation zu kümmern. Eine konkrete diesbezügliche Erwähnung seinem Berliner Verleger gegenüber findet sich jedoch erst Anfang Februar des folgenden Jahres:

„Grössere Werke, und die ich für meine besten halte, natürlich älteren Datums, rechne ich ganz bestimmt, dass sie nehmen werden. Es sind vorläufig ein Klavierkonzert ...“³²

Da Simrock kein Interesse zeigte, das Konzert zu verlegen, begann Dvořák im Frühling 1879 Verhandlungen mit der Firma Schlesinger. Einer der Briefe des Verlags deutet neben Einwänden und Zweifeln in Bezug auf das Werk selbst auch die Existenz der nachträglichen Eingriffe des Komponisten in die Partitur an:

„So große Lust ich hätte, ein Klavierkonzert zu drücken, kann ich mich doch zu Übernahme des Ihrigen nicht gleich entschliessen. Sie behandeln das Klavier, Beethoven ähnlich, in enger Verschmälzung mit dem Orchester, und es ist noch fraglich, ob das den heutigen Konzertspielern sehr willkommen ist. Ihre etwas kleine und an manchen Stellen schwer zu entziffernde Schrift ... hat mich an dem eigenen Durchspielen des Konzerts gehindert ...“³³

Im April des folgenden Jahres kam es in Prag zu einer erneuten Aufführung des Werkes.³⁴ Der anwesende Kritiker sprach diesmal neben dem Lob auch einen konkreten Vorbehalt aus: „Die unnatürliche Länge des ersten Satzes war einer frischeren Stimmung abträglich ...“³⁵ Im Laufe des Jahres 1881 verhandelte Dvořák noch mit Friedrich Hofmeister aus Leipzig und Augustin Cranz aus Hamburg über die Veröffentlichung des Konzerts. Keiner der beiden Verleger gab einen konkreten Grund für seine Ablehnung an. Einzig und allein aus den Äußerungen der Firma Schlesinger kann man darauf schließen, dass wohl Zweifel an der Qualität des Werkes die entscheidende Rolle spielten.³⁶

Zu Verhandlungen mit dem Breslauer Verleger Julius Hainauer, der die Herausgabe des Stückes binnen kurzer Zeit realisiert hatte, sind zwei mit November 1882 da-

tierte Briefe überliefert.³⁷ Im ersten Brief ersucht Hainauer Dvořák unter Berufung auf seine Bekanntschaft mit Brahms, ihm einige Werke zu überlassen, im zweiten bedankt er sich bereits für deren Zusendung.³⁸ Er war wahrscheinlich von vornherein entschlossen, Werke, die ihm der bekannte Komponist anbieten würde, auch zu verlegen.

Dvořák muss ebenso über das schnelle Einverständnis des Verlegers zur Publikation des bereits einige Jahre früher fertiggestellten Werkes erfreut gewesen sein, es könnte ihn sicherlich zur definitiven Durchsicht des Konzerts motiviert haben.

Schon am 30. Juli 1883 versprach er, das soeben erschienene Konzert der deutschen Pianistin Anna Grosser³⁹ zukommen zu lassen. Kurz darauf bat der in England lebende Oscar Beringer Dvořák um die Komposition eines Klavierkonzerts.⁴⁰ Über die Publikation des Konzerts, das von Ludwig Ehlert und Johannes Brahms geerntete Lob sowie über die in Aussicht gestellte Aufführung in England berichtete Dvořák auch seinem

²⁹ Politik, 27.3.1878, Nr. 84, S. 5, P.

³⁰ E. Hanslick an A. Dvořák, Wien, 5. bis 11.2.1878 (K 5/95–96). Eine weitere Erwähnung der Dedikation enthält Dvořáks undatiertes Brief an seinen Freund V.V. Zelený (Januar 1883 ?) (K 1/341–343).

³¹ Das Konzert und noch einige weitere Kompositionen schickte Dvořák der Firma Bote & Bock auf deren Brief vom 15.10.1878 (K 5/108) hin. In einem weiteren Brief bat die Firma um Geduld wegen einer privaten Aufführung der zugesandten Werke, am 10.12. gleichen Jahres schickte man Dvořák die Partitur des Konzerts zurück (K 5/119–120).

³² A. Dvořák an F. Simrock, Prag, 9.2.1879 (K 1/159–161).

³³ R. Lienau an A. Dvořák, Berlin, 2.7.1879 (K 5/190–192); in einigen weiteren Briefen drängte Lienau auf die Zusendung des Klavierparts; am 4.10.1879 (K 5/202–203) schickte er die Partitur auf ein Ansuchen des Komponisten hin zurück.

³⁴ Am 18.4. im Saal auf der Sophieninsel. Der Solist war auch diesmal Karel ze Slavkovských.

³⁵ Dalibor, II/1880, 10. 5., Nr. 14, S. 107. Laut einer Feststellung von L. Šmídová ist der erste Satz um 19 und der dritte Satz um 21 Takte länger. Der Klavierpart des Autographs verwendet jedoch im Vergleich mit der Abschrift einen größeren Tonumfang, einen volleren akkordischen Satz, kompliziertere Begleitrhythmen sowie Gegenstimmen und weist ein höheres Maß an Virtuosität auf.

³⁶ Siehe Lienaus Brief vom 2.7.1879 (K 5/190–191).

³⁷ Der erste trägt das Datum 23.11.1882 (K 5/406), der zweite folgte sechs Tage später (K 5/408–409).

³⁸ Außer dem Klavierkonzert erhielt Hainauer von Dvořák noch „Drei neugriechische Lieder“ op. 50, die ebenfalls 1883 erschienen. Dies war das Ende der Zusammenarbeit mit Hainauer.

³⁹ A. Dvořák an Anna Grosser, Prag, 30.6.1883 (K 1/356–357).

⁴⁰ O. Beringer an A. Dvořák, London, 8.7. (1883) (K 5/420–421). Beringer ahnte damals nicht, dass Dvořák sein Klavierkonzert bereits geschrieben hatte. Er führte es als britische Premiere am 13.10.1883 in London auf und schickte Dvořák in einem Brief die lobenden Kritiken zweier bedeutender Blätter: The Observer, 14.10.1883 (S. 7: „the best pianoforte concerto produced during the last decade“) und The Times, 22.10.1883. Beringer spielte das Konzert noch in einigen weiteren englischen Städten.

Freund Alois Göbl, dem er außerdem versprach, die „Prinzipalstimme“ zu schicken: „Bevor ich zu Ihnen komme, dann spielen Sie mir vielleicht etwas daraus“.⁴¹

Mit einer ausgesprochen negativen Kritik seines Klavierkonzerts wurde Dvořák lediglich im Zusammenhang mit dessen Berliner Aufführung durch Anna Grosser am 21. November 1884 konfrontiert, die er selbst leitete.⁴² Die Angriffe auf Dvořák waren damals politisch motiviert⁴³, doch es soll auch die spätere Überzeugung der Interpretin nicht unbeachtet bleiben:

„Die Kritiken waren mir sehr günstig, weniger der Komposition Dvořáks. Sie hat auch ihren Weg in die Welt seither nicht gemacht, weil sie für ein Konzert nicht dankbar genug ist. Wohl ist sie wunderbar orchestriert und instrumentiert, aber der Pianist geht im Werke unter. Anstatt dass das Orchester sein Spiel umrahmt, macht es ihm den Rang streitig“.⁴⁴

In ähnlichem Sinne sind zum Teil auch die sonst lobende Kritik, welche im Zusammenhang mit der Franz Rummel-Aufführung im „Daily Telegraph“ erschien und von der tschechischen Presse übernommen wurde⁴⁵, die von A. Naubert⁴⁶ verfasste Rezension der Herausgabe, sowie die Einwände von Harriet Cohen zu verstehen.⁴⁷

Selbst wenn sie die reale Gestalt von Dvořáks Klavierkonzert nicht beeinflusst haben, so wirkten sie sich doch

negativ auf dessen Stellung und Bedeutung im tschechischen und internationalen Klavierrepertoire aus.

⁴¹ Dvořáks Brief trägt das Datum 17.7.1883 (K 1/357–359). Die lobenden Äußerungen von Ehlert und Brahms mussten jedoch schon älteren Datums sein, da der überlieferte Brief mit der wohlwollenden Bemerkung „Ihr Klavierkonzert hat Brahms und mir sehr gut gefallen. Wir bewundern darin namentlich die leicht gestaltende Phantasie. Ich denke mir den letzten Satz besonders lustig und anziehend“ erst am 31.7.1883 in Blauensee geschrieben wurde (K 5/422–423).

⁴² Es wurde noch die Hussitenouvertüre op. 67 aufgeführt. Anwesend waren auch J. Brahms und F. Simrock.

⁴³ Klaus Döge, *Dvořák*, a.a.O., S. 218–219.

⁴⁴ Übernommen aus der Anmerkung zum Brief A. Dvořák an A. Grosser, Prag, 24.11.1884 (K 1/456–457).

⁴⁵ Das Konzert fand am 6.5.1885 in London statt; siehe Dr. Jos. Zubatý, *Třetí Dvořákův pobyt v Anglii* (Dvořáks dritter Aufenthalt in England) in: Dalibor VII (1885), S. 232: „Obwohl er für das Klavier schrieb, war die vollständige Anpassung der Musik an das Instrument nicht sein Bestreben ... Vom Standpunkt des Pianisten ... weist die Komposition immerhin viele Schwierigkeiten auf, die eine Mühe erfordern, welche in keinem Verhältnis mit dem erreichten Effekt steht“.

⁴⁶ A. Naubert, *Neuerschienene Tonwerke* in: Neue Zeitschrift für Musik LXXXII (1885), Nr. 12, S. 120–130, und Nr. 13, S. 141–143.

⁴⁷ “there are moments of appalling difficulty, because a passage that might suit the right hand working from the thumb to the little finger may be practically impossible for the left hand, in this case working from little finger to thumb.” (H. Cohen, *The piano compositions*, a.a.O., S. 128–129).

Prag, Oktober 2003

Jarmila Tauerová

Zum Manuskript

Die Partiturhandschrift von Antonín Dvořáks Klavierkonzert g-moll op. 33 befand sich bis Mai 1980 im Besitz der Erben des Komponisten und wurde ihnen dann (gemeinsam mit weiteren Autographen) vom damaligen tschechoslowakischen Staat abgekauft. Sie ist, ebenso wie der wesentliche Teil der Handschriften des Komponisten, seiner Korrespondenz und Memorabilien, Eigentum der Tschechischen Republik und wird als solches vom Nationalmuseum in Prag verwaltet, zu dem auch das Tschechische Museum für Musik mit seiner Abteilung „Antonín Dvořák Museum“ gehört.

Das Konvolut, in das die Handschrift heute eingebunden ist, enthält außer dem Klavierkonzert noch zwei weitere Autographe: die Orchesterpartitur des Scherzo capriccioso op. 66 und „Drei neugriechische Gedichte“ für eine Singstimme und Klavier op. 50. Der ganze Band trägt die Inventarnummer ČMH-MAD S 76/1530.

Die Partitur des Klavierkonzerts ist auf Notenpapier mit vierundzwanzig Linien im Hochformat (317 x 240 mm¹) geschrieben. Sie besteht aus 141 Seiten. Die Paginierung beginnt erst auf der ersten Seite der Notenauf-

zeichnung. Seite 59 wurde vom Komponisten irrtümlich mit der Zahl 60 versehen. Auf den mit Tinte als 60–70 bezeichneten Seiten wurde die Paginierung von anderer Hand (wahrscheinlich im Zuge der Vorbereitung zur Herausgabe) mit blauem Stift korrigiert, dann hören die Berichtigungen auf. Daher endet die Notenaufzeichnung mit der Seite 141 (tatsächlich 140). Der Notentext ist auf einzelnen Blättern geschrieben, die später zu Doppelblättern zusammengeklebt und immer je drei zusammengebunden wurden. Laut Šmídová² wurden die heutigen Seiten 1–7 ausgetauscht; sie belegt dies durch den Vergleich mit einer Abschrift, die ihrer Auffassung nach eine frühe Version des Konzerts festhält. Diese Abschrift ließ sich Leoš Janáček wahrscheinlich zum Zweck einer Aufführung in Brünn anfertigen; sie wird heute im Mährischen Landesmuseum in Brünn (Signatur MZM A 11.447) aufbewahrt.

¹ Durch den späteren Beschnitt beim Zusammenbinden (der rechte Rand zu einem inneren Bogen, der Schnitt wurde nach damaligem Usus farbig „marmoriert“) änderte sich im Verlauf des Manuskriptes nahezu unbemerkt die Papiergröße.

² Ludmila Šmídová, siehe S. 9, Fußnote 3.

Das Autograph ist auf einem Papier von schlechter Qualität mit einem recht hohen Anteil an Sägemehl geschrieben. Es ist heute bereits brüchig. Für die Überklebungen wurde ein besseres, geglättetes Papier verwendet. Außer der Federaufzeichnung mit (heute oxidiert) Eisen-Gallapfeltinte von der Hand des Komponisten (möglicherweise wurde ein Gänsekiel verwendet) finden sich Ergänzungen (meist von fremder Hand) mit gewöhnlichem Bleistift, rotem und blauem Stift sowie roter Tinte.

Die ganze Partitur trägt Spuren eines zweifachen Zusammenfaltens auf ein Viertel ihres Formats (wahrscheinlich die Grösse des Umschlags, in dem die Handschrift – wohl an potentielle Verleger – verschickt wurde). Auf der unbezifferten Titelseite finden sich außer dem mit einer Feder und von der Hand des Komponisten geschriebenen Werktitel weitere Nachträge mit blauem Stift und gewöhnlichem Bleistift. Diese belegen, dass das Autograph Stichvorlage für die Erstausgabe (Verlag Julius Hainauer, Breslau, 1883) war. Davon zeugen neben den Vermerken auf dem Titelblatt (Hinweise für die graphische Gestaltung, Auftragsnummer) auch durchgängige Notizen wie die Nummerierung der Reihenfolge der Instrumente beim Stechen (Bleistift), welche die Aufteilung der jeweiligen Seite festlegt. Eine Bleistifteintragung, wahrscheinlich von der Hand des Komponisten (Scherzo-Capriccioso), deutet die Möglichkeit an, dass es schon zu Dvořáks Lebzeiten zum Zusammenbinden des Konvoluts kam; sie lässt sich nämlich als die Beigabe einer anderen Komposition deuten, die mit dem Klavierkonzert gemeinsam in einem Band eingebunden werden sollte. Auf der letzten nummerierten Partiturseite sind am Ende der Notenaufzeichnung das Datum der Fertigstellung sowie spätere Notizen über weitere Werke und deren Herausgabe zu finden.

Die Handschrift mag auch als Aufführungspartitur gedient haben. Dafür sprechen vor allem sporadische Dirigentennotizen mit blauem Stift und gewöhnlichem Bleistift (Verdeutlichung von Tempo- und Dynamikänderungen, Taktbezeichnungen und Markierung von Klaviersolopartien), aber auch angeschmutzte Seitenecken rechts unten (zweifelloso Spuren des Notenwendens).

Das mit Korrekturen übersäte Partiturbild dokumentiert eine nahezu ununterbrochene Revisionsarbeit, ausgerichtet auf das Ziel der definitiven Werkgestalt. Einer der Gründe für die zahlreichen Autoreneingriffe in die Handschrift mag in der besonderen Beschaffenheit der Werkskizzen zu finden gewesen sein, die zweifellos existierten, wenngleich sie heute nicht mehr nachweisbar sind. Bis 1876 pflegte Dvořák allem Anschein nach dieses Material zu vernichten, da er die Aufbewahrung für sich nicht als wichtig ansah.³ Aus der Gestalt der späteren erhaltenen Skizzen zu anderen Werken kann darauf ge-

schlossen werden, dass die hypothetischen Entwürfe zum Klavierkonzert wahrscheinlich lediglich das thematische Material und die grundlegende tektonische Disposition der einzelnen Sätze enthielten, eine genaue Ausarbeitung der Solostimme jedoch allem Anschein nach vermissen ließen. Seit dem Ende der 70er Jahre arbeitete Dvořák übrigens an seinen Kompositionen, auch nachdem sie erklungen waren bis zum Augenblick ihrer Abgabe an den Verleger.⁴

Änderungen und Revisionen (Streichungen, Auskratzen, Überschreibungen und Überklebungen) betreffen sowohl die Solostimme als auch die Orchestrierung. Ihr Ziel ist entweder eine Präzisierung des Formverlaufs oder aber eine effektvollere, mehr ins Virtuose gehende Gestaltung des Soloparts, beziehungsweise ein transparenteres Klangbild (im Falle von Instrumentierungsänderungen). In Anbetracht des schlechten Zustandes des Papiers, auf dem die ursprüngliche Fassung geschrieben ist, haben sich die Restauratoren gegen eine Öffnung der Überklebungen ausgesprochen – es könnte damit die ganze Partitur beschädigt werden. Deshalb lässt sich gerade an diesen Stellen die Genese der endgültigen Fassung nicht analysieren. In der Handschrift gibt es jedoch genug Stellen, wo zwei, manchmal sogar drei Lesarten (vor allem der Solostimme) erhalten sind, so dass der Nachvollzug der Entstehungsgeschichte sowie eine Verständigung über den Sinn der Änderungen möglich ist.

Im ersten Satz können insbesondere folgende Streichungen als eine „Reinigung“ des Formverlaufs angesehen werden: in der Exposition die Auslassung von neun Takten vor T. 137 (im Zusammenhang mit der vorherigen Überklebung, wodurch der Übergang zum Nebenthema anders gestaltet wird); in der Durchführung ist dann eine Intensivierung der Gradationen beabsichtigt (siehe die Auslassung von drei Takten vor T. 303 oder von sechs Takten vor T. 323; auch die Überklebung in der Kadenz nach T. 486, die u.a. zwei Takte mechanisch wirkender Triller wegfallen lässt).

Im dritten Satz, einer Kombination von Sonaten- und Rondoform, zielen beispielsweise jene Streichungen auf eine größere formale Geschlossenheit hin, welche die

³ Nach 1876 begann Jakob Emil Hock (1823–1908), eine beachtenswerte Persönlichkeit des Prager Musiklebens, ein Klavierlehrer, der zu Schumanns Leipziger Davidsbündlerkreis gehörte und im lebendigen Kontakt mit E. Hanslick, J. Brahms, D. Popper u.a., stand, Dvořáks Entwürfe zu sammeln. In seinem Nachlass fanden sich Druckexemplare von Dvořáks Kompositionen „Ave Maria“ und „O Sanctissima“ mit persönlicher Widmung des Autors (vgl. Otakar Šourek, *Z Dvořákovy cesty za slávou* (Von Dvořáks Weg zum Ruhm), Prag: Hudební Matice Umělecké Besedy 1949, S. 74–76; erstmalig unter dem Titel *Švédský náleží Dvořákových rukopisů* (Ein schwedischer Fund von Dvořáks Handschriften), in: *Národní listy*, 19. bis 20.2.1937.

⁴ Vgl. Klaus Döge, a.a.O., S. 415.

Vorbereitung einer motivischen Wiederkehr (drei Takte nach T. 180) oder die überflüssigen Gradationsanläufe (ein Takt nach T. 198, zwei Takte nach T. 232, fünf Takte vor T. 356) eliminieren. Zu diesem Änderungstyp gehört auch die definitive Fassung der Takte 233–244 (nach der Genese der Aufzeichnung ist dies die dritte Fassung, in Wirklichkeit jedoch nur eine nochmalige Aufzeichnung der zweiten); im Part der linken Hand werden die den Part der rechten verdoppelnden Figurationen durch ein sich verandelndes motivisches Material ersetzt.

Auch die endgültige Gestalt des Soloparts ist ein Resultat des vielfältigen Veränderungsprozesses. Die Virtuosität der Figurationen im Part der linken Hand glaubte Dvořák zu steigern, indem er große Sprünge (über mehr als eine Oktave) in (oder zwischen) die im schnellen Tempo gespielten Alberti-Bässe (z.B. im ersten Satz T. 122–124, im dritten Satz T. 247) einfügte. Diese neue Stilisierung wurde dem Konzert wohl von den späteren Kritikern des hohen technischen Schwierigkeitsgrades, der jedoch ihrer Meinung nach keinen adäquaten instrumentalistischen Effekt zeitigte, vorgeworfen.⁵

Dvořáks Änderungen zeigen auch das Bestreben, einen größeren Tonraum zu schaffen (erster Satz T. 91–92 und T. 237; zweiter Satz T. 27 und T. 34–35; dritter Satz T. 325, 395, 398, 461 und 465–466 u.ä.). Die Umwandlung der Parallelpassagen zur Gegenbewegung (z.B. erster Satz T. 521) hat ebenfalls zu diesem Ziel geführt.

Im Falle der Änderungen im Bereich der Instrumentierung geht es vornehmlich um die Transparenz des Klangbildes, so dass die Solostimme bei gleichzeitiger symphonischer Verwobenheit des Ganzen hervortritt. Einen Sonderfall stellt die bereits am Anfang des ersten Satzes verzeichnete Reduktion der ursprünglich konzipierten vier Waldhörner auf nur zwei dar.

Davon, dass der Komponist an seinem Klavierkonzert auch noch nach dessen Uraufführung arbeitete, zeugt die Art und Weise der Notierung einiger mit blauem Stift und „Vi-de“-Vermerk bezeichneten Änderungen (vgl.

beispielsweise erster Satz, sechs Takte vor T. 323; dritter Satz, Streichung der 14 Takte nach T. 477). Ähnlich war offensichtlich auch die Genese der zwar ohne ein ausdrückliches Vi-de, doch so, dass die ursprüngliche Fassung lesbar blieb, bezeichneten Streichungen. Im ersten Satz sind dies die Streichungen sowohl im Solo- als auch im Orchesterpart zehn Takte vor T. 136 mit Bleistift und drei Takte vor T. 303 mit Feder. Die Streichung mit einem blauen Stift zwei Takte vor T. 411 betrifft lediglich die Holzbläser. Im dritten Satz folgen dann die Streichungen im Soloklavier (T. 26–29, 3 Takte vor T. 181), im Solo und Orchester (fünf Takte nach T. 355) sowie die Änderung in den Streichern (T. 442–445). Ein Vergleich der überlieferten Abschrift mit der gegenwärtigen Gestalt der handschriftlichen Partitur dokumentiert übrigens die späteren Eingriffe auf unzweifelhafte Weise.⁶

Während der Arbeit an der Partitur veränderte Dvořák die Tempobezeichnung des zweiten Satzes: Vom ursprünglichen *Andante con moto* blieb nur die Grundbezeichnung *Andante*, das ausgekratzte *con moto* ersetzte er durch eine Anweisung zum langsameren Vortrag, nämlich *sostenuto*. Die Tempoangabe im dritten Satz blieb unverändert, die konkrete Formbezeichnung wurde jedoch weggelassen: statt des ausgekratzen *Rondo* gibt es eine neue (neutrale) Überschrift *Finale*.

Das Faksimile der handschriftlichen Partitur des gmoll-Klavierkonzerts vermittelt einen detaillierten Einblick in den Kompositionsprozess in Dvořáks erster Schaffensperiode. Auch an seinen späteren Werken arbeitete Dvořák durchgehend intensiv, die Findung der endgültigen Gestalt war jedoch selten so schwierig, wie im Falle dieses Konzertes. Alle Zweifler Lügen strafend, die Dvořák nicht als wahren Klavierkomponisten akzeptieren wollen, überzeugt das Konzert als bedeutendes musikalisches Meisterwerk.

⁵ So z. B. Harriet Cohen, a.a.O., S. 128–129.

⁶ Vgl. Šmídová, siehe S. 9, Fußnote 3.

Introduction

The Genesis of the Piano Concerto

The Piano Concerto in G minor, op. 33, by Antonín Dvořák (1841–1904) was composed during his first so-called “Slavic” period and displays all the features of his early compositional and pianistic style. It also reflects his active engagement with and personal redefinition of the works of his main predecessors and contemporaries. Besides being the most significant Czech work for piano and orchestra from the latter half of the nineteenth century, it is one of the few piano concertos in modern Czech music altogether.¹

Although Dvořák’s op. 33 concerto is mentioned in many studies of a biographical and survey type,² the only article to deal with its genesis is a recent paper by Ludmila Šmídová.³ The longstanding debate among pianists, critics, and scholars regarding its value should by rights have kindled a greater interest in the work. Instead, Dvořák’s concerto was disregarded and underrated for many years. The revision of the solo part by the pianist and leading educator Vilém Kurz during the First World War should also be viewed in this context.⁴

By the time Dvořák came to write his G-minor Concerto, the 35-year-old composer already had many years of artistic development behind him and had produced a multitude of compositions of all sorts.⁵ The educated public and the professional critics viewed him as a leading and independent-minded representative of Czech national music:

“Having reached ... the prime of his career, he has taken a position in the front rank of those composers who cultivate Slavic national art music. ... At heart, his works of the last three years are indebted to the classical form: they include two string quartets, a string sextet, the piano concerto, ... a serenade and similar pieces.”⁶

Dvořák’s creative career began in the early 1870s when he decided to become a composer and to devote his entire existence to the goal of making a name for himself, even at the price of great personal privation.⁷ Within two years after the first public performance of one of his compositions – the song *Vzpomínání* (“Recollection”)⁸ – and especially after the great success of his patriotic cantata *Dedicové bílé hory* (“The Heirs of the White Mountain,” op. 30),⁹ he was firmly established among the emerging generation of Czech composers.¹⁰ When Simrock published the *Moravian Duets* as op. 32 in 1878, they met with extraordinary interest from the German market, an interest further kindled by an article from the influential critic Louis Ehlert. As a result, the previously obscure

Dvořák was transformed overnight into a well-known and much sought-after “Slavic” composer.¹¹

Hardly had Dvořák completed the aforementioned *Moravian Duets* than he embarked on the composition of his Piano Concerto.¹² Among the immediate stimuli for this and several other piano works of a later date were

¹ In the nineteenth century, the traditional species of virtuoso piano concerto lingered on in Bohemia, as can be seen, say, in the music of Jindřich Kàan z Albestů toward the end of the century; see the entries on “klavír” and “koncert” in *Slovník české hudební kultury* [Lexicon of Czech musical culture], ed. by Jiří Fukač and Jiří Vysloužil (Prague: Editio Supraphon, 1997), pp. 443–6 and 446–8.

² See e.g. Otakar Šourek: *Život a dílo Antonína Dvořáka* [Life and work of Antonín Dvořák], vol. 1 (Prague: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1916); John Clapham: *Dvořák* (Newton Abbot and London: David & Charles, 1979); Klaus Döge: *Dvořák, Leben-Werke-Dokumente* (Zurich and Mainz: Atlantis, 1991).

³ Ludmila Šmídová: “Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu” [New sources for A. Dvořák’s Piano Concerto], in *Hudební věda* (2003), nos. 2–3, pp. 191–210.

⁴ The solo part did not satisfy contemporary notions of virtuoso pianism in the manner of Chopin and Liszt. The first performance of the Kurz version took place in Prague on 9 December 1919, with Ilona Kurzová taking the solo part and Václav Talich conducting the Czech Philharmonic Orchestra. The concerto was played in this version by Czech pianists for the next four decades. Kurz’s arrangement was published alongside the original version in the scholarly-critical complete edition of Dvořák’s works (Prague: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1956), where O. Šourek, in his preface, called it superior to the original. In the 1950s and 1960s, a number of performers, including Jan Panenka (1961) and later Radoslav Kvapil, returned to the authentic version of the piano part. This led to a gradual revision of the received opinion of the work’s quality. Particularly important was the performance of Dvořák’s original solo part by Sviatoslav Richter during his tour of the United States and western Europe in the early 1960s. In this connection, it is interesting to read the article “Rehabilitace Dvořáka” [Dvořák’s rehabilitation] by the pianist Radoslav Kvapil, published in the periodical *Hudební rozhledy*, xix (1966), pp. 424–6, following Richter’s performance at the 1966 Prague Spring Festival.

⁵ Among these, besides several pieces of chamber music of various kinds, were five operas, five symphonies, and two large-scale symphonic works with voices. In 1873 he destroyed several compositions, mostly from the 1860s, and assigned new opus numbers to those he retained.

⁶ A survey of Czech music composed at this time can be found in V. Zelený: “Po třech letech” [After three years], in *Dalibor*, i (1879), p. 2.

⁷ At the end of July 1871, he left his position as violist in the orchestra of the Interim Theater – a position he had held for almost nine years – and began to earn his living from music teaching. His precarious financial situation was only relieved by a state scholarship repeatedly granted to him between 1875 and 1879.

⁸ *Vzpomínání*, from the song cycle on poems by Eliška Krásnohorská, was performed in Prague on 12 October 1871.

⁹ The première took place on Sophie Island on 9 March 1873, and was conducted by Dvořák’s friend, Karel Bendl.

¹⁰ The leading figures among them were Karel Bendl, Zdeněk Fibich, J. B. Foerster, Jindřich Kàan z Albestů, and Karel Kovařovic.

¹¹ Ehlert’s article was published in the *National-Zeitung*, Berlin, on 15 November 1878.

¹² *Moravské dvojzpěvy* [Moravian duets], op. 32, was completed on 13 July 1876.

unquestionably his years of acquaintance and artistic collaboration with Karel ze Slavkovských, a young and ambitious piano virtuoso who had already enjoyed a success on Prague's concert scene for several years and who was especially fond of playing new works by Czech composers.¹³ Dvořák probably met him at the very latest just before the première of his A-major Piano Quintet, op. 5, which took place in Prague on 22 November 1872. (Before then other pianists had taken part in performances of his music.)¹⁴

Dvořák was an organist by training and actually practiced this profession for a number of years.¹⁵ It was not until the latter half of the year 1880 that he came into regular contact with the piano.¹⁶ By the time he set out to write his Piano Concerto, he was well versed in the concertos of the classic and early romantic periods and even in those of more recent bent. He had heard several of these pieces in Prague and in some cases even took part in their performance.¹⁷ At this time his piano works included, besides some very early compositions no longer extant today, a potpourri from the opera *Král a uhlíř* ("The King and the Collier," 1874–5), two minuets (February 1876), and several parts of his cycle *Silhouettes*.¹⁸ He had used the instrument not only in his art songs and other pieces of chamber music, but in two trios, a quintet, and a quartet. His early oeuvre also includes a concerto-like work that he never bothered to orchestrate.¹⁹ Shortly before the première of his own op. 33, he heard the Czech première of Brahms's First Piano Concerto in D minor, op. 15.²⁰

Dvořák's G-minor Piano Concerto was written quite quickly, in less than two months during late summer, 1876. The first movement was completed on 28 August, the second on 6 September, and the third on the 14th of that same month. No sketches, documents, or eye-witness accounts of any sort have survived regarding the work's genesis.²¹

However, the large number of interventions in the finished autograph score suggests that the act of creation was no easy matter, and that his search for a definitive shape for the concerto was quite arduous. A copyist's manuscript in full score dating from this period was unearthed only recently, and proved, on the basis of its length and the nature of its deviations from Dvořák's manuscript, to contain a first or at least an early version of the concerto. When compared to the present autograph score, this source turns out to be a unique witness to the composer's creative process during the 1860s and 1870s.²²

It is well known that Dvořák, from the end of the 1870s, usually released his compositions for publication only after putting them into a definitive form tried out in public performance. He did the same in the case of his Piano Concerto. In the nearly seven years that transpired

between its composition in 1876 and its first edition of 1883, he intervened several times in the work's substance. Even after the concerto had appeared in print, it is extremely unlikely that the composer regarded the process of composition to be finished once and for all. Harriet Cohen, in a later study,²³ states that Dvořák

¹³ Karel ze Slavkovských (b. ?1845–7; d. 1919) hailed from the town of Běstvina near Chrudim and lived in Prague from 1867. He had probably studied briefly with Alexander Dreyschock. He gave music lessons to aristocratic families and also ran his own institute of music. He began to hold recitals on a regular basis from 1871 and was the first to perform works by Smetana and Dvořák, who dedicated to him his *Two Furians*, op. 42, in 1878.

¹⁴ The other performers of the quintet, besides Slavkovský, were Vojtěch Hřímálý and (?) Lederer (violins), Rudolf Krehan (viola), and Alois Neruda (cello).

¹⁵ In 1857, he arrived in Prague, where he studied at the Organ School for two years. He served as organist at the Church of St. Adalbert in Prague from 1873 to 1877.

¹⁶ In mid-May 1880, the family moved into a more spacious two-room apartment with a view of the street Žitná, no. 564. Soon thereafter, Dvořák purchased a Bösendorfer grand piano. In the years that followed, his ownership of this instrument inspired him to write other pieces for piano and later to become an active participant in performances of his chamber music. The instrument has been on permanent display in the Antonín Dvořák Museum, Prague, since 1932.

¹⁷ From 1857 to 1871, Dvořák took an active part in Prague's concert life as a violist. Besides playing in the orchestra of the St. Cecilia Society, he was also a member of the Komzák band and the orchestra of the Interim Theater. He witnessed concert appearances by Liszt and Clara Schumann and had the opportunity to hear Beethoven's C-minor Piano Concerto in a performance by Bedřich Smetana; see Jarmil Burghauser: *Antonín Dvořák, Thematisches Verzeichnis* (Prague: Bärenreiter and Editio Supraphon, 1996).

¹⁸ See B 32 in J. Burghauser: *Antonín Dvořák, Thematisches Verzeichnis*, op. cit., p. 94.

¹⁹ This was the Concerto in A major for Cello and Piano (without op. no.) of 1865, a piece intended for Dvořák's friend and colleague Ludvík Peer from the orchestra of the Interim Theater. Peer took the manuscript with him to Germany that same year, and it did not resurface until 1925. It is presently preserved in the British Library, London.

²⁰ Dvořák's letter to Johannes Brahms, dated Prague, 23 January 1878; see *Antonín Dvořák: Korespondence a dokumenty*, ed. by Milan Kuna, 8 vols. (Prague: Editio Supraphon, 1987–2000), vol. 1, pp. 133–5 (hereinafter referred to as K 1/133–135 etc.). The performance took place on 2 December 1877. Dvořák may have become acquainted with Brahms's concerto at an earlier date, however, since it had already appeared in print in 1862. The soloist at the Prague performance was Karel ze Slavkovských.

²¹ Sketches for the concerto undoubtedly existed; see Milan Kuna: "Význam studia Dvořákových náčrtů" [The importance of studying Dvořák's sketches], in *Hudební rozhledy*, vii (1954), pp. 923–5.

²² The handwritten score stems from the posthumous estate of Leoš Janáček and is preserved in the Moravian State Museum, Brno (shelf mark: A 11.447). For further information see the above-mentioned study by L. Šmídová (note 3).

²³ "Josef Suk ... told me that Dvořák had announced his intention of re-writing much of the passage work in the piano concerto"; quoted from Harriet Cohen: "The Piano Compositions," in *Antonín Dvořák: His Achievement*, ed. by Viktor Fischl (London: Lindsay Drummond,

planned to rework several sections of the concerto, though the date of these plans is uncertain. Following the work's publication, Dvořák took part in three further performances, two of which he conducted himself.²⁴

The most pertinent observations on the reasons for and the dates of Dvořák's later interventions in the score are that they were made 1) in the context of the work's première in 1878; 2) in connection with its revival two years later; and 3) during the preparations for its publication in 1883.²⁵ The resultant revisions owed their origin mainly to the composer's self-critical attitude toward his music. The changes in the piano part may primarily have been initiated by the first soloist, although the possibility cannot be dismissed that other pianists who came into contact with the still unpublished work also left a mark on its fabric.²⁶

The première performance of the Piano Concerto took place on 24 March 1878 at a "Slavic Concert" mounted by the Academic Reading Society in the concert hall on Sophie Island, Prague. The orchestra of the "Interim Theater" was conducted by Adolf Čech, and besides Dvořák's new work the concert also witnessed the première of Zdeněk Fibich's symphonic poem *Toman a lesní panna* ("Toman and the Forest Nymph"). Understandably, the work was greeted with enthusiasm by Czech critics:

"Antonín Dvořák has again presented himself in a new genre of musical composition ... and proved that he is fully conversant with it. His composition is distinguished by many a spirited idea and by clear and well-considered workmanship. Although it places greater weight on the orchestra than on the piano, it demands an extremely adroit performer in the solo part."²⁷

Another critic maintained that

"Dvořák, in his Piano Concerto, ... stands in the classical tradition of Beethoven as far as form is concerned. ... Progress is particularly evident in the fact that the piano, rather than being the sole dominant instrument, forms a unified whole with the orchestra, imparting a new radiance and clarity with its distinctive bell-like coloration. ... Anyone who composes entirely from a musical vantage point, as does Dvořák, ... must write in a well-defined pre-existing form if he wants to be understood. This three-movement concerto ... is one of the very first of our works to be written in sonata form, and it is beyond question the most mature and profound composition by Dvořák the symphonist."²⁸

The response of the German press, though not quite as euphoric, was more extensive and likewise unanimously positive:

"Dvořák's Piano Concerto ... is more interesting and ingenious in character than truly musically evocative. It essentially adheres to the three-movement symphonic form ... but tends to seek its center of gravity not so much in rigorous and logical development as in its use of principal motifs,

which, if somewhat broad-brushed, are nevertheless made highly interesting through contrasting modulations. The first two movements are mainly dominated by their pace and gait [*das Gangartige*], which lend them a certain degree of restlessness. A sterner composure and more varied alternation of ideas are found in the final movement, which also proves to be the most effective by virtue of its thoroughly fresh and Slavic-sounding principal motifs. The piano, being the dominant factor, has been very deftly adapted to the symphonic framework, and its treatment is entirely modern and virtuosic. The solo part provides the ... artist with ample opportunities."²⁹

Two of the reviews, in *Národní Listy* and *Politik*, mention that the work was dedicated to the leading Viennese music critic Eduard Hanslick, who was kindly disposed toward Dvořák. However, although this intention is corroborated in Dvořák's correspondence,³⁰ no dedication is to be found either on the handwritten or the printed score.

1942, p. 129). Cohen was born in 1885 and doubtless did not receive this information until after the First World War. Josef Suk had come into personal contact with Dvořák in 1891. Is it really likely that the composer would have told his pupil of his intention to rewrite the concerto after so many years?

²⁴ First in Berlin on 21 November 1884, with Anna Grosser as soloist, and again in London on 6 May 1885, with Franz Rummel at the piano. The last time Dvořák heard his concerto was in Prague on 12 March 1898 during the anniversary celebrations for his twenty-fifth year as a composer. The pianist was Josef Růžička.

²⁵ The notion that the composer, who was constantly occupied with current projects and the many duties resulting from his sudden popularity, would still have found time to revise an earlier work without any specific reason for doing so is not very plausible.

²⁶ We know from the surviving correspondence that these pianists included Anna Nikolayevna Yessipova (see Dvořák's letter to F. Simrock, dated Prague, 9 February 1879 [K 1/159–161]), Amalia Wickenhauser (see *Leoš Janáček, Dopisy Zdence* [Intimate letters], ed. by František Hrabal [Prague: Supraphon, 1968], pp. 35–7), Franz Marschner (see his letter to Dvořák, dated Vienna, 17 October 1882 [K 5/400–401]), and perhaps Karl Heymann (see Dvořák's letter to F. Simrock, dated Prague, 10 December 1881 [K 1/272–274]). Not all of these pianists had access to a full score. There can be no question regarding the existence of a separate solo part or a piano reduction. Slavkovský's influence may be fairly taken for granted, although for Dvořák he certainly lacked the authority of, say, Joseph Joachim, with whom he discussed his Violin Concerto in great detail, or Hanuš Wihan, some of whose objections to the solo part of the Cello Concerto met with his acceptance. Slavkovský's posthumous estate can no longer be traced today. Dvořák may also have been inspired to intervene in the piano part of his concerto by the fact that he had purchased his own instrument not long after the work's second performance. All known criticism by pianists of the concerto, or at least of its solo part, postdates its publication, particularly the memoirs of Anna Grosser, *Nie verwehte Klänge* (Leipzig, 1937), and the aforementioned study by Harriet Cohen.

²⁷ *Pokrok*, no. 78 (27 March 1878), p. 4.

²⁸ *Národní listy*, no. 78 (28 March 1878).

²⁹ *Politik*, no. 84 (27 March 1878), p. 5.

³⁰ E. Hanslick, letter to A. Dvořák, dated Vienna, 5–11 February 1878 (K 5/95–96). The dedication is also mentioned in Dvořák's undated letter to his friend V.V. Zelený (January 1883?) (K 1/341–343).

The newspaper *Národní listy* also draws attention to the ongoing preparations for the work's publication by Simrock. Dvořák began to show interest in its publication as early as autumn 1878.³¹ Nevertheless, he specifically mentioned the prospect to his Berlin publisher for the first time only in early February of the following year:

"I reckon quite firmly with your acceptance of larger works and those I consider my best, albeit somewhat older, of course. At present these include a piano concerto ..."³²

Simrock showed no interest in publishing the concerto, however, and in spring 1879 Dvořák entered into negotiations with the house of Schlesinger. One of the publisher's letters, besides raising objections and doubts concerning the work itself, also alludes to the existence of the composer's subsequent interventions in the score:

"However great my pleasure in printing a piano concerto might be, I cannot decide on the spur of the moment to accept yours. Like Beethoven, you treat the piano in close interaction with the orchestra, and it is questionable whether this will be very welcome to today's concert pianists. Your handwriting, which is somewhat narrow and difficult to decipher in many a passage, ... has prevented me from playing through your concerto myself."³³

In April of the following year a second performance of the work was given in Prague.³⁴ This time the reviewer moderated his praise with a specific reservation: "The unnatural length of the first movement was militated against a more vigorous spirit ..."³⁵ In the course of 1881, Dvořák was still negotiating the work's publication with Friedrich Hofmeister in Leipzig and Augustin Cranz in Hamburg, both of whom rejected the concerto without supplying a reason. Only the remarks from the house of Schlesinger allow us to conclude that one of the main reasons had to do with doubts concerning its quality.³⁶

Ultimately, the publisher Julius Hainauer in Breslau issued the piece, in short order. Two letters of November 1882 have survived to chart the negotiations.³⁷ In the first, Hainauer refers to Dvořák's acquaintance with Brahms and asks him to submit a few of his own works; the second is a letter of thanks for posting his scores.³⁸ Hainauer was probably resolved from the very outset to publish any works that the well-known composer might offer him.

Dvořák must have been no less delighted at the publisher's ready agreement to issue a work already several years old. This may well have prompted him to undertake a final revision of his concerto.

Already on 30 July 1883, Dvořák promised to send his freshly published concerto to the German pianist Anna Grosser.³⁹ Shortly thereafter Oscar Beringer, a pianist living in England, asked him for a new piano concerto.⁴⁰ The publication of his concerto, the praise lavished on it

by Ludwig Ehlert and Johannes Brahms, and the prospects of a performance in England all found expression in a letter that Dvořák wrote to his friend Alois Göbl, in which the composer also promised to send the "principal part" ("Before I come to you, perhaps you will play some of it for my sake.")⁴¹

The only time Dvořák was confronted with a decidedly negative review of his Piano Concerto was in connection with Anna Grosser's performance in Berlin on 21 November 1884, a performance given under his own baton.⁴² At that time, the attacks on Dvořák were politically

³¹ Dvořák sent the concerto and several other compositions to the publishing house of Bote & Bock in response to their letter of 15 October 1878 (K 5/108). In another letter, the publishers asked for patience until the posted scores could be given a private hearing. The score of the concerto was returned to Dvořák on 10 December of the same year (K 5/119–120).

³² Dvořák's letter to F. Simrock, dated Prague, 9 February 1879 (K 1/159–161).

³³ R. Lienau's letter to Dvořák, dated Berlin, 2 July 1879 (K 5/190–192). In several other letters, Lienau pressed the composer to send him the piano part. He returned the score at Dvořák's request on 4 October 1879 (K 5/202–203).

³⁴ The concert hall on Sophie Island, 18 April. Once again, the soloist was Karel ze Slavkovských.

³⁵ *Dalibor*, ii (1880), no. 14, p. 107. According to L. Šmídová, the copyist's score has nineteen extra bars in the first movement and twenty-one in the third. In contrast, the piano part in the autograph has a wider ambitus, richer chordal writing, more complicated rhythms in the accompaniment, and a number of counter-melodies, not to mention a greater degree of virtuosity.

³⁶ See Lienau's letter of 2 July 1879 (K 5/190–191).

³⁷ The first bears the date 23 November 1882 (K 5/406); the second followed six days later (K 5/408–409).

³⁸ Besides the Piano Concerto, Dvořák also sent Hainauer the *Three Modern Greek Poems*, op. 50, which were likewise published in 1883. This marked the end of his dealings with Hainauer.

³⁹ Dvořák's letter to Anna Grosser, dated Prague, 30 June 1883 (K 1/356–357).

⁴⁰ O. Beringer's letter to Dvořák, dated London, 8 July [1883] (K 5/420–421). Beringer could not have guessed at that time that Dvořák had already written his Piano Concerto. He gave the work its British premiere in London on 13 October 1883 and forwarded to the composer two laudatory reviews from leading newspapers: *The Observer* ("the best pianoforte concerto produced during the last decade"; 14 October 1883, p. 7) and *The Times* (22 October 1883). Beringer also played the concerto in several other English cities.

⁴¹ Dvořák's letter bears the date 17 July 1883 (K 1/357–359). However, the words of praise from Ehlert and Brahms must be earlier than that, for the surviving letter with Hanslick's kind words ("Brahms and I liked your Piano Concerto very much. In particular we admire the light-handed imagination it contains. I find the last movement especially merry and attractive") was not written until 31 July 1883 in Blauensee (K 5/422–423).

⁴² Also on the program was the *Hussite Overture*, op. 67. Brahms and F. Simrock were also present.

⁴³ Klaus Döge: *Dvořák*, op. cit., pp. 218–19.

motivated,⁴³ but the pianist's later views are worthy of attention:

"The critics were highly favorable toward me, but less so toward Dvořák's composition. Nor has the work made its way in the world since then, not being ingratiating enough for a concerto. Granted, its orchestration and its handling of the instruments are marvelous, but the pianist is drowned out by the work. Rather than framing his performance, the orchestra vies with him for supremacy."⁴⁴

The otherwise laudatory opinions published in the *Daily Telegraph* in connection with Franz Rummel's performance (they were also taken up by the Czech press),⁴⁵ the review of the published score by A. Naubert,⁴⁶ and the objections of Harriet Cohen⁴⁷ should perhaps be understood in much the same vein.

Even if they had no influence on the actual form of Dvořák's Piano Concerto, they nevertheless had an ad-

verse effect on its stature and significance in the Czech and international repertoire of music for the piano.

⁴⁴ Translated from the annotation to Dvořák's letter to A. Grosser, dated Prague, 24 November 1884 (K 1/456–457).

⁴⁵ The concert took place in London on 6 May 1885; see J. Zubatý: "Třetí Dvořákův pobyt v Anglii" [Dvořák's third trip to England], in *Dalibor*, vii (1885), p. 232: "Although he wrote for the piano, it was not his object to adapt the music completely to that instrument ... Nonetheless, from the pianist's standpoint ... the composition has many difficulties that call for considerable exertion and bear no relation to the effect achieved."

⁴⁶ A. Naubert: "Neuerschienene Tonwerke," in *Neue Zeitschrift für Musik*, lxxxii (1885), no. 12, pp. 120–30, and no. 13, pp. 141–3.

⁴⁷ "There are moments of appalling difficulty, because a passage that might suit the right hand working from the thumb to the little finger may be practically impossible for the left hand, in this case working from little finger to thumb"; H. Cohen: "The Piano Compositions," op. cit., pp. 128–9.

Prague, October 2003

Jarmila Tauerová

Notes on the Manuscript

The handwritten full score of Dvořák's G-minor Piano Concerto, op. 33, remained in the possessions of the composer's heirs until May 1980, when it was purchased, along with other autograph sources, by what was then the state of Czechoslovakia. As with most of the composer's manuscripts, correspondence, and memorabilia, it is now the property of the Czech Republic and is administered as such by the National Museum in Prague, to which the Czech Museum of Music and its Antonín Dvořák Museum also belongs.

Besides the Piano Concerto, the handwritten miscellany in which the manuscript is bound today also contains two other Dvořák autographs: the orchestral score of the *Scherzo capriccioso*, op. 66, and *Three Modern Greek Poems* for voice and piano, op. 50. The entire volume bears the inventory number ČMH-MAD S 76/1530.

The score of the Concerto is written on twenty-four-stave manuscript paper in upright format (317 x 240 mm)¹ and consists of 141 pages. The pagination does not begin until the first page of musical notation. Page 59 was erroneously given the number 60 by the composer. The inked numbers from 60 to 70 were then corrected in blue pencil in a different hand, probably when the score was being prepared for publication. After that, the corrections were discontinued. As a result, the musical notation ends on page 141 (actually 140). The musical text is written on separate leaves that were later pasted together to form bifolia and bound in groups of three. According to Šmídová,² the present pages 1 to 7 are later replace-

ments. She substantiates this theory by comparing them with a copyist's manuscript which, she believes, reflects an early stage in the concerto's evolution. That manuscript was commissioned by Leoš Janáček, probably for a performance in Brno, and is preserved today in the Moravian State Museum in Brno (shelf mark: MZM A 11.447).

The autograph score is written on paper of poor quality that contains quite a large proportion of sawdust. Today it is already cracked and brittle. A better and smoother brand of paper was used for the sections pasted into the score. The writing was entered by the composer in (now oxidized) iron gall ink, perhaps using a goose quill. Apart from this, there are also additions in ordinary pencil, red and blue pencil, and red ink, usually in a hand other than the composer's.

The entire score bears signs that it was twice folded and creased to a quarter of its format, probably the size of the envelope in which it was posted to potential publishers. The unpaginated title page contains the work's title, written in ink in the composer's hand, as well as other annotations in blue pencil and normal lead pencil. The latter prove that the autograph functioned as an engraver's copy for the first edition published by Julius Hainauer,

¹ The manuscript was later trimmed on its right side during the binding process, with the result that the size of the paper changes almost imperceptibly as the manuscript progresses. The trimmed edge was "marbled" in accordance with the custom of the times.

² Ludmila Šmídová; see p. 16, note 3.

Breslau, in 1883. This can be seen not only in the markings on the title page (instructions on the page design and the job number), but also in such continuous markings as the pencilled numbers indicating the order in which the instruments were to be engraved, depending on the layout of the page. One pencilled entry, probably in the hand of the composer (*Scherzo Capriccioso*), suggests that the miscellany may already have been bound during Dvořák's lifetime. This entry can be interpreted as indicating another piece to be bound in the same volume as the Piano Concerto. The musical notation on the last numbered page of the score is followed by the date of the manuscript's completion and by some later notes regarding other works and their publication.

The manuscript may also have served as a conductor's score. This theory rests above all on the sporadic conductor's annotations in blue pencil and normal lead pencil to clarify changes of tempo and dynamics, to identify bars, and to mark the solo piano part. Further evidence includes the smudged lower right-hand corners, doubtless caused by turning of the pages.

The score is riddled with changes and corrections, documenting an almost ceaseless process of revision with the aim of arriving at a definitive text. One of the reasons for Dvořák's many authorial interventions in the manuscript may have been the special nature of the preliminary sketches, which doubtless existed at one time although they can no longer be traced today. Until 1876 it was evidently Dvořák's habit to destroy such material, believing it to be unworthy of preservation.³ Judging from the nature of later surviving sketches for his other works, it is safe to conclude that the hypothetical drafts for the Piano Concerto probably contained nothing more than its thematic material and a rough blocking-out of its movements, but most likely lacked a detailed elaboration of the solo part. Parenthetically, it should be mentioned that from the end of the 1870s Dvořák continued to work on his compositions until the moment he handed them to a publisher even after they had been heard in public.⁴

The changes and revisions (cuts, erasures, overwritten passages, and pasted insertions) involve both the solo part and the orchestration. Their object is either to clarify the progress of the work's form or to achieve a more effective and virtuoso-sounding texture in the solo part and a more translucent timbre in the orchestration. In view of the poor condition of the paper on which the original version was written, the restorers argued against opening up the pasted insertions lest the entire score become damaged. As a result, it is precisely in these passages that the genesis of the final version cannot be analyzed. However, there are enough passages in the manuscript that contain two and sometimes even three readings, particu-

larly in the solo part, to enable us to retrace the work's gestation and to discuss the significance of Dvořák's alterations.

In the first movement, the following cuts in particular may be viewed as "purifications" of the formal design: the omission of nine bars before m. 137 of the exposition (in connection with the preceding pasted insertion, thereby producing a new transition to the second theme); and a compression of the climax in the development section, e.g. the omission of three bars before m. 303 and six bars before m. 323, as well as the pasted insertion in the cadenza after m. 486, which among other things cuts out two bars of seemingly mechanical trills.

The third movement, a combination of sonata and rondo form, has cuts designed to achieve greater formal unity by, for example, eliminating the preparation of a motivic recurrence (three bars after m. 180) and removing extraneous run-ups to a climax (one bar after m. 198, two bars after m. 232, five bars before m. 356). The definitive version of bars 233–244 belongs to this same type of alteration (according to the genesis of the manuscript this is the third version, but in fact it is nothing more than the second version newly written out). The left-hand figurations that double the right-hand part are replaced by evolving motivic material.

Similarly, the final form of the solo part is likewise the result of a manyfold process of change. Dvořák felt called upon to increase the virtuosity of the left-hand figurations by inserting large leaps (over more than an octave) in or between the quick-tempo Alberti bass patterns (e.g. mm. 122–4 in the first movement and m. 247 in the third). It was perhaps this new elaboration that caused later critics to accuse the concerto of maintaining a high level of technical difficulty without, in their opinion, producing a concomitant instrumental effect.⁵

Dvořák's changes also reveal his efforts to expand the tonal space, as can be seen in mm. 91–2 and 237 in the first movement, mm. 27 and 34–5 in the second, and mm. 325, 395, 398, 461, 465–6 in the third and similar passages. The transformation of parallel passages into

³ Beginning in 1876 Dvořák's sketches and drafts were collected by Jakob Emil Hock (1823–1908), a noteworthy figure in Prague's music scene. Hock was a piano teacher who numbered among Schumann's "Davidsbund" in Leipzig and maintained lively contacts with E. Hanslick, J. Brahms, D. Popper, and others. His posthumous papers were found to contain printed copies of Dvořák's *Ave Maria* and *O Sanctissima* with personal dedications from the composer. See Otakar Šourek: *Z Dvořákovy cesty za slávou* [Dvořák's path to fame] (Prague: Hudební Maticе Umělecké Besedy, 1949), pp. 74–6; first published as "Švédský nález Dvořákových rukopisů" [A Swedish source of Dvořák's manuscripts], in *Národní listy* (19–20 February 1937).

⁴ See Klaus Döge, op. cit., p. 415.

⁵ See e.g. Harriet Cohen, op. cit., pp. 128–9.

contrary motion (e.g. m. 521 of the first movement) were made with this same goal in mind.

As for the changes in instrumentation, Dvořák's main object was to create a more translucent timbre so that the solo part could stand out despite the rich symphonic fabric of the whole. One special instance, already indicated at the opening of the first movement, is the reduction of the four natural horns in the work's original conception to two.

That the composer continued to tinker with his Concerto even after its première can be seen in the manner in which he notated several changes with blue pencil and "vi-de" marks (see e.g. six bars before m. 323 in movt. 1 and the fourteen-bar cut after m. 477 in movt. 3). The same obviously applies to the genesis of the cuts indicated without an explicit "vi-de" mark, but in such a way that the original version remained legible. In the first movement, these cuts include those in both the solo and orchestral parts ten bars before m. 136 (in pencil) and three bars before m. 303 (in ink). The blue-pencilled cut two bars before m. 411 merely involves the woodwinds. In the third movement, cuts were made in the solo part (mm. 26–9 and three bars before m. 181) and in both the solo and orchestral parts (five bars after m. 355), and

changes were made in the strings (mm. 442–5). Incidentally, a comparison of the surviving copyist's manuscript and the present form of the autograph score documents these later interventions in a manner that removes all doubt.⁶

While working on the score, Dvořák changed the tempo marking of the second movement, scratching out the *con moto* from the original *Andante con moto* and adding to the remaining generic *Andante* a term indicating an even slower delivery: *sostenuto*. The tempo mark in the third movement was left unchanged, but the specific formal appellation was omitted, the term *Rondo* being scratched out and replaced by a new neutral heading: *Finale*.

The facsimile of the autograph score of the G-minor Piano Concerto gives us a close glimpse into Dvořák's working methods during the first creative period of his career. Although he worked with similar intensity on his later music, too, he seldom had such difficulty arriving at the final form as in the case of this concerto. Despite the many doubters who refuse to accept Dvořák as a fully fledged composer for the piano, the concerto is a convincing and significant musical masterpiece.

⁶ See Šmídová, p. 16, note 3.

Úvod

Vznik díla

Klavírní koncert g moll op. 33 Antonína Dvořáka (1841–1904) vznikl ve skladatelově prvním, tzv. slovanském tvůrčím období. Dílo vykazuje všechny znaky originálního kompozičního i klavírního stylu Dvořákovy rané tvorby a odráží též aktivní vstřebání a osobité přetvoření tvorby významných předchůdců i současníků. Představuje nejvýznamnější koncertantní dílo české klavírní literatury druhé poloviny 19. století a současně jeden z mála klavírních koncertů novodobé české hudební kultury.¹

Koncert je zmiňován v mnoha různých pracích biografického i přehledového charakteru.² Jeho genezi se však zabývá pouze jediná, nedávno vzniklá studie Ludmily Šmídové,³ přesto, že k zájmu o dílo by mohlo vybízet jeho dlouho přetrvávající kontroverzní hodnocení ze strany klavíristů i hudebních kritiků a muzikologů. Jeho důsledkem bylo mnohaleté opomíjení a podceňování této Dvořákovy koncertantní skladby, korespondující s přepracováním partu sólového nástroje pianistou a významným pedagogem Vilémem Kurzem, k němuž došlo během první světové války.⁴

V době vzniku klavírního koncertu měl pětatřicetiletý skladatel za sebou již několikaletý tvůrčí vývoj a celou řadu nejrůznějších kompozic.⁵ Zainteresovanou veřejností i odbornou kritikou byl vnímán jako přední osobitý reprezentant české národní hudby:

„Dospěv totiž ... mužného věku svého umění, postavil se do prvé řady těch, kdož pěstují slovanskou umělou hudbu národní ... jádro skladeb jeho z posledního třiletí náleží formě klassické; jsou to: dva smyčcové kvartety, sm. sexteto, klavírní koncert, ... serenáda atd.“⁶

Dvořákova tvorba začala pronikat na veřejnost počátkem 70. let 19. století, kdy se pevně rozhodl stát se skladatelem a podřídil tomu celou svoji existenci i za cenu velkého osobního uskrovnění.⁷ V průběhu dvou let po prvním veřejném provedení své skladby (píseň *Vzpomínání*)⁸ se, zejména díky velkému úspěchu vlastencky laděné kantáty *Hymnus z básně Dědicové Bílé hory* op. 30,⁹ dokázal Dvořák úspěšně prosadit mezi nastupující generaci českých skladatelů.¹⁰ Mimořádný zájem o Simrockovo vydání Dvořákových *Moravských dvojzpěvů* op. 32 na německém trhu v r. 1878, podpořený článkem vlivného kritika Louise Ehlerta, z dosud neznámého Dvořáka rázem „udělal“ známého a žádaného „slovanského“ autora.¹¹

Právě zmíněné *Moravské dvojzpěvy* byly posledním dílem, které skladatel dokončil těsně před započítím klavírního koncertu.¹² Konkrétním inspiračním podnětem pro jeho vznik a později i některých dalších klavírních skladeb byla nepochybně Dvořákova několikaletá zná-

most a umělecká spolupráce s Karlem ze Slavkovských. Tehdy mladý ambiciózní klavírní virtuóz se již několik let úspěšně pohyboval v pražském koncertním životě a se zájmem prováděl novinky českých skladatelů.¹³ Dvořák se s ním seznámil pravděpodobně nejpozději krátce před pre-

¹ V průběhu 19. století vyzníval v Čechách tradiční typ virtuózně pojatého klavírního koncertu, který reprezentuje v závěru tohoto období např. dílo J. Káana z Albestů – viz *Slovník české hudební kultury*, red. Jiří Fukáč a Jiří Vysloužil, Editio Supraphon, Praha 1997, hesla: klavír – str. 443–446, koncert – str. 446–448.

² Např. Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka*, sv. 1, Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1916–1. vydání, John Clapham, Dvořák, David and Charles, Newton Abbot-London 1979, Klaus Döge, Dvořák, *Leben-Werke-Dokumente*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich-Mainz 1991 ad.

³ Ludmila Šmídová, *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu* in *Hudební věda* č. 2–3, 2003, str. 191–210.

⁴ Part sólového nástroje neodpovídal tehdejšími představami virtuózního chopinovsko-lisztovskeho klavírního stylu. První provedení Kurzovy verze se uskutečnilo v Praze 9. 12. 1919 (Ilona Kurzová – klavír, Česká filharmonie, Václav Talich). V této podobě byl koncert hrán českými klavíristy následujících čtyřicet let. Kurzova *úprava vyšla tiskem* současně s Dvořákovou verzí v souborné kritické edici skladatelovy tvorby (Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1956), kde ji v předmluvě O. Šourek označil za lepší než originál. Na přelomu 50. a 60. let uplynulého století se někteří interpreti vrátili k originálnímu znění klavírního partu (Jan Panenka 1961, později Radoslav Kvapil), což vedlo k postupnému přehodnocování tradovaných názorů na kvalitu tohoto Dvořákova díla. Významné bylo zejména uvedení Dvořákova znění sólového partu klavíristou Svatoslavem Richterem na turné po Spojených státech a západní Evropě začátkem 60. let. V této souvislosti stojí za pozornost článek klavíristy Radoslava Kvapila, *Rehabilitace Dvořáka*, publikovaný v návaznosti na Richterovo provedení originální verze koncertu na Pražském jaru v roce 1966 in *Hudební rozhledy* XIX/1966, str. 424–426.

⁵ Kromě četných komorních skladeb různého typu též pět oper a stejný počet symfonií a dvě rozsáhlejší vokálně instrumentální díla. V r. 1873 zničil některé skladby především z 60. let. Díla, která ponechal, opatřil novými opusovými čísly.

⁶ V. Zelený, *Po třech letech. Přehled české hudební produkce in Dalibor* I/1879, str. 2.

⁷ Koncem července 1871 opustil téměř po devíti letech místo violisty v Prozatímním divadle a začal se živit výukou hudby. Teprve státní stipendium, které opakovaně obdržel v letech 1875–1879, vyřešilo jeho existenční situaci.

⁸ *Píseň Vzpomínání* z cyklu *Písně na slova Elišky Krásnohorské* byla provedena 12. 10. 1871 v Praze.

⁹ Premiéra se konala 9. 3. 1873 na Žofíně, dirigoval Dvořákův přítel Karel Bendl.

¹⁰ Náležel mezi ně zejména Karel Bendl, Zdeněk Fibich, Jos. Boh. Foerster, Jindřich Káan z Albestů a Karel Kovařovic.

¹¹ Ehlertův článek byl publikován v *National-Zeitung*, Berlín 15. 11. 1878.

¹² *Moravské dvojzpěvy* op. 32 byly dokončeny 13. 7. 1876.

¹³ Karel ze Slavkovských, 1845/47?–1919, pocházel z Běstvin nedaleko Chrudimi. V Praze žil od roku 1867. Pravděpodobně byl krátce žákem Alexandra Dreyschocka. Vyučoval hudbu ve šlechtických rodinách a měl též vlastní hudební ústav. Od roku 1871 pořádal pravidelné koncerty. Jako první provedl skladby B. Smetany a A. Dvořáka, který mu dedikoval dva *Furianty* op. 42, zkomponované r. 1878.

miérou svého klavírního kvintetu A dur op. 5, která se uskutečnila v Praze 22. listopadu 1872, neboť do té doby při uvádění jeho skladeb účinkovali jiní klavíristé.¹⁴

Dvořák byl školením varhaník a varhanické povolání také několik let vykonával.¹⁵ K pravidelnému kontaktu s klavírem se dostal až v průběhu druhé poloviny roku 1880.¹⁶

Ke kompozici klavírního koncertu přistupoval vybaven znalostmi koncertantních skladeb klasiků, raných romantiků i pozdějších vývojových trendů, neboť některá tato díla mohl v Praze slyšet, eventuálně při jejich provedení účinkoval.¹⁷ Pro klavír do té doby zkomponoval kromě několika zcela raných, dnes nezvestných skladeb, směs z opery *Král a uhlíř* (1874/5), *Dva menuety* (únor 1876) a některé části z cyklu *Silhouety*;¹⁸ užil ho ve dvou triích, jednom kvintetu a kvartetu, písni či další komorní skladby nepočítajíc. Dvořákova raná tvorba obsahuje též jedno dílo koncertantního charakteru, které však nikdy neinstrumentoval.¹⁹ Krátce před premiérou vlastního klavírního koncertu vyslechl ještě první české provedení Brahmsova koncertu d moll, o němž se také v dopise Johannesu Brahmsovi zmínil.²⁰

Dvořákův klavírní koncert g moll op. 33 vznikl v poměrně krátké době necelých dvou měsíců na konci léta 1876: první věta byla dokončena 28. srpna, druhá 6. a třetí 14. září. K procesu vzniku díla se nedochovaly žádné skici, ani jiné dokumenty či svědectví.²¹

O nelehkém tvůrčím procesu, respektive složitém hledání konečné podoby koncertu svědčí velké množství zásahů v autografu. Teprve nedávno došlo k objevení dobového opisu partitury, který lze vzhledem k rozsahu a charakteru odlišností od Dvořákova rukopisu označit za první – ranou verzi koncertu. Tento pramen v konfrontaci s autografní partiturou skýtá ojedinělý doklad skladatelova kompozičního procesu ze 60. a 70. let.²²

Je známo, že od konce 70. let Antonín Dvořák předával skladby k vydání až v definitivní verzi prověřením. Stejně postupoval i u klavírního koncertu. K zásahům do díla mohlo dojít v průběhu téměř sedmi let, které uběhly od jeho vzniku v roce 1876 do vydání v roce 1883, několikrát.

Představa, že by autor nepovažoval tvůrčí proces za definitivně ukončený vydáním, je velmi nepravděpodobná. Časově blíže neurčený skladatelův úmysl části koncertu přepracovat zmiňuje pouze studie Harriet Cohen z pozdější doby.²³ Po publikování koncertu byl Dvořák účasten ještě jeho trojího provedení, přičemž dvakrát dílo sám dirigoval.²⁴

Uvažovat o důvodech a časovém rozmezí zásahů do partitury lze tedy s největší pravděpodobností: 1) v souvislosti s premiérou koncertu v roce 1878, 2) kolem druhého provedení o dva roky později a 3) při přípravě vydání v roce 1883.²⁵ Zásahy do díla souvisely primárně

se skladatelovou autokritičností. Změny v klavírním partu mohl iniciovat zejména první interpret, i když nelze vyloučit ani vliv dalších klavíristů, kteří s ještě nevydaným dílem přišli do kontaktu.²⁶

¹⁴ Při provedení kvintetu kromě Slavkovského účinkoval Vojtěch Hřímálý a (?)Lederer – housle, Rudolf Krehan – viola, Alois Neruda – violoncello.

¹⁵ Po příchodu do Prahy v roce 1857 studoval dva roky na varhanické škole. V letech 1873–1877 byl varhaníkem v pražském kostele sv. Vojtěcha.

¹⁶ Kolem poloviny května 1880 se rodina přestěhovala do většího, dvoupokojového bytu s výhledem do Žitné ulice čp. 564 a brzy na to si Dvořák zakoupil křídlo zn.Bösendorfer. Vlastnictví nástroje podnítilo Dvořáka v několika následujících letech k další tvorbě pro klavír a později také k aktivní účasti při provádění některých svých komorních skladeb. Od r. 1932 je nástroj součástí stálé expozice Muzea A. Dvořáka v Praze.

¹⁷ V letech 1857–1871 se Dvořák jako violista aktivně účastnil pražského koncertního života. Kromě orchestru Cecilské jednoty působil též v Komzákově kapele a orchestru Prozatímního divadla. Zažil koncertní vystoupení Franze Liszta i Clary Schumann, v podání Bedřicha Smetany měl možnost slyšet Beethovenův koncert c moll atd., viz Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák. Thematický katalog, Bärenreiter Editio Supraphon, Praha 1996.

¹⁸ Viz B 32 in J. Burghauser, A. Dvořák. Thematický katalog ..., str. 94.

¹⁹ Jedná se o koncert pro violoncello a klavír A dur z roku 1865, určený pro přítele a kolegu Ludevíta Peera z orchestru Prozatímního divadla, který ho ještě téhož roku odvezl do Německa. Rukopis se znovu objevil až r. 1925, nyní je uložen v British Library v Londýně.

²⁰ A. Dvořák : J. Brahms, Praha, 23. 1. 1878 in Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty, red. Milan Kuna, sv. 1–8, Editio Supraphon, Praha 1987–2000, sv. 1, str. 133–135 (dále K 1/133–135 atd). Provedení se konalo 2. 12. 1877. Dvořák však mohl poznat Brahmsův koncert již dříve, neboť byl vydán r. 1862. Klavírní part provedl Karel ze Slavkovských.

²¹ Skici ke koncertu nepochybně existovaly, srovnej Milan Kuna, Význam studia Dvořákových náčrtů in Hudební rozhledy VII/1954, str. 923–925.

²² Opis partitury pochází z pozůstalosti Leoše Janáčka. Je uložen v Moravském zemském muzeu v Brně, sg. A 11.447, blíže viz zmíněná studie L. Šmídové.

²³ "... Josef Suk ... told me that Dvorak had announced his intention of re-writing much of the passage work in the piano concerto ...", Harriet Cohen, The Piano Compositions, in Antonin Dvorak. His Achievement, ed. by Viktor Fischl, Lindsay Drummond, London 1942, str. 129. Autorka studie se narodila v roce 1885 a tuto informaci získala nepochybně až po první světové válce. J. Suk se dostal do osobního kontaktu se skladatelem v r. 1891. Je pravděpodobné, že by ještě po tolika letech hovořil se svým žákem o úmyslu koncert přepracovat ?

²⁴ Poprvé 21. 11. 1884 v Berlíně, klavírní part Anna Grosser; podruhé v Londýně 6. 5. 1885, Franz Rummel. Naposledy slyšel Dvořák svůj klavírní koncert v Praze 12. 3. 1898 v podání Josefa Růžičky při příležitosti 25. výročí své skladatelské činnosti.

²⁵ Představa, že by měl skladatel, průběžně zaměstnaný aktuální intenzivní kompoziční činností i povinnostmi vyplývajícími z jeho nenadálé popularity, ještě čas na přepracování staršího díla bez konkrétního důvodu, se nejví jako příliš reálná.

²⁶ Z dochované korespondence vyplývá, že se jednalo o Annu Nikolajevnu Jesipovu – A. Dvořák : F. Simrock, Praha, 9. 2. 1879 – K 1/159–161,

Premiéra Dvořákova klavírního koncertu g moll op. 33 se konala v Praze 24. března 1878 v rámci „Slovanského koncertu“, který pořádal Akademický čtenářský spolek v sále na Žofíně. Orchester Prozatímního divadla dirigoval Adolf Čech a kromě Dvořákovy novinky zde byla poprvé provedena také symfonická báseň Zdeňka Fibicha Toman a lesní panna. Česká kritika přijala dílo s pochopitelným nadšením:

„Antonín Dvořák představil se v novém opět oboru skladby hudební ... a dokázal, že i v tom vyná se úplně. Kompozice ta vyznamenává se mnohou vzletnou myšlenkou a důmyslným, jasným zpracováním, větší váhu však klade na orkestr než na klavír. Navzdor tomu klavírní part vyžaduje velmi statečného klavíristu ...“²⁷

nebo:

„Dvořák ve svém klavírním koncertu ... stojí v ohledu formálním na klasickém stanovisku Beethovena ... pokrok jeví se ... zejména v tom ohledu, že klavír není výhradně dominujícím nástrojem, nýbrž tvoří jednolitý celek s orchestrem, jemuž zvláštní svou zvonivou barvitostí dodává nového lesku a jasu ... Komponuje-li kdo, jako Dvořák, se stanoviska výhradně hudebního, ... pak musí psáti v určité, ustálené formě, chce-li býti srozumitelným. Tento jeho třívětý koncert ... náleží mezi nejprvnější skladby, jež ve formě sonatové u nás byly napsány, jest bez odporu nejzralejší a nejhlubší skladbou symfonika Dvořáka.“²⁸

Reakce německého tisku byla o něco rezervovanější, ale současně obsáhlejší a rovněž výrazně pozitivní:

„Dvořák's Klavierkonzert ... hat mehr den Charakter des Interesses, Geistvollen, als des echt Musikalisch-Stimmungsvollen. Es hält sich wesentlich die symphonische dreisätzigige Form ... fest, sucht aber ihren Schwerpunkt mehr in einer etwas breitspurigen, allerdings durch modulatorische Gegensätze sehr interessanten Verwendung der Hauptmotive, als durch deren streng logische Entwicklung. Hauptsächlich wiegt in den zwei ersten Sätzen mehr das Gangartige vor, was ihnen einen gewissen Grad von Unruhe gibt. Eine strengere Fassung, sowie mannigfaltigere Abwechslung der Ideen bietet der letzte Satz, der auch durch die durchwegs frischen, slavisch anklingenden Hauptmotive sich als der wirkungsvollste bewährte. Das Klavier ist dem symphonischen Rahmen als vorwiegender Faktor sehr glücklich angepasst und seine Behandlung eine durchwegs moderne, virtuose. Dem ... Künstler bietet der Klavierpart genug Gelegenheit ...“²⁹

Dvě z kritik (Národní listy a Politik) také uvedly, že dílo je věnováno významnému vídeňskému hudebnímu kritikovi a Dvořákovu příznivci Dr. Eduardu Hanslickovi; v rukopisné ani tištěné partitūře však není žádná dedikace uvedena, i když dochovaná korespondence skladatelův záměr věnovat koncert Hanslickovi potvrzuje.³⁰

Současně Národní listy zmínily i připravované vydání koncertu u Simrocka. Dvořák začal usilovat o jeho publikování již na podzim r. 1878,³¹ ale svému berlínskému nakladateli se o tom poprvé konkrétně zmínil až začátkem února roku následujícího:

„Grössere Werke, und die ich für meine besten halte, natürlich älteren Datums, rechne ich ganz bestimmt, dass Sie nehmen werden. Es sind vorläufig ein Klavierkonzert ...“³²

Po Simrockově nezájmu o vydání koncertu, zahájil na jaře roku 1879 Dvořák jednání s firmou Schlesinger. Jeden z dopisů firmy vedle výhrad a pochybností vůči dílu nasvědčuje také o existenci skladatelových zásahů do partitury:

„So grosse Lust ich hätte, ein Klavierkonzert zu drücken, kann ich mich doch zu Übernahmne des Ihrigen nicht gleich entschliessen. Sie behandeln das Klavier, Beethoven ähnlich, in enger Verschmälzung mit dem Orchester, und es ist noch fraglich, ob das den heutigen Konzertspielern sehr willkommen ist. Ihre etwas kleine und an manchen Stellen schwer zu entziffernde Schrift ... hat mich an dem eigenen Durchspielen des Konzertes gehindert ...“³³

V dubnu následujícího roku došlo v Praze k opakovanému uvedení díla.³⁴ Přítomný kritik vyslovil tentokrát vedle chvály i určitou konkrétní výtku: „Nepřirozená délka prvního dílu překážela svěžejší náladě ...“³⁵

Amálii Wickenhauserovou – Leoš Janáček, Intime Briefe 1879/80 aus Leipzig und Wien, ed. Jakob Knaus, Leoš Janáček Gesellschaft, Zürich 1985, str. 38, česky Leoš Janáček, Dopisy Zdenca, ed. František Hrabal, Supraphon, Praha 1968, str. 35–37, Franze Marschnera – viz dopis A. Dvořákovi, Wien, 17. 10. 1882 – K 5/400–401, event. ještě Karla Heymanna – viz A. Dvořák : F. Simrock, Praha, 10. 12. 1881 – K 1/272–274. Ne všichni zmínění měli k dispozici partituru. Nepochybně existoval samostatný part sólového nástroje, event. klavírní výtah. Vliv Slavkovského lze předpokládat téměř s určitostí, i když pro Dvořáka zcela jistě nepředstavoval autoritu typu Josepha Joachima, s nímž podrobně konzultoval svůj houslový koncert, nebo Hanuše Wihana, jehož některé připomínky k sólovému partu violoncellového koncertu akceptoval. Pozůstalost K.Slavkovského je nezvěstná. Dvořáka mohla inspirovat k zásahům do klavírního partu i skutečnost, že si nedlouho po druhém provedení koncertu koupil vlastní nástroj. Kritické připomínky interpretů k dílu, resp. klavírnímu partu jsou doloženy až z doby po vydání: ve vzpomínkách Anny Grosser, Nie verwehte Klänge, Leipzig 1937 a již zmíněné studii Harriet Cohen – viz dále.

²⁷ Pokrok, 27. 3. 1878, č. 78, str. 4, -f-.

²⁸ Národní listy, 28. 3. 1878, č. 78, -y.

²⁹ Politik, 27. 3. 1878, č. 84, str. 5, P.

³⁰ E. Hanslick : A. Dvořák, Wien, 5. a 11. 2. 1878 – K 5/95–96. Další zmínka o dedikaci je obsažena i v Dvořákově nedatovaném dopise příteli V. V. Zelenému (leden 1883 ?) – K 1/341–343.

³¹ Koncert a ještě některé další skladby poslal firmě Bote und Bock na základě jejich dopisu z 15. 10. 1878 – K 5/108, v dalším dopise firma žádala o strpení kvůli privátnímu provedení zaslanych skladeb, 10. 12. t.r. poslali Dvořákovi partituru koncertu zpět – K 5/119–120.

³² A. Dvořák : F. Simrock, Praha, 9. 2. 1879 – K 1/159–161.

³³ R. Lienau : A. Dvořák, Berlin, 2. 7. 1879 – K 5/190–192; v několika dalších dopisech Lienau urgoval zaslání klavírního partu; partituru poslal na skladatelovo vyžádání zpět 4. 10. 1879 – K 5/202–203.

³⁴ 18. 4. v sále na Žofíně, klavírní part provedl opět Karel ze Slavkovských.

³⁵ Dalibor, II/1880, 10. 5., č. 14, str. 107, ý. Dle zjištění L. Šmídové je l. věta opisu delší o 19 taktů a 3. věta o 21 taktů. Klavírní part autografu však oproti opisu užívá většího rozsahu, plnější akordickou sazbu, komplikovaně jší doprovodné rytmy, protihlasy i větší míru virtuozity.

V průběhu roku 1881 jednal Dvořák o vydání koncertu ještě s Friedrichem Hofmeisterem z Lipska a Augustem Cranzem z Hamburku. Žádný z nich neuvedl konkrétní důvod odmítnutí. Jedině z vyjádření firmy Schlesinger lze usuzovat, že rozhodující roli sehrály pochybnosti o kvalitě díla.³⁶

Z jednání s nakladatelem Juliem Hainauerem z Breslau, který vydání koncertu v krátké době realizoval, se dochovaly dva dopisy z listopadu 1882.³⁷ V prvním žádá Hainauer Dvořáka s odvoláním na známost s Brahmssem o přenechání několika skladeb, v druhém již děkuje za zaslání díla.³⁸ Zřejmě byl už předem rozhodnut o vydání kompozic, které mu známý skladatel poskytne.

Také Dvořák musel být potěšen rychlým souhlasem nakladatele s vydáním již několik let hotového díla, což ho nepochybně motivovalo k definitivnímu přehlédnutí koncertu.

Již 30. června 1883 přislíbil zaslat právě vydaný koncert německé klavíristce Anně Grosser;³⁹ krátce nato požádal Dvořáka o napsání klavírního koncertu Oscar Beringer, který žil v Anglii.⁴⁰ Vydaným koncertem, jeho pochvalou od L. Ehlertha a J. Brahmsse i příslibem uvedení díla v Anglii se Dvořák pochlubil také příteli Aloisu Göbloví, kterému též slíbil poslat „principálový hlas“: „Než přijedu k Vám, snad mi z něj něco zahrajete“.⁴¹

S vyloženě negativní kritikou svého klavírního koncertu se Dvořák setkal pouze v souvislosti s jeho berlínským provedením Annou Grosser 21. listopadu 1884, které též dirigoval.⁴² Útoky proti Dvořákovi byly tehdy motivovány politickými důvody,⁴³ nelze však nevízt v úvahu pozdější názor interpretky:

„Die Kritiken waren mir sehr günstig, weniger der Komposition Dvořáks. Sie hat auch ihren Weg in die Welt seither nicht gemacht, weil sie für ein Konzert nicht dankbar genug ist. Wohl ist sie wunderbar orchestriert und instrumentiert, aber der Pianist geht im Werke unter. Anstatt dass das Orchester sein Spiel umrahmt, macht es ihm den Rang streitig“.⁴⁴

V podobném duchu vyznívá i část jinak pochvalné kritiky publikované v Daily Telegraph, související s prove-

dením Franze Rummela a převzaté českým tiskem,⁴⁵ recenze vydání od A. Nauberta⁴⁶ či výhrady Harriet Cohen⁴⁷.

I když reálnou podobu Dvořákova klavírního koncertu neovlivnily, negativně zapůsobily na postavení a význam tohoto díla v českém i světovém klavírním repertoáru.

³⁶ viz dopis R. Lienaua z 2. 7. 1879 – K 5/190–192.

³⁷ První je datován 23. 11. 1882 – K 5/406, druhý následoval o šest dní později – K 5/408–409.

³⁸ Kromě klavírního koncertu obdržel Hainauer od Dvořáka ještě Tři novořecké básně op. 50, které vyšly také roku 1883. Dále již Dvořák s Hainauerem nespolečně pracoval.

³⁹ A. Dvořák: Anna Grosser, Praha, 30. 6. 1883 – K 1/356–357.

⁴⁰ O. Beringer: A. Dvořák, London, 8. 7. (1883) – K 5/420–421. Beringer tehdy netušil, že Dvořák klavírní koncert již napsal. Provedl ho v anglické premiéře 13. 10. 1883 v Londýně a Dvořákovi zaslal v dopise pochvalné kritiky publikované ve dvou významných listech: The Observer, 14. 10. 1883 (str. 7: „... the best pianoforte concerto produced during the last decade ...“) a The Times, 22. 10. 1883. Koncert hrál Beringer ještě v několika dalších anglických městech.

⁴¹ Dvořákův dopis je z 17. 7. 1883 – K 1/357–359; Ehlerthova a Brahmssova pochvala však musela být již staršího data, neboť dochovaný dopis s pochvalnou zmínkou: „Ihr Klavierkonzert hat Brahms und mir sehr gut gefallen. Wir bewundern darin namentlich die leicht gestaltende Phantasie. Ich denke mir den letzten Satz besonders lustig und anziehend,“ byl napsán v Blauensee až 31. 7. 1883 – K 5/422–423.

⁴² Provedena byla ještě předešlá Husitská op. 67. Přítomen byl také J. Brahms a F. Simrock.

⁴³ Klaus Döge, Dvořák ..., str. 218–219.

⁴⁴ Převzato z poznámky k dopisu A. Dvořák: A. Grosser, Praha, 24. 11. 1884 – K 1/456–457.

⁴⁵ Koncert se konal v Londýně 6. 5. 1885; Dr. Jos. Zubatý, Třetí Dvořákův pobyt v Anglii in Dalibor VII/1885, str. 232: „... Ač psal pro klavír, nesnažil se ... po úplném přizpůsobení hudby k nástroji ... Ze stanoviska pianisty ... obsahuje skladba ovšem mnoho obtíží, vyžadujících úsilí, které není v poměru s dosaženým výsledkem“.

⁴⁶ A. Naubert, Neuerschienene Tonwerke, in Neue Zeitschrift für Musik LXXXII/1885, č. 12, str. 120–130, č. 13, str. 141–143.

⁴⁷ „... there are moments of appalling difficulty, because a passage that might suit the right hand working from the thumb to the little finger may be practically impossible for the left hand, in this case working from little finger to thumb.“, H. Cohen, The piano compositions ..., str. 128–129.

Praha, říjen 2003

Jarmila Tauerová

Rukopis

Autograf partitury Dvořákova klavírního koncertu g moll op. 33 byl až do května roku 1980 v majetku skladatelových dědiců, pak byl (spolu s dalšími autografy) odkoupen tehdejšími československým státem. Stejně jako podstatná část skladatelových rukopisů, korespondence i věcných památek v majetku České republiky, je ve správě Národního muzea, jehož součástí je České muzeum hudby s oddělením Muzeum Antonína Dvořáka.

Konvolut, v němž je dnes rukopis svázan, obsahuje kromě klavírního koncertu ještě dva další autografy: orchestrální partituru Scherza capriccioso op. 66 a Tři novořecké básně pro hlas a klavír op. 50. Celý svazek má inventární číslo ČMH-MAD S 76/1530.

Partitura klavírního koncertu je psána na notovém papíře obdélníkového formátu o rozměrech 317:240 mm se dvacetičtyřmi linkami.¹ Má 141 stran, číslování začíná až na první straně notového zápisu. Strana 59 byla

skladatelem chybně očíslována jako 60. Na stranách označených inkoustem jako 60–70 je paginace opravena jinou rukou (zřejmě při přípravě k vydání) modrou tužkou, pak opravy přestávají. Proto tedy notový zápis končí na straně 141 (ve skutečnosti 140). Rukopis je psán na jednotlivých listech, později slepených do dvojlistů a svázaných po třech. Podle Šmídové² byly dnešní strany 1–7 vyměněny; dokládá to srovnáním s opisem, zachycujícím podle jejího názoru ranou verzi koncertu. Opis, zřejmě pro provedení v Brně, si v Praze nechal vyhotovit Leoš Janáček; dnes je uložen v Moravském zemském muzeu v Brně (signatura MZM A 11. 447).

Rukopis je psán na nekvalitním papíře s dosti vysokým obsahem dřevěné drti, který je dnes už křehký; k přeplekám byl použit kvalitnější, hlazený papír. Kromě zápisu perem železoduběnkovým inkoustem (dnes zoxidovaný) rukou skladatelovou (možná užíván brk) jsou v něm přípisy (vesměs cizí rukou) obyčejnou, modrou a červenou tužkou a také červeným inkoustem.

Celá partitura nese stopy dvojího přeložení na čtvrtinu svého formátu (zřejmě rozměr obálky, v níž byl rukopis zasílán, nejspíše potenciálním nakladatelům).

Na nečíslované titulní straně jsou kromě názvu díla, napsaného perem skladatelovou rukou, další přípisy modrou a obyčejnou tužkou; ty dokládají, že autograf byl předlohou pro první vydání (nakladatelství Julius Hainauer, Breslau, 1883). Kromě záznamů na titulním listu (pokyny ke grafickému rozvrhu, číslo zakázky) o tom svědčí také průběžné poznámky, jako je očíslování pořadí nástrojů při rytí (obyčejnou tužkou), stanovující rozvrh konkrétní strany. Tužkový přípis pravděpodobně skladatelovou rukou („Scherzo-Capriccioso“) sugeruje možnost, že ke svázání konvoluty by mohlo dojít ještě za Dvořákovy života; lze ho totiž vyložit jako určení další skladby, která bude v jednom svazku společně s klavírním koncertem.

Na poslední číslované straně partitury je na konci notového zápisu datum dokončení a také pozdější poznámky o dalších skladbách a jejich vydání.

Rukopis sloužil také jako provozovací partitura. Nasvědčují tomu především občasné dirigentské poznámky modrou a obyčejnou tužkou (zvýraznění tempových a dynamických změn, označení taktu a sólových partií klavíru) a také ušpinění jednotlivých stran v pravém dolním rohu (nepochybně stopy po obracení).

Vizuálně zvrásněná podoba partitury sugeruje takřka neustálou práci na revizi, vedoucí k nalezení definitivního tvaru díla. Jedním z důvodů množství autorských zásahů do rukopisu je pravděpodobná podoba skic k dílu, které nepochybně existovaly, i když je dnes nelze nalézt. Do roku 1876 totiž Dvořák tento materiál zřejmě ničil, poněvadž ho nepovažoval pro sebe za důležitý.³ Z povahy pozdějších dochovaných skic k jiným skladbám

lze soudit, že hypotetické náčrty ke klavírním koncertu obsahovaly pravděpodobně pouze tematický materiál a základní tektonický rozvrh jednotlivých vět; nezachycovaly zřejmě přesnou nástrojovou stylizaci sólového hlasu. Ostatně, počínaje koncem sedmdesátých let, Dvořák pracoval na svých skladbách po jejich zaznění až do chvíle, kdy je odevzdal nakladateli.⁴

Změny a opravy (škrty, vyškrabávání a přepisování, přepleky) se týkají jak sólového hlasu, tak instrumentace. Jejich cílem je buď precizování průběhu formy nebo virtuóznější stylizace sólového partu či projasnění zvuku (v případě změn instrumentace). Vzhledem k současnému špatnému stavu papíru, na němž je psána původní verze, nedoporučili restaurátoři odstranění přeplek – mohla by totiž být poškozena celá partitura. Proto v těchto místech nelze analyzovat genezi vzniku definitivní verze. V rukopisu je však dost míst, kde jsou čitelně zachovány dvě, někdy i tři verze (především sólového hlasu), takže sledování geneze a smyslu změn je možné.

V první větě lze za „pročišťování“ průběhu formy považovat především tyto škrty: v expozici vynechání devíti taktů před t. 137 (v souvislosti s předchozí přeplekou, řešící jinak přechod k vedlejšímu tématu); v provedení pak je záměrem zintenzivnění gradací (viz vypuštění tří taktů před t. 303 či šesti taktů před t. 323; také přepleka v kadenci po t. 486, vynechávající mj. dva takty mechanicky působících trylků).

Ve třetí větě, kombinující sonátovou formu s rondovou, směřují k větší sevřenosti formy např. škrty, eliminující přípravu návratu motivu (tři takty po t. 180) či nadbytečnou přípravu gradací (jeden takt po t. 198, dva takty po t. 232, pět taktů před t. 356). K tomuto typu změn patří i definitivní verze t. 233–44 (podle geneze zápisu třetí, ve skutečnosti jen přepis druhé); v partu levé ruky jsou figurační běhy (zdvojující part pravé ruky) nahrazeny proměňovaným motivickým materiálem.

Také konečná podoba sólového partu je výsledkem mnoha proměn. Virtuozitu figurací v partu levé ruky se

¹ V závislosti na pozdějším oříznutí při vazbě (pravý okraj do vnitřního oblouku, ořízka byla po dobovém způsobu barevně „mramorována“) se rozměry papíru v průběhu díla takřka neznatelně proměňují.

² Ludmila Šmídová, *Nové prameny k Dvořákovu Klavírnímu koncertu in Hudební věda* č. 2–3, 2003, str. 191–210.

³ Po roce 1876 začal sbírat skladatelovy náčrty Jakob Emil Hock (1823–1908), pozoruhodná postava pražského hudebního života, učitel klavíru, jenž patřil k pražskému kroužku Davidovců (Davidsbündler), byl v živých kontaktech s E. Hanslickem, J. Brahmssem, D. Popperem ad. V jeho pozůstalosti byly výtisky Dvořákových skladeb „Ave Maria“ a „O Sanctissima“ se skladatelovým věnováním. (srv. Otakar Šourek: *Z Dvořákovy cesty za slávou*, HMUB, Praha 1949, s. 74–76; poprvé otištěno pod názvem Švédský nález Dvořákových rukopisů, in *Národní listy*, 19. a 20. 2. 1937)

⁴ srv. Klaus Döge: *Antonín Dvořák*, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich und Mainz 1997, s. 415.

skladatel domníval zvyšovat vkládáním velkých skoků (více než přes oktávu) do čtyřtónových skupinek (nebo mezi ně) typu albertovského basu, hraných v rychlém tempu (např. v první větě t. 122–24, ve třetí větě t. 247). Zřejmě tuto novou stylizaci vytýkají koncertu pozdější kritici velké technické obtížnosti, jež však podle jejich názoru není vyvážena nástrojovou efektností.⁵

Dvořákovy změny usilují rovněž o exponování většího tónového prostoru (první věta – t. 91–2, t. 273; druhá věta – t. 27, t. 34–35; třetí věta – takty 325, 395, 398, 461, 465–6 apod.); k tomuto cíli směřuje i změna paralelních pasáží na protipohyb (např. první věta t. 521).

V případě změn v oblasti instrumentace jde především o projasnění zvukového obrazu tak, aby vynikl sólový nástroj při současném symfonickém stmelení celku. Zvláštním případem je redukce lesních rohů z původně zamýšlených čtyř na pouhé dva, vyznačená už na počátku první věty.

O tom, že skladatel pracoval na klavírním koncertu ještě po premiéře, svědčí způsob zápisu některých změn, označených modrou tužkou a slovním vide – srv. např. první věta 6 taktů před t. 323; třetí věta škrty 14 taktů po t. 477. Stejná byla zřejmě i geneze škrty vyznačených sice bez slovní specifikace vide, nicméně tak, že původní zápis zůstal zřetelný. V první větě jsou to škrty sóla i orchestru obyčejnou tužkou 10 taktů před t. 136 a perem 3 takty před t. 303; škrty modrou tužkou 2 takty před t. 411 se

týká jen dřevěných dechových nástrojů. Ve třetí větě škrty v sólovém klavíru (t. 26–29, 3 takty před t. 181), sóla i orchestru (5 taktů po t. 355) i změna ve smyčcích (t. 442–45). Ostatně, srovnání dochovaného opisu se současnou podobou rukopisné partitury dokazuje pozdější zásahy zcela nepochybně.⁶

Dvořák v průběhu práce na partituře změnil tempové označení druhé věty: z původního *Andante con moto* zůstalo jen základní *Andante*, vyškrábané *con moto* nahradil předpisem pomalejšího přednesu, totiž *sostenuto*. Předpis tempa ve třetí větě zůstal zachován, je ovšem vypuštěno označení konkrétní formy: místo vyškrábaného rondo je nový (neutrální) nadpis „Finale“.

Faksimile rukopisné partitury klavírního koncertu g moll umožňuje detailní pohled na kompoziční proces ve Dvořákově prvním tvůrčím období. Také na pozdějších dílech skladatel průběžně intenzivně pracoval, zřídka však bylo nacházení definitivního tvaru tak nelehké, jako v případě tohoto koncertu. Tradované názory, že Dvořákovi nebyl klavír tak blízký, jako např. smyčcové nástroje, vyvrací umělecká hodnota tohoto koncertu.

⁵ např. Harriet Cohen: *The Piano Compositions*, in Antonin Dvořák. *His Achievement*, vyd. Viktor Fischl; Lindsay Drummond, London 1942, s. 128–29.

⁶ srv. Šmídová, citovaná v pozn. 2.