

Vorwort

„Dumky“ ist der Plural des Wortes „dumka“ (übersetzt etwa „Gedanke“, „Nachsinnen“). Im 16. Jahrhundert bezeichnete dieses Wort zunächst ein ukrainisches Klagelied elegischen Charakters, später mitunter dann auch ein episches slawisches Heldenlied. Im 19. Jahrhundert fand es schließlich als Benennung für eine rein instrumentale Komposition Verwendung, für die der Wechsel zwischen melancholischen und tänzerisch ausgelassenen Abschnitten charakteristisch ist. Antonín Dvořák hatte diesen Folkloretypus Anfang der 1870er Jahre – als er begann, slawische Folklore zu studieren und sich deren Besonderheiten für die eigene musikalische Erfindung nutzbar zu machen – vermutlich durch Leoš Janáček und die Sammlung *Pisni, dumki i shumki rus'koho naroda na Podoli, Ukraini i v Malorossii* (Lieder, Dumkas und Shumkas des russischen Volkes in Podolien, der Ukraine und in Kleinrussland) von Antoni Kocipiński (Kiew 1862) kennengelernt und ihn unmittelbar in sein Schaffen einbezogen: Dumkacharakter zeigen bereits die 1875 entstandenen langsamen Sätze des Klaviertrios B-dur op. 21 (B 51; das Sigel B steht für: Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis*, 2. Auflage, Prag 1996) und des Klavierquartetts D-dur op. 23 (B 53); mit „Dumka“ überschrieben ist neben einem Klavierstück von 1876 (B 64) der zwei Jahre später entstandene langsame Satz des Streichsextettes A-dur op. 48 (B 80) sowie derjenige des Streichquartetts Es-dur op. 51 (B 92) aus dem Jahr 1878/1879; der in der gleichen Zeit entstandene zweite

Tanz der *Slawischen Tänze* op. 46 (1878) ist ebenfalls als Dumka gestaltet.

Auch seinem Klaviertrio op. 90 (B 166) gab Dvořák denselben Titel, allerdings im Plural als „Dumky“. Mit der Arbeit daran begann er – wie die im Jahre 2002 wieder aufgefundene und der Dvořák-Forschung bis dahin völlig unbekannt Skizze (siehe Katalog Sotheby's vom 17. Mai 2002, S. 58) erkennen lässt – mit Dumka 1 am 26. November 1890. Das Enddatum „30.11.1890“ für Dumka 1 in der autographen Partitur lässt darauf schließen, dass Dvořák nach der particellartigen Skizzierung dieser ersten Dumka sofort ihre Ausarbeitung für die Trio-Besetzung in Angriff nahm. Möglicherweise verfuhr er bei der Komposition der Dumky 2–4 ähnlich. Genaue Daten dafür jedoch sind, außer dem Abschlussdatum von Dumka 4 am 21. Januar 1891, nicht dokumentiert. Mit der Partiturniederschrift von Dumka 5 begann Dvořák am 23. Januar 1891 und schloss sie acht Tage später, am 31. Januar, ab. Als Partitur-Enddatum der sechsten Dumka und damit des Opus 90 insgesamt ist der 12. Februar 1891 genannt.

Anders als in den Kompositionen zuvor bezieht sich der Titel des Opus 90 nicht mehr nur auf einen Satz, sondern auf ein Werk Ganzes. Seine kompositorische Idee dazu hat Dvořák in einem Brief vom 28. November 1890 beschrieben (vgl. *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli – Antonín Dvořák to his Closest Friend*, hrsg. von Milan Kuna, Prag 2000, S. 45 f., Original in Tschechisch, deutsche Übertragung vom Herausgeber): „Jetzt arbeite ich an etwas Kleinem, ja an etwas Klitzekleinem, aber ich hoffe, es wird Ihnen Vergnügen bereiten. Es sind dies kleine Stücke für Geige, Cello und Klavier. Sie werden fröhlich und traurig sein. An manchen Stellen wird es sein wie ein ernstes Lied, an anderen wie ein fröhlicher Tanz, aber in einem leichteren Stil, sozusagen

mehr populär, kurz: so dass es sowohl für anspruchsvolle als auch weniger anspruchsvolle Geister ist.“

Mögen diese sechs Dumky untereinander durch Anweisungen wie „attacca subito“ und durch harmonische Relationen auch miteinander verbunden, aufeinander bezogen oder voneinander getrennt sein – mit der auf Drei- oder Viersätzigkeit, auf Sonatenhauptsatz und auf dem Prinzip der thematischen Arbeit beruhenden Tradition der Gattung des Klaviertrios hat das Opus 90 von Antonín Dvořák außer der Besetzung nichts gemein. Der Komponist hat in seinen erhalten gebliebenen Briefen und Äußerungen wohlweislich denn auch das Opus 90 nicht als „Dumky-Trio“, sondern immer nur als „Dumky für Violine, Violoncello und Klavier“ bezeichnet (erst durch spätere Auflagen des Verlages N. Simrock kam es zu dem heute gebräuchlichen Namen).

Diese Haltung zu Tradition und traditioneller Form passt in den Werkumkreis mit Dvořáks damaliger kompositorischer Umorientierung hin zur poetischen und programmatischen Musik: „Denn diesmal bin ich nicht nur reiner Musikant, sondern Poet“ (Brief an Emanuel Chvála, zitiert nach: *Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, hrsg. von Milan Kuna et al., Bd. 2, Prag 1988, S. 369), hieß es in Zusammenhang mit der Klavierkomposition „Poetische Stimmungsbilder“ op. 85 (B 161) im Brief des Prager Tondichters vom 14. Juni 1889. Und Dvořáks nur kurz vor den *Dumky* komponierte 8. Sinfonie bezeichnete Hermann Kretzschmar als ein Werk, das „den Begriffen nach, an die die europäische Musikwelt seit Haydn und Beethoven gewöhnt ist, kaum noch eine Sinfonie zu nennen [ist], dafür ist sie viel zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung begründet“ (*Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung: Sinfonie und Suite*, 3. Auflage, Leipzig 1898,

S. 584). Nicht zu Unrecht werden in diesem Zusammenhang die *Dumky* op. 90 aufgrund ihres sprechenden Tones, ihrer musikalischen Poetik (Seufzermotivik, Vorhalte, Figuren wie *passus duriusculus* oder Lamentobass) und ihrer Beredsamkeit der Einzelstimme (*Quasi recitativo*) in der Dvořák-Literatur als „Rhapsodie der Kammermusik“ (Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten. Smetana – Dvořák*, Stuttgart 1955, S. 383) bezeichnet.

Es dürften wohl die Anspannungen und die zeitliche Inanspruchnahme wegen der bevorstehenden Umsiedelung nach New York gewesen sein, dass Dvořák Anfang des Jahres 1892 auf ein Schreiben des Berliner Verlegers Fritz Simrock, mit dem es wegen der Honorierung für die 8. Sinfonie 1890 zu einer großen Verstimmung gekommen war, etwas verhalten und abweisend reagierte. Zwar führte der Prager Komponist damals in der Liste der neuen Werke auch die „Dumky für Piano, Violine und Cello im Kammermusikstil (1/2 Stunde Dauer)“ auf (Brief vom 2.1.1892, in: *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 115), das Verlegen damit aber eile ihm nicht, ließ er Simrock zwei Wochen später wissen. Erst nach seiner Übersiedelung nach New York, wo er am National Conservatory of Music als künstlerischer Direktor und Kompositionsprofessor wirkte, wurden die Verhandlungen konkreter. Im Juli 1893 – Dvořák verbrachte damals zusammen mit seiner Familie die Sommerferien in Spillville in Iowa – erklärte sich der Berliner Verleger bereit, alle angebotenen Werke anzunehmen, darunter auch die *Dumky* op. 90.

Für die Publikation wünschte Simrock zusätzlich zur Originalfassung noch einen vierhändigen Klavierauszug. Dvořáks Ansicht zufolge allerdings sei „es sehr schwer, das zu tun“ (Brief vom 2. Juli 1893, in: *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 197). Möglicherweise aber war es gerade diese Herausfor-

derung, die ihn an der Aufgabe reizte. Noch in Spillville begann er am 22. August 1893 mit der Arbeit, die er dann am 1. Oktober 1893 in New York beendete. Zwölf Tage später ließ er Simrock wissen: „Ich sagte Ihnen, daß die ‚Dumky‘ für 4 Hände zu machen eine sehr schwierige Sache ist, die allein ich zu übertragen imstande bin. Ich habe sie nun fertig“ (Brief vom 13. Oktober 1893, in: *Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 3, S. 209). Dabei bedeutete ein Klavierarrangement für Dvořák nicht eine bloß mechanische Übertragung des Originals auf die neue Besetzung. Der Klavierauszug musste das Original in seiner Substanz wiedergeben, dabei aber dessen Klangproportionen wahren und darüber hinaus auch gut spielbar sein. In Dvořáks Brief an Simrock vom 10. Februar 1898 hieß es diesbezüglich: „Ich bin mit den Klavierauszügen nicht fertig. Ich mache dieselben lieber allein, dann weiß ich wenigstens sicher, wie es klingt und wie sich das spielt“ (*Korrespondenz und Dokumente*, Bd. 4, S. 119).

Josef Suk, Dvořáks Schwiegersohn, erinnert sich an Bearbeitungsmaximen des Prager Komponisten: „Eine gute Musik muss auch auf dem Klavier gut klingen“ (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Otakar Šourek, Prag 1955, S. 243). Was dessen Klavierspiel betraf, so weiß Suk zu berichten: „[W]enn er Sachen spielte, die er üben musste, wie z. B. die ‚Dumky‘, legte er einen ungewöhnlichen Sinn für verschiedene Feinheiten des Anschlages und für die Pedaltechnik an den Tag“ (*Briefe und Erinnerungen*, S. 243). Gegenüber der originalen Triofassung zeigt sich all dies im Klavierauszug des Op. 90 in manchen melodischen Oktaversetzungen, in neuen Begleitfiguren, modifizierter Dynamik, Akzentsetzung und Phrasierung sowie in angepasstem Pedalgebrauch. Die vorliegende Bearbeitung versteht sich in diesem Sinn insofern eher als Neuschöpfung des Werkes denn als Arrangement.

Verlag und Herausgeber danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken herzlich für die Bereitstellung der Quellen.

Klaus Döge
München, Frühjahr 2008

Preface

“Dumky” is the plural of “dumka” (meaning “thought, memory”). In the 16th century the word was initially used to describe a Ukrainian lament of an elegiac character, and sometime later also to denote an epic Slavic heroic song. Finally, in the 19th century it was used to refer to a purely instrumental composition, characterized by the alternation between melancholic and dance-like, boisterous passages. At the beginning of the 1870s, Antonín Dvořák began to study Slavic folklore and to exploit its characteristics in his own musical creations. It was at this time that he became acquainted with the *dumka*, probably through Leoš Janáček and the collection *Pisni, dumki i shumki rus'koho naroda na Podoli, Ukraini i v Malorossii* (Songs, dumkas and shumkas of the Russian people in Podolia, the Ukraine and White Russia) by Antoni Kocipiński (Kiev, 1862), and immediately integrated it into his

works. The slow movements of the Piano Trio in B♭ major op. 21 (B 51; the “B” stands for Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematic Catalogue*, 2nd edition, Prague, 1996) and the Piano Quartet in D major op. 23 (B 53), both written in 1875, already display characteristics of the dumka; a piano work of 1876 (B 64), the slow movement of the String Sextet in A major op. 48 (B 80), which was composed two years later, and that of the String Quartet in E♭ major op. 51 (B 92) from 1878/1879 all have the title “Dumka”; the second dance in the *Slavonic Dances* op. 46, also written at the same time (1878) is likewise in dumka form.

Dvořák also gave his Piano Trio op. 90 (B 166) the same title, but in the plural version, “Dumky.” He began work on Dumka 1 on 26 November 1890, as can be seen from the sketch discovered in 2002 and up to then completely unknown to Dvořák scholars (see Sotheby’s catalogue of 17 May 2002, p. 58). The date of completion for Dumka 1 is given in the autograph score as “30.11.1890,” allowing us to conjecture that Dvořák began working on the realization for trio immediately after sketching this first dumka in short score. He may have proceeded in a similar manner with the composition of Dumky 2–4; however, aside from the date of completion of Dumka 4 on 21 January 1891, no exact dates have been documented for these. Dvořák began writing the score of Dumka 5 on 23 January 1891, completing it eight days later on 31 January. The date of completion in the score for the sixth Dumka, and therefore for opus 90 in its entirety, is given as 12 February 1891.

Unlike in the earlier compositions, the title of op. 90 no longer refers to one movement but to a whole work. Dvořák described his compositional idea in a letter of 28 November 1890 (see *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli – Antonín Dvořák to his*

Closest Friend, ed. by Milan Kuna, Prague, 2000, pp. 45 f., original in Czech): “I am now working on something small, something extremely small, but I hope it will afford you pleasure. It is short pieces for violin, cello and piano. They will be cheerful and sad. In some places it will be like a serious song, in others like a happy dance but in a lighter style, more popular, so-to-speak, and short: this will result in it being suitable for both demanding and less demanding minds.”

While these six Dumky may differ from each other, be related to each other or connected with each other by way of such markings as “attacca subito” and by harmonic relationships, Antonín Dvořák’s opus 90 has nothing (besides its instrumentation) in common with the traditional piano trio based around a three- or four-movement structure, a main movement in sonata form and the principle of thematic working out. In his extant letters and remarks, the composer prudently did not refer to op. 90 as the Dumky Trio but only ever as “Dumky for Violin, Violoncello and Piano” (the work only came by its current title due to later imprints by the publisher N. Simrock).

This attitude towards tradition and traditional form fits with Dvořák’s compositional reorientation towards poetic and programmatic music at the time. “For this time I am not just a mere musician but a poet” (letter to Emanuel Chvála, quoted from *Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, ed. by Milan Kuna et al., Vol. 2, Prague, 1988, p. 369), wrote the Prague composer in a letter of 14 June 1889 in connection with the piano composition *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 (B 161). And Hermann Kretzschmar described Dvořák’s Eighth Symphony, composed only shortly before the *Dumky*; as being a work that “according to the terms to which the European music world has been accus-

tomed since Haydn and Beethoven, can hardly still be called a symphony, because it is far too little worked through and its whole formal structure is based too much on loose invention” (*Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung: Sinfonie und Suite*, 3rd edition, Leipzig, 1898, p. 584).

It is not without good reason that in this context the *Dumky* op. 90 is described in the Dvořák literature as being a “chamber music rhapsody” (Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten. Smetana – Dvořák*, Stuttgart, 1955, p. 383) on account of its speech-like quality, its musical poetry (sigh motif, suspensions, figures such as passus duriusculus or lamento bass), and the eloquence of the individual parts (*Quasi recitativo*).

It was probably on account of the strain and demands on his time caused by his upcoming move to New York that Dvořák reacted a little cautiously and dismissively to a letter from the Berlin publisher Fritz Simrock at the beginning of 1892 (there had been a great deal of upset between the two in 1890 over the fee for the Eighth Symphony). Although the Prague composer had included the “Dumky for Piano, Violin and Cello in Chamber Music Style (1/2 hour duration)” in his list of new works (letter of 2.1.1892, in *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 115), he was not in a hurry to have it published, as he informed Simrock two weeks later. It was only after his move to New York, where he held the post of artistic director and professor of composition at the National Conservatory of Music, that the negotiations became more concrete. In July 1893 – at which time Dvořák was spending the summer holidays with his family in Spillville in Iowa – the Berlin publisher agreed to accept all of the offered works, including the *Dumky* op. 90.

For publication, however, Simrock wanted an arrangement for piano, 4 hands, in addition to the

original version. But Dvořák's view of this was "it will be very difficult to do that" (letter of 2 July 1893, in *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 197). It may, though, have been just this challenge that tempted him to undertake the task. He began work on 22 August 1893 while still in Spillville, and finished it in New York on 1 October 1893. Twelve days later he informed Simrock: "I told you that making the 'Dumky' arrangement for four hands would be a very difficult thing, which I alone was in a position to undertake. I now have it ready" (letter of 13 October 1893, in *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 209). This shows that, for Dvořák, an arrangement for piano was not simply a mechanical transcription of the original for new forces. The piano arrangement had to reproduce the substance of the original, but at the same time preserve its sound proportions and, beyond that, be playable. In this connection Dvořák states, in a letter of 10 February 1898 to Simrock: "I am not finished with the keyboard arrangements. I prefer to make these myself, for I at least know for sure how they sound, and that they can be played" (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 4, p. 119).

Josef Suk, Dvořák's son-in-law, remembered maxims from the Prague composer concerning arrangement: "Good music must also sound good on the piano" (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, ed. by Otakar Šourek, Prague, 1955, p. 243). In regard to Dvořák's piano playing, Suk reports that "when he played things that he had to practise, for example the 'Dumky', he would reveal an unusual sensibility for different nuances of touch and of pedal technique" (*Briefe und Erinnerungen*, p. 243). In contrast to the original arrangement for trio, this manifests itself in the piano arrangement of op. 90 in some octave transference, in new accompaniment figures, and in modified dynamics, accent placing

and phrasing, as well as in appropriate changes in the use of the pedal. The present adaptation is in this sense to be understood more as a new creation of the work than as an arrangement.

The publisher and the editor wish to thank the libraries listed in the *Comments* for placing copies of the sources at their disposal.

Klaus Döge
Munich, spring 2008

Préface

«Dumky» est le pluriel du mot «dumka» (ce qui signifie quelque chose comme «pensée, méditation»). Au XVI^e siècle, ce mot désigne d'abord une complainte ukrainienne de caractère élégiaque, parfois aussi, plus tard, un chant héroïque slave de style épique. Au XIX^e enfin, il s'utilise pour la désignation d'une composition purement instrumentale dans la-

quelle alternent de façon typique passages mélancoliques et passages dansants de caractère exubérant. Antonín Dvořák découvre ce type de folklore au début des années 1870 – alors qu'il commence à étudier le folklore slave et à en utiliser les particularités pour sa propre création musicale –, probablement grâce à Leoš Janáček et à travers le recueil *Pisni, dumki i shumki rus'koho naroda na Podoli, Ukraini i v Malorossii* (Lieder, doumkas et shoumkas du peuple russe de la Podolie, de l'Ukraine et de la petite Russie) d'Antoni Kocipiński (Kiev, 1862), et il l'intègre immédiatement dans ses compositions. On trouve déjà ce caractère de *dumka* dans les mouvements lents du Trio pour piano, violon et violoncelle en Sib majeur op. 21 (B 51; la lettre B se réfère à Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis*, 2^e édition, Prague, 1996) et du Quatuor pour piano et cordes en Ré majeur op. 23 (B 53); le compositeur intitule *Dumka* une œuvre pour piano datant de 1876 (B 64), le mouvement lent du Sextuor à cordes en La majeur op. 48 (B 80) composé deux ans plus tard ainsi que celui du Quatuor à cordes en Mi♭ majeur op. 51 (B 92) datant de 1878/1879; la deuxième des *Danses slaves* op. 46 (1878) composée à la même époque a également la forme d'une *dumka*.

Dvořák donne ce même titre à son Trio avec piano op. 90 (B 166), mais au pluriel, sous la forme *Dumky*. Comme il ressort de l'esquisse redécouverte en 2002 et restée jusque-là totalement inconnue de la recherche musicologique (cf. catalogue de Sotheby's du 17 mai 2002, p. 58), le compositeur aborde la composition de cet opus 90 le 26 novembre 1890 avec la *dumka* 1. La date finale «30.11.1890» inscrite sur la partition autographe pour cette *dumka* 1 permet de conclure qu'après établissement de l'esquisse parcellaire de la première *dumka*, Dvořák a aussitôt commencé à l'élaborer pour le trio. Il a éven-

tuellement procédé de même pour les *dumky* 2–4. Toutefois, mis à part la date finale du 21 janvier 1891 inscrite pour la *dumka* 4, aucune date précise n'est documentée à ce sujet. Dvořák débute le 23 janvier 1891 la notation en partition de la *dumka* 5 et la termine huit jours plus tard, le 31 janvier. Enfin, il indique le 12 février 1891 comme date finale de la notation en partition de la sixième *dumka*, donc de la totalité de l'opus 90.

Autrement que pour les compositions précédentes, le titre de l'opus 90 ne se rapporte plus à un seul mouvement mais à l'ensemble de l'œuvre. Dvořák a exposé son idée de composition dans une lettre du 28 novembre 1890 (cf. *Antonín Dvořák nejbližšímu příteli – Antonín Dvořák to his Closest Friend*, éd. par Milan Kuna, Prague, 2000, p. 45 s.; original en tchèque): «Je travaille maintenant sur quelque chose de petit, même de très petit, mais j'espère que cela vous procurera du plaisir. Il s'agit de courtes pièces pour violon, violoncelle et piano. Elles seront gaies et tristes. À certains endroits, ce sera comme un chant sérieux, pour d'autres comme une danse joyeuse, mais le tout dans un style plutôt léger, plus populaire pour ainsi dire, bref: pour que cela convienne aussi bien aux esprits exigeants qu'aux moins exigeants.»

Bien que ces six *dumky* soient rattachées entre elles par des indications comme «attacca subito» et reliées l'une à l'autre, rapportées l'une à l'autre ou séparées l'une de l'autre par des relations harmoniques, l'opus 90 n'a rien de commun, mis à part la formation instrumentale, avec la tradition du genre du trio avec piano reposant sur une articulation en trois ou quatre mouvements, sur la forme sonate et le principe du travail thématique. Dans les lettres qui nous sont parvenues ainsi que dans ses propos, le compositeur s'est gardé de désigner l'opus 90 comme *Trio Dumky*; mais il l'a toujours appelé «Dumky pour violon, violoncelle et piano» (c'est seulement dans les

éditions ultérieures de N. Simrock que l'œuvre reçoit l'appellation en usage aujourd'hui).

Cette attitude vis-à-vis de la tradition et de la forme traditionnelle s'inscrit bien dans cette production marquée par la réorientation compositionnelle alors opérée par Dvořák vers une musique poétique et programmatique. En relation avec sa composition pour piano *Impressions poétiques* op. 85 (B 161), le compositeur pragois écrit: «Car cette fois je ne suis pas seulement un pur musicien mais aussi un poète» (lettre à Emanuel Chvála citée d'après: *Antonín Dvořák. Korrespondenz und Dokumente*, éd. par Milan Kuna et al., 2^e volume, Prague, 1988, p. 369). Et Hermann Kretzschmar qualifie la VIII^e Symphonie de Dvořák, composée peu avant les *Dumky*; d'œuvre que, «d'après les notions auxquelles est habitué le monde musical européen depuis Haydn et Beethoven on ne peut guère encore nommer symphonie, étant pour cela beaucoup trop peu travaillée et trop fondée dans toute sa conception sur une invention libre» (*Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung: Sinfonie und Suite*, 3^e édition, Leipzig, 1898, p. 584). Ce n'est pas sans raison que sous ce rapport, dans la littérature relative à Dvořák, on désigne les *Dumky* op. 90 en tant que «Rhapsodie de musique de chambre» (Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten. Smetana – Dvořák*, Stuttgart, 1955, p. 383) en relation avec leur style expressif, leur poésie musicale (motif du soupir, tensions harmoniques, figures telles que pas-sus duriusculus ou basse de lamento) et l'éloquence (*Quasi recitativo*) de la voix individuelle.

C'est probablement en rapport avec les tensions et les impératifs de temps liés à son installation à New York que début 1892, Dvořák réagit de façon assez réservée et même négative à une lettre de son éditeur berlinois, Fritz Simrock, avec qui il avait eu un sérieux différend en 1890 à propos des honoraires de sa VIII^e Symphonie. Certes, le compositeur inclut

aussi les «Dumky pour piano, violon et violoncelle dans le style de la musique de chambre (durée 1/2 heure)» dans la liste de ses nouvelles œuvres (lettre du 2 janvier 1892, in: *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 115), mais il informe deux semaines plus tard Simrock que la publication ne presse pas. C'est seulement après son déménagement à New York, où il occupe au National Conservatory of Music les fonctions de directeur artistique et professeur de composition, que les négociations prennent un caractère plus concret. En juillet 1893 – Dvořák passe les vacances d'été avec sa famille à Spillville, dans l'Iowa –, l'éditeur berlinois se déclare prêt à prendre toutes les œuvres proposées, dont les *Dumky* op. 90.

Pour la publication, Simrock souhaite toutefois, en plus de la version originale, une réduction pour piano à quatre mains. Mais de l'avis de Dvořák, «c'est très difficile à faire» (lettre du 2 juillet 1893, in: *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 197). D'ailleurs il est bien possible que c'était précisément ce défi qui l'incita à la tâche. Le 22 août 1893 – il est encore à Spillville –, il se met au travail et termine le 1^{er} octobre 1893, à New York. Douze jours plus tard, il écrit à Simrock: «Je vous ai dit qu'il serait très difficile d'arranger les "Dumky" pour 4 mains et que j'étais le seul qui soit en mesure d'effectuer la transcription. C'est maintenant prêt» (lettre du 13 octobre 1893, in: *Korrespondenz und Dokumente*, vol. 3, p. 209). Or pour Dvořák, un arrangement pour piano ne consiste pas en une simple transcription automatique de l'original pour le nouvel instrument. La réduction pour piano doit rendre l'original dans sa substance, tout en conservant les proportions sonores et restant en outre bien jouable. Dvořák écrit à ce sujet dans sa lettre à Simrock du 10 février 1898: «Je n'ai pas encore terminé les réductions pour piano. Je préfère les faire moi-même, car alors je suis au moins

sûr de ce que cela donne au plan sonore et de la façon dont ça se joue» (*Korrespondenz und Dokumente*, vol. 4, p. 119).

Josef Suk, le gendre de Dvořák, se rappelle les maximes du compositeur pragoïse en matière d'arrangement: «Une bonne musique doit aussi donner quelque chose de bien au piano» (*Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, éd. par Otakar Šourek, Prague, 1955, p. 243). En ce qui concerne le jeu pianistique du compositeur, Suk relate ce qui suit: «[...] lorsqu'il jouait des choses nécessitant une étude

préalable, comme par exemple les "Dumky", il témoignait alors d'un sens extraordinaire pour diverses finesses du toucher et la technique des pédales» (*Briefe und Erinnerungen*, p. 243). Par rapport à la version originale en trio, tout cela se retrouve dans la réduction pour piano de l'op. 90 sous la forme de telle ou telle octaviation mélodique, de nouvelles figures d'accompagnement, d'une dynamique modifiée, mais aussi dans l'accentuation et le phrasé ainsi que dans un emploi approprié de la pédale. A ce titre, le présent arrangement doit plutôt être considéré com-

me une recréation de l'œuvre que comme un arrangement proprement dit.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques, citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, ayant aimablement mis des sources à leur disposition.

Klaus Döge
Munich, printemps 2008