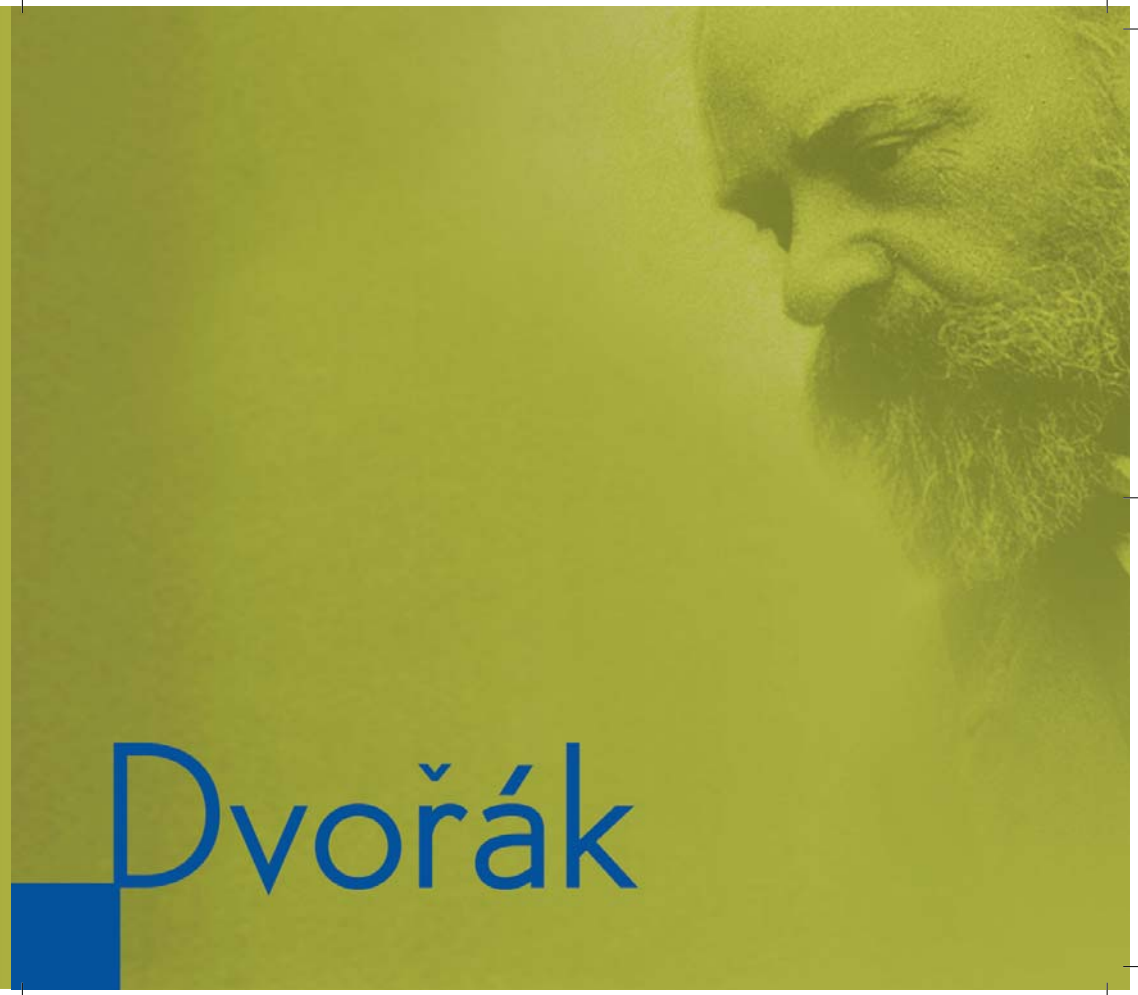
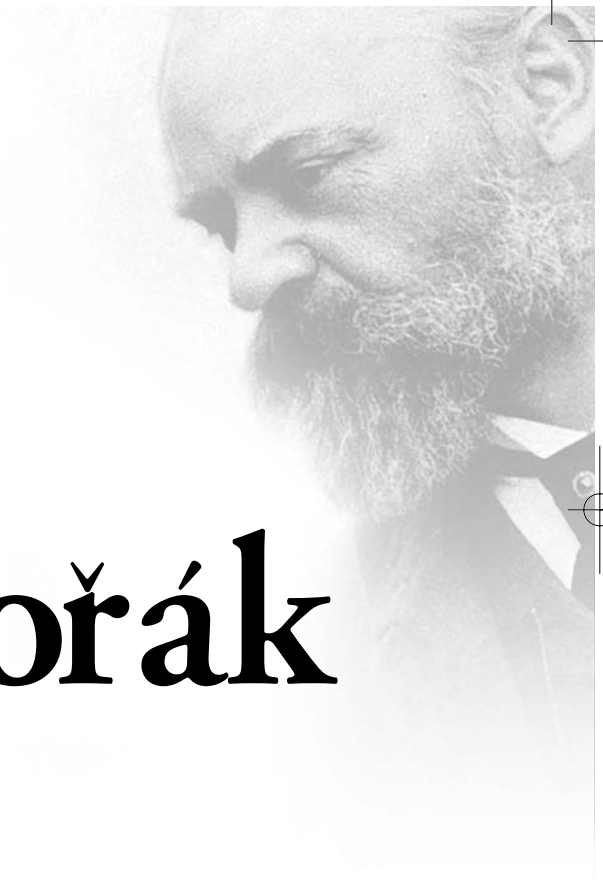
CHAn 9991 bbokcover.qxd 10/5/07 4:06 pm Page 1

CHAN 9991(6)



Dvořák

CHAN 9991 wide book.qxd 10/5/07 4:10 pm Page 2



Antonín Dvořák

1841 1904

CHAN 9991 wide book.qxd 10/5/07 4:10 pm Page 4

COMPACT DISC ONE

Symphony No. 1 'The Bells of Zlonice' **52:49**

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

1	I	Allegro	18:48
2	II	Adagio molto	12:29
3	III	Allegretto	9:05
4	IV	Finale. Allegro animato	12:19

COMPACT DISC TWO

Symphony No. 2, Op. 4 **48:08**

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

1	I	Allegro con moto	13:29
2	II	Poco adagio	13:00
3	III	Scherzo. Allegro con brio	11:48
4	IV	Finale. Allegro con fuoco	9:40

COMPACT DISC THREE

Symphony No. 3, Op. 10 **32:46**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

1	I	Allegro moderato	10:53
2	II	Adagio molto, tempo di marcia	12:55
3	III	Finale. Allegro vivace	8:53

Symphony No. 4, Op. 13 **43:00**

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

4	I	Allegro	14:46

5	II	Andante sostenuto e molto cantabile	11:49
6	III	Scherzo. Allegro feroce	6:41
7	IV	Finale. Allegro con brio	9:39
			TT 75:57

COMPACT DISC FOUR

Symphony No. 5, Op. 76 **40:21**

in F major • in F-Dur • en fa majeur

1	I	Allegro ma non troppo	12:45
2	II	Andante con moto	7:48
3	III	Scherzo. Allegro scherzando	7:37
4	IV	Finale. Allegro molto	12:03

Symphony No. 8, Op. 88 **36:37**

in G major • in G-Dur • en sol majeur

5	I	Allegro con brio	9:55
6	II	Adagio	10:18
7	III	Allegretto grazioso – Molto vivace	6:46
8	IV	Allegro ma non troppo	9:33
			TT 77:09

COMPACT DISC FIVE

Symphony No. 6, Op. 60 **43:00**

in D major • in D-Dur • en ré majeur

1	I	Allegro non tanto	15:46
2	II	Adagio	9:59

3	III	Scherzo (Furiant). Presto	8:02
4	IV	Finale. Allegro con spirito – Presto	9:08

Symphony No. 7, Op. 70 **36:41**
in D minor • in d-Moll • en ré mineur

5	I	Allegro maestoso	10:50
6	II	Poco adagio	9:24
7	III	Scherzo. Vivace	7:47
8	IV	Finale. Allegro	8:35

TT 79:51

COMPACT DISC SIX

Symphony No. 9, Op. 95
'From the New World' **44:53**
in E minor • in e-Moll • en mi mineur

1	I	Adagio – Allegro molto	12:26
2	II	Largo – Un poco più mosso – Largo	13:01
3	III	Scherzo. Molto vivace	7:52
4	IV	Allegro con fuoco	11:15

Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Neeme Järvi

Lebrecht Music Collection

Antonín Dvořák

CHAN 9991 wide book.qxd 10/5/07 4:10 pm Page 8

Symphony No. 1

Dvořák's First Symphony is his earliest surviving orchestral work. It is also by far the most reliable indication of the kind of music he was writing (and in most cases destroying) in his early twenties. The Second Symphony was also written in 1865 but it was thoroughly revised more than twenty years later, between the composition of the Seventh and Eighth Symphonies. The present score of the First Symphony corresponds exactly to the manuscript which the young composer sent off to a competition in Germany and, sadly, was never to see again. It resurfaced only 1923 after the death of the Prague oriental scholar Rudolf Dvořák (no relation), who had bought it from a second-hand book dealer in Leipzig in 1882. The work was first performed, much cut, in Brno in 1936.

The subtitle by which it is usually known, *The Bells of Zlonice*, is something of a mystery. It is not to be found on the manuscript and the fact that Dvořák later referred to the work in that way does not actually explain it. Zlonice, of course, is the small town fifty miles north-west of Prague to which Dvořák was sent as an apprentice butcher in 1853, and which he left as a student musician on his way to the capital in 1857. The 'bells' of the title are thought to refer to the actual music, since the most arresting aspect of the whole work is the boldly tolling introduction for four horns, 'struck' by C minor chords from the rest of the orchestra. The main thematic material of the first movement is the percussive five-note motif which appears first on double-basses just after the introduction, the first subject rising and falling quietly in C minor on violins and cellos and, much later, the sweetly expressive second subject introduced in E flat major by first violins and repeated by flute and oboe. The tolling bell theme does reappear at various salient points in the construction, however, and gives the whole movement a powerfully dramatic unity.

Whether the horn fanfares – which three times intrude Bruckner-like on the slow movement – are deliberately intended as allusions to the bell theme, it is difficult to say. Certainly, the five-note motif reappears here, just before the end, in a faintly sinister *pianissimo* on the timpani. But in general the ternary construction is lyrical, based on the lovely oboe melody first heard after the introduction and presented later in adventurous harmonic and contrapuntal company.

The evidence of the manuscript suggests that the *Allegretto* scherzo was added as an afterthought – perhaps to fulfil the terms of the German competition. The evidence of the music itself, which is a very competent Mendelssohnian pastiche, seems to confirm that it was intended to make an impression not just in Germany but quite specifically in Leipzig.

Having followed a C minor first movement with an A flat major slow movement and a C minor scherzo, Dvořák completes the sequence established in Beethoven's Fifth Symphony with a C major Finale. It is a long movement but, for a composer as ambitious as Dvořák at the age of twenty-three, necessarily so: his purpose here is to integrate with the cheerful material of a rondo-finale the five-note motif and, above all, the bell theme from the first movement. Having accomplished it, he celebrates the achievement in no end of a coda.

Symphony No. 2

Dvořák wrote his Symphony No. 2 in 1865, in the same year as his First Symphony (*The Bells of Zlonice*), a Cello Concerto in A major, and a sentimental song cycle called *Cypresses*. The Cello Concerto he never orchestrated and *The Bells of Zlonice* got lost (or so he thought: the score resurfaced in 1923). Yet the Second Symphony and *Cypresses* retained an important place in his affections, presumably for the reason that both were written under the influence of the young composer's love for Josefa Čermáková, who

was destined to become not his wife but his sister-in-law, and whose death was commemorated thirty years later in the last movement of the Cello Concerto in B minor.

Although the Symphony in B flat was not published until after Dvořák's death, it was not because he considered it unworthy. He revised it several times – once in an attempt to sell the score to Simrock in 1887 – and was well-satisfied with the work when he heard it first performed (after another revision) in Prague in 1888. No matter how much mature thought and technique had been applied to it in the intervening twenty-three years, the Second Symphony was still the touchingly spontaneous work of a twenty-four-year-old composer as brimming with creative energy as he was inexperienced in large-scale construction.

In the first movement in particular, where one would conventionally expect to be impressed by the classical virtues, it would be more rewarding for the listener to go along with the emotional tide than to insist on finding familiar symphonic landmarks. It is motivated mainly by the theme which is at first gently outlined and then described in full rhythmic detail by the violins in the opening bars. After the introduction, it quietly takes its place as first subject, again on violins, and is rarely absent thereafter. The tempo slows a little and the key changes to F major for the second subject on violins and violas, but the woodwind is clearly impatient to return to the first subject even at this point. Except for a correspondingly brief moment in the recapitulation, its rhythm dominates the rest of the movement.

Although in the first movement, alongside the distant echoes of Beethoven's *Pastoral* Symphony, there is a perceptible Czech element, the *Poco adagio* is German in its stylistic orientation, recalling Mendelssohn or Schumann, perhaps, and revealing an early hint of Dvořák's growing admiration for Wagner. It is also strongly personal in the darkly coloured G minor introduction and the sustained eloquence of the main theme. By way of a more decorative second subject with a clarinet *obbligato* in the relative major, and such unlikely developments as a fugal section and a percussive assault on the prevailing lyricism, the melancholy is finally purged in a G major ending.

There are also, though again between echoes of Beethoven, authentic Dvořákian characteristics in the Scherzo; in the graceful main theme of the B flat major outer sections and, after an interesting modulation, in the woodwind figuration in the A major middle section.

Like the first movement, the Finale is more rewarding to the emotionally indulgent listener than the structurally critical. Dvořák knew that when he made extensive cuts in the 1887 revision, but he also knew that the movement was worth preserving for the innocent cheerfulness of the main theme, the Brahmsian nobility of the second subject (introduced by horn with violas and cellos in unison in D major), and for the extraordinary exuberance which sustains it all.

Symphony No. 3

It was the Third Symphony which, among other recent works, first won Dvořák some kind of recognition in one of the major musical centres outside Czechoslovakia. This was in 1874, when he was awarded an Austrian State Stipendium by a distinguished jury in Vienna: Dvořák would have welcomed it for the money, obviously, but surely even more for the proof of the favourable opinion his work had secured from such musicians as Johannes Brahms, Eduard Hanslick, and Johann Herbeck.

It is particularly interesting that he was awarded the prize in spite of the fact that the jury would not have been predisposed in favour of composers of the Wagnerian tendency, as Dvořák certainly was at that time. Clearly, Vienna's greatest composer, its most formidable critic, and its most influential conductor could see beneath the

surface of the scores Dvořák had submitted, and could recognise the distinctive talent at the heart of them.

Although they could not have failed to notice the Wagnerian turn in the main theme of the first movement of the Symphony in E flat, they can only have been impressed by the passionate conviction carried by that melody. They would have admired too the way in which it lends itself to symphonic development: the descending line of the second subject, for example, is derived from a phrase in the main theme, and the Wagnerian turn is here part of the accompaniment. So, in the spontaneously articulated middle section of the movement, development of one theme is development of the other. Moreover, since the two have so much in common, Dvořák leaves the second subject out of the recapitulation and dramatically projects his main theme into the coda.

The distinguished Viennese jury must, however, have been somewhat worried by the *Adagio molto* – partly because it is only one movement where they would conventionally have expected two, and partly because it is such a mixture of individuality and hero-worship. The funeral-march outer sections in C sharp minor contain much that we now recognise as pure Dvořák, particularly in the orchestration (above all for clarinets and cellos), alongside fond and unmistakable memories of Berlioz. The resplendent D flat major middle section is based on a motif more than a little reminiscent of Wagner's *Valhalla* – which is where, in a short coda, the movement quietly and serenely ends.

There are only faint traces of Wagner in the Finale. Berlioz and Mendelssohn are represented, too, but the outstanding quality of the movement is the inexhaustible energy generated by the dotted rhythms of the main theme. However free the construction (which approximates to that of a sonata-rondo) and however daring the development (which at one point plunges into E major and sets half the orchestra in triple time against the other half in duple time), there is no chance of a failure in continuity. No intelligent musician could have refused a stipendium to a talent like that.

Symphony No. 4

Richard Wagner's concert in Prague in February 1863, when he conducted excerpts from four of his operas, was an overwhelming and formative experience for Dvořák. Even in 1874, when he was writing his Fourth Symphony, *Tannhäuser* was still so alive in Dvořák's consciousness that he based one whole movement on a memory of the 'Pilgrims' Chorus'.

In spite of that, however, and one or two other Wagnerian echoes in the Fourth Symphony, it is clear that Dvořák at the age of thirty-three was beginning to find the distinctive style and the structural skill which he was so successfully to develop in five more symphonies over the next twenty years. There were, as yet, no Brahms symphonies to inspire him, but he certainly knew his Beethoven, and he had been encouraged by Smetana's example to let the Czech element show through his melodic personality.

So, like Beethoven's Ninth, Dvořák's Fourth Symphony begins with sustained D minor harmonies and quiet intimations of a theme which is eventually and emphatically presented as the first subject. The second subject, however, a lovely melodic idea introduced by violins over a pizzicato accompaniment, could have been written by no one but Dvořák. His development is more in the manner of Mendelssohn than of Beethoven in that he postulates a close relationship rather than a conflict between the two main themes. The assimilation process continues in the recapitulation, where the modulation to D major for the definitive reappearance of the second subject is long delayed and then reversed by an intransigent D minor coda.

The slow movement, as in Beethoven's Ninth, is in B flat major and, again as in

Beethoven's Ninth, it is in a kind of variation form. But there the resemblance ends, partly because Dvořák employs only one theme, and partly because several aspects of that theme inevitably call a different composer to mind. The Wagnerian chorale is introduced by the wind and in the first two variations the melodic line remains virtually unchanged: the variety is in the colouring and the texture. In the third variation the melody passes to the woodwind in syncopated form with an ambitious counterpoint in the cellos. The fourth variation is interrupted by a dramatic development (including a fugato treatment of the theme in diminution) and is resumed only shortly before the coda.

Though not the most characteristic Dvořák Scherzo, the *Allegro feroce* is one of the most exciting of its kind. It abounds in rhythmic energy, its D minor second theme for woodwind in unison inviting comparisons with the most impulsive Berlioz, its trio section relaxing only to the cheerful pace of the marching tailors in the last act of *Die Meistersinger*.

In the closing bars of the Scherzo there is an allusion to the main theme of the first movement, which is particularly interesting because it happens in a D major rather than a D minor context. So there is always the possibility, however cramped and relentless the D minor first theme of the Finale might seem to be, that it could expand into something more positive. The transformation is not easily made, but the radiant and climactic reappearance of the second subject on full orchestra establishes the supremacy of the tonic major, and the expanded version of the main theme on horns and trumpets finally confirms it.

The Fourth Symphony was not published in Dvořák's lifetime and, although Smetana had conducted the Scherzo in Prague in 1874, the composer did not hear the complete work until he himself conducted it in the same city eighteen years later.

Symphony No. 5

Although Dvořák's Fifth Symphony had to wait four years for its first performance and thirteen years for publication – and although, even now, it has not achieved the popularity of the Seventh, Eighth, and Ninth – it is scarcely inferior to any of its successors. Indeed, when Simrock came to publish it in 1888, between the Seventh and the Eighth Symphonies, he had no difficulty in passing it off as a new work. Dvořák had revised it in the meantime but there was not much in it that did not meet with his mature approval, and he had to do little more than improve some of the details of the orchestration.

What has prevented the Fifth Symphony from becoming as popular as the last three is probably nothing more than its subtlety. On the face of it, a serene, often positively cheerful, and mostly problem-free work, it seems perhaps a little too plain and even-tempered. It is not, however, as simple as that. True, the events of the symphony are played against an idyllic pastoral landscape, but its greatness rests in the way Dvořák keeps the background in view and at the same time superimposes normal symphonic activity against it.

The background is represented by the gentle woodwind fanfares with which the symphony begins. Restricted almost entirely to the notes of the F major triad, the function of the fanfares must be to establish the tonality and the radiant atmosphere rather than to act as a conventional first subject. What could more easily be called the first subject is a vigorous *grandioso* theme also in F major, which is most effectively offset by the second subject when it emerges quietly and sweetly on first violins in D major. Just before the end of the exposition Dvořák introduces a different sort of fanfare, a comparatively sinister figure in B minor, first on the strings with the woodwind, and then on trombones. The development section has to exorcise the sinister and reassert the radiant before approaching the second subject and the *grandioso* first

subject, which later is miraculously transformed by the first horn in preparation for the reintroduction of F major on third and fourth horns and the beginning of the recapitulation.

The slow movement is in A minor and seems at first to have little to do with the first movement. It could, indeed, be regarded as an independent *dumka* construction; the rather melancholy *Andante con moto*, with is lovely cello melody, offset by the bright A major material in a quicker tempo. But it is in the major sections that Dvořák allows us to see through to the background again. It is particularly clear in the radiant triads in woodwind and horns, some of them actually in F major.

In a similar effort to preserve unity and continuity Dvořák uses the *Andante* material to introduce the racy *Allegro scherzando*, which is in B flat major. The trio is tonally more remote, in D flat major, but the woodwind fanfares at the beginning give another glimpse of the background. A few bars later the cellos have a poignant phrase which indicates that the second subject of the first movement has not been forgotten either.

The last movement, beginning in A minor and not achieving F major until its fifty-fifth bar, is more of a struggle. However, even in its unhappiest form, the triadic construction of the dramatic main theme is unmistakable. The second subject in D flat major (the key of the trio of the preceding movement) introduces an expressive chromatic element, but a subsidiary theme of minor triads in woodwind and horns keeps the background in view.

The development section contains perhaps the most agitated moment in the whole symphony, but delightfully kind words on clarinets in thirds turn away the wrath of the first subject. After this it is not possible to take it quite so seriously. In the recapitulation it goes through its A-minor-to-F-major transformation with less difficulty and, on the return of the second subject, the triadic subsidiary for woodwind and horns appears in a quite unmistakable and deliberate reference to the radiant F major beginning of the work. The consummation of one of Dvořák's greatest finales is celebrated in a happy coda with a particularly brilliant and ingenious blend of fanfares on trumpets and trombones.

Symphony No. 6

Dvořák had written five symphonies before anyone in the great world of music west of Czechoslovakia actually asked him for one. Some of the earlier symphonies had helped him win an Austrian State Stipendium – awarded by a distinguished jury in Vienna to 'young, poor and talented artists' – but the Sixth was written at the specific request of no less a musician than Hans Richter, who had conducted a very successful performance of the Third Slavonic Rhapsody in Vienna in 1879 and was anxious to encourage the still little-known composer.

The new work was completed in less than a year and Richter was delighted with it. But, because some members of the Vienna Philharmonic did not much like the idea of encouraging Czech composers (however young, poor and talented they might be), the Vienna performance was twice postponed and the Sixth Symphony was eventually introduced to the world by the Prague Philharmonic under Adolf Czech in March 1881. Although it was a great occasion in Czech musical history, with the audience so enthusiastic that the *Furiant* was immediately encored, the fact remains that Dvořák was very conscious of the Viennese symphonic tradition – Beethoven's Ninth and Brahms's recent Second in particular – when he wrote the work.

The Viennese influence in the *Allegro non tanto* is not in the melodic material. The main theme, presented in D major in the opening bars by woodwind over cheerful syncopations on horns and violas, is actually based on a Bohemian folksong. Of the two second-subject themes – one

for cellos and horns, the other for solo oboe – the first is more an anticipation of Brahms's Fourth Symphony than an echo of his Second.

There is, however, a classical Viennese precedent in the way the transitional events between the introduction of the first and second subjects assume such importance later in the movement. Neither of the second-subject themes figures in the development section, which is a highly imaginative treatment of the main theme in conjunction with the transitional material, and the climax of the construction features the main theme again, now in a *grandioso* version recalled from the exposition but held out of the recapitulation and kept in reserve for this dramatic moment in the coda.

The woodwind introduction to the *Adagio* has been compared to the opening of the slow movement of Beethoven's Ninth Symphony. But the resemblance is superficial, since Dvořák's oboe and bassoon actually anticipate the melody which is introduced by the violins on their first entry. The construction is based on three further appearances of that theme in the tonic B flat major. The remarkably free episodes in between are devoted to new melodic material or to development of the main theme, which undergoes a crisis in B flat minor at the very centre of the movement.

The Scherzo has nothing to do with Vienna. Derived from the *furiant*, a folk-dance which generates its energy from the rhythmic friction of twos against threes, the outer sections are purely Bohemian in character. The inspiration of the beautifully scored pastoral interlude in the middle is not far from home either.

The last movement, on the other hand, does owe something to Brahms. The *Allegro con spirito* tempo, the 2/2 metre and the D major tonality are the same as in the corresponding movement of the Second Symphony, and there is also something of Brahms's characteristic *sotto voce* manner in Dvořák's *pianissimo* first theme. It is worth noting, however, that the main theme of Dvořák's Finale is related, deliberately or not, to that of the first movement. Besides, not even Brahms could have outshone Dvořák's brilliance in sustaining the physical impetus through the second subject – clarinets dancing on triplet quavers, violins striding forward in minims – and then right through the development and recapitulation into the rhythmic exhilaration of the *Presto* coda.

Symphony No. 7

Dvořák was determined that his Symphony in D minor should be, as he put it, 'something respectable', something Brahms would approve of, and something 'such as to move the world', particularly London. The London Philharmonic Society had made Dvořák an honorary member and asked him for a new symphony in 1884. Nine months later he had completed the work, and he conducted the first performance in St James's Hall on 22 April 1885.

This was not a particularly happy time for Dvořák but, in pursuit of the classical ideals which he cherished for the symphony, he was careful to maintain an emotional balance. This is not to say that he had any inhibitions about spontaneous self-expression. The work is graced by some of Dvořák's most individual inspirations, such as the lovely horn solo which casts a ray of E major light on the sombre D minor of the first subject of the first movement; it also anticipates the lyrical second-subject melody, introduced in B flat major by flutes and clarinets. The development is much concerned with this conflict of emotions and tonalities. But, by recapitulating the major-key material first and reserving the main theme until later, Dvořák secures a not-too-happy ending to the movement.

The *Poco adagio*, which begins and ends serenely in F major, reverses the emotional impression. Tranquillity prevails in spite of such tragic moments as the violins and cellos provide – suddenly exposed in

unsupported octaves – immediately after the entry of the second theme in the woodwind. On this occasion the gloom is dispelled by a new idea on the horns. When the same lonely melody, with the sadly drooping seventh, returns near the end, it provokes an outburst which is not so easily stilled.

In the circumstances, it is not surprising that the Scherzo, which is one of the best examples of its kind, is also one of the most serious, equal in its way to the equivalent movement in Beethoven's Ninth Symphony in the same key. Its main theme is reminiscent of the D minor theme of the first movement, and the syncopated figure which accompanies it is insisted on to the point of near-violence. It takes a middle section of the most inspired pastoral beauty to restore the balance.

So the last movement has some complex emotional problems to solve. The prevailing atmosphere derives from the sinister and nervously energetic material of the first subject. That the lovely A major cello theme is no more than a temporary solution is demonstrated by the continuing threats of the development section. Even when the cellos' second subject is granted its rightful D major in the recapitulation, the minor key is quickly reasserted. It relaxes its hold only in the last bars of one of the most dramatic codas ever written.

Symphony No. 8

In spite of his increasing mastery of the form in his first six symphonies, Dvořák achieved the ultimate distinction only in his Seventh in D minor in 1885: here at last was a symphony which could safely be compared in terms of style and structure with the best of Brahms. After that, he was able to relax and write a symphony to please himself, which is precisely what he was doing when, in the late summer of 1889 and in the peaceful surroundings of his country home in Vysoká, he started work on his Eighth in G major.

It is, as the composer described it, 'different from the others, with individual thoughts worked out in a new way'. Even his use of tonality, of major and minor key symbolism, is different. There is, for example, nothing inimical about the expressive D minor melody at the beginning of the work. It does not come into conflict with G major so much as merge into it, and when it does – to provide a simple harmonic support for the innocent bird-call first subject on a solitary flute – we know we are in the right place. We remain in the right place, which is plainly the Bohemian countryside, for the rest of the movement. The B minor tonality of the lilting second subject, introduced by flutes and clarinets over a dancing triplet figuration in the strings, does not reduce the happiness of the situation. Nor do the two G minor reappearances of the introductory melody, at the beginning and end of the development section, not least because on each occasion it duly merges into G major.

There is a faintly regretful quality about the opening of the slow movement. In spite of the E flat major key signature, however, the true tonality of the *Adagio* is C major, the idyllic significance of which is signalled by another kind of bird-call on flutes, answered this time by drawling clarinets. Although the opening E flat material assumes a dramatic role at times, the character of the movement is determined by two delightful episodes in C major, where the melodic line is poised gracefully on woodwind or violins over echoes of the village cimbalom in pizzicato cellos and basses.

As in the first movement, the G minor tonality of the opening theme of the *Allegretto grazioso* carries no sinister implications. It is an elegant waltz effectively offset by the more rustic dance of the middle section and its cheerful variant in the *Molto vivace* coda.

Characteristically, although it begins with a trumpet fanfare in D, the finale is based on the eloquent melody introduced by *legato* cellos in G major. It proceeds as a set of variations, except that Dvořák so

much likes the second of them – an exuberant episode with trilling horns and the whole orchestra *fortissimo* – that he spontaneously repeats it after the elaborate flute solo of the third variation. This inevitably upsets the variation pattern, which is resumed only after a central C minor section based on the opening fanfare. Even then it is interrupted by a last recall of the *fortissimo* second variation and its irresistible progress into the coda.

Symphony No. 9

In spite of all the controversy about whether the melodic material of the *New World* Symphony is mainly American or mainly Czech – whether it derives from Afro-American or Native American sources on the one hand or from Dvořák's native Bohemia on the other – what really matters is what the composer thought he was doing.

About that there should be no controversy. In an interview in the *New York Herald* on 15 December 1893 (the day before the first performance) Dvořák quite clearly says that, having studied a number of Native American melodies, he tried to reproduce their spirit in his new symphony:

> I have not actually used any of the melodies. I have simply written original themes embodying the peculiarities of the Indian music and, using these themes as subjects, have developed them with all the resources of modern rhythms, harmony, counterpoint and orchestral colour.

As the highly paid titular head of the National Conservatory in New York, he had set himself the task of demonstrating to his pupils how they could build a distinctively American symphonic tradition on the basis of their national music. Just as he had turned to the 'half forgotten tunes of the Bohemian peasants' for inspiration, they should draw on Afro-American or Native American melody.

As far as Dvořák was concerned, there was no practical difference between the two sources, and he rather curiously compared them both to the music of Scotland.

Clearly, he had identified no more in them than the characteristics common to both kinds of folksong, and to Bohemian. On the other hand, if he *thought* he was creating American melody – or indeed Native American melody, in those parts of the work inspired by Longfellow's *The Song of Hiawatha* – it scarcely matters if Czech ethnomusicologists can claim everything he wrote as Bohemian. They could also claim, incidentally, that he had first read 'Hiawatha' in a Czech translation thirty years earlier and that he had long had the intention of setting it to music in some way. But, as Dvořák said, 'It would never have been written *so* if I had never seen America.'

The two movements which Dvořák specifically mentioned as being inspired by 'Hiawatha' are the *Largo* and the Scherzo. But, if they are American in spirit, so is the first movement, not least the theme which is anticipated by the horns in the *Adagio* introduction and which makes a dramatic entry in E minor (on the same instruments) as the first subject of the *Allegro molto*. It has most of the characteristics of the other American tunes in the work, including the basic tendency to rise up and fall back in alternate phrases. The two second-subject themes – the busy flute and oboe melody in G minor and the nostalgic flute solo in G major with its unmistakable echo of the Negro spiritual – are of the same kind. The whole point of the development, moreover, is to emphasise the kinship of the three themes.

Dvořák's belief that there is no practical difference between Afro-American and Native American music is best demonstrated by the lovely cor anglais melody at the beginning of the slow movement. Introduced by an inspired sequence of wind chords leading from E to D flat major, it sets the scene of a Native American funeral in spite of its obvious Negro spiritual affiliations. There is a possibly deeper sadness in the quicker middle section, where the key changes to

C sharp minor for the entry of the flute and oboe in passionate unison and the lament of the clarinets over pizzicato basses. The cor anglais melody returns by way of an excited piping in C sharp major, and a dramatic intrusion from the first movement in the minor.

The Scherzo, according to Dvořák, was suggested 'by the scene at the feast in "Hiawatha" where the Indians dance'. Interestingly, however, although the brilliantly articulated E minor dance and the more relaxed E major woodwind song of the outer sections fulfil Dvořák's American requirements, the C major middle section does not: it is a beautifully scored memory of Bohemian country life.

Having made its presence felt in the Scherzo as well as the *Largo*, the first subject of the first movement also has an important role to play in the finale. Wound up by the strings, the *Allegro con fuoco* projects its own material first; an E minor march on horns and trumpets, a frenzied dance on violins, and a more reflective episode on clarinet which is swept away by a theme so robust in its G major harmonies that the horns repeatedly have to utter a stern reminder of the E minor march. Over an *ostinato* derived from the march theme, woodwind and strings simultaneously echo fragments of the *Adagio* and the Scherzo, apparently to clear the way for the climactic entry of the first subject of the first movement. The resulting conflict between that theme and the E minor march provokes such a crisis that the recapitulation seems only a remote issue until the conflict can be resolved in the coda.

© Gerald Larner

Considered one of Europe's leading symphony orchestras, the **Royal Scottish National Orchestra** (formerly the Scottish National Orchestra) was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, and was awarded the Royal Patronage in 1991. Many conductors have contributed to its success, including Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson and Neeme Järvi. Currently Walter Weller is Conductor Emeritus, Alexander Lazarev is Principal Conductor, Marin Alsop is Principal Guest Conductor and Garry Walker is Associate Conductor. The Orchestra performs over 130 performances each year in Scotland, appears regularly at the Edinburgh International Festival and the BBC Proms, and has toured abroad through Austria, Croatia, Slovakia and Spain. It has recorded a varied range of works, including a number of film soundtracks such as *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* and *Vertigo*. The Orchestra's education programme continues to develop musical talent and appreciation by working with people of all ages and abilities throughout Scotland, and has been awarded the Royal Philharmonic Society's prestigious Education Award.

Neeme Järvi is Music Director of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra since 1982, First Principal Guest Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. Born in Tallinn, Estonia, he is one of today's busiest conductors, making frequent guest appearances with the foremost orchestras and opera companies of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, The Metropolitan Opera and the Opéra national de Paris-Bastille. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 350 discs and many accolades and awards have been bestowed on him worldwide. He holds honorary degrees from the University of Aberdeen, the Royal Swedish Academy of Music and the University of Michigan and has been appointed Commander of the Order of the North Star by the King of Sweden.

Sinfonie Nr. 1
Dvořáks 1. Sinfonie ist sein frühestes uns erhaltenes Orchesterwerk und vermittelt zugleich den verlässlichsten Eindruck von den Kompositionen, die er in seinen frühen zwanziger Jahren schrieb (und zum größten Teil zerstörte): Die 2. Sinfonie entstand ebenfalls 1865, wurde aber mehr als zwei Jahrzehnte später zwischen der Komposition der 7. und 8. Sinfonie weitgehend überarbeitet. Die heute gebräuchliche Partitur der 1. Sinfonie entspricht dagegen genau dem handschriftlichen Original, das der Komponist zu einem Wettbewerb nach Deutschland geschickt hatte und dann bedauerlicherweise nie wiedersah; es tauchte erst 1923 wieder im Nachlass des Prager Orientalisten Rudolf Dvořák (nicht mit dem Komponisten verwandt) auf, der es 1882 von einem Antiquar in Leipzig gekauft hatte. Die Uraufführung des (stark gekürzten) Werkes fand 1936 im damaligen Brünn statt.

Der Ursprung des Untertitels *Die Zlonitzer Glocken* ist ungeklärt. Er fehlt auf dem Manuskript, und die Tatsache, dass sich der Komponist später mehrmals mit dieser Bezeichnung auf das Werk bezog, ist kein Beweis, dass der Komponist den Untertitel geprägt hat. Zlonitz (heute Zlonice) ist die 80 km nordwestlich von Prag gelegene Kleinstadt, wohin Dvořák 1853 zur Metzgerlehre geschickt worden war, und die er 1857 als Musikstudent auf seinem Weg zur Hauptstadt verließ. Die "Glocken" des Titels beziehen sich angeblich auf die Musik selbst, da der auffälligste Aspekt des gesamten Werkes die kraftvoll läutende Einleitung für vier Hörner auf dem Hintergrund der c-Moll-Akkorde des Orchesters ist. Der thematische Kern des Kopfsatzes ist das hämmernde Motiv aus fünf Noten, das erstmals kurz nach der Einleitung in den Kontrabässen erklingt. Das Hauptthema steigt im c-Moll der Violinen und Celli ruhig auf und ab, das lyrisch ausdrucksvolle Seitenthema wird in Es-Dur von den ersten Violinen vorgestellt und von Flöte und Oboe wiederholt. Das läutende Glockenthema kehrt an Knotenpunkten der formalen Entwicklung wieder und gibt dem Satz seine kraftvolle dramatische Geschlossenheit.

Es ist schwer zu entscheiden, ob die Hornfanfaren, die dreimal im Bruckner'schen Stil den langsamen Satz unterbrechen, bewusst als eine Anspielung auf das Glockenthema gedacht waren. Allerdings erklingt das Kernmotiv hier kurz vor Schluss in einem leicht bedrohlich wirkenden *Pianissimo* der Pauken. Aber grundsätzlich ist dieser langsame Satz lyrisch und hat eine Dreierstruktur, die auf einer reizvollen Oboenmelodie basiert, die zuerst nach der Einleitung erscheint und dann in kühnen harmonischen und kontrapunktischen Zusammenhängen wiederkehrt.

Aus der handschriftlichen Partitur lässt sich erschließen, dass das *Allegretto*-Scherzo nachträglich hinzugefügt wurde, vielleicht, um den Bedingungen des Kompositionswettbewerbs in Deutschland zu entsprechen. Die Musik, ein geschicktes Mendelssohn-Pasticcio, bestätigt die Vermutung, dass sie nicht nur in Deutschland, sondern besonders in Leipzig einen Eindruck erwecken sollte.

Auf den Kopfsatz in c-Moll, den langsamen Satz in As-Dur und das Scherzo in c-Moll folgt, dem Vorbild von Beethovens 5. Sinfonie getreu, ein Finale in C-Dur. Es ist ein breit angelegter Satz, wie es sich für einen ehrgeizigen Komponisten von dem Kaliber des dreiundzwanzigjährigen Dvořák gehörte: Sein Ziel bestand darin, das heitere thematische Material eines Rondo-Finales mit dem Kernmotiv, und vor allem mit dem Glockenthema des Kopfsatzes, zu verbinden. Nachdem er diese Aufgabe gelöst hat, feiert Dvořák seine Leistung in einer ungezügelten Coda.

Sinfonie Nr. 2
Dvořáks 2. Sinfonie entstand 1865, im selben Jahr wie seine 1. Sinfonie (*Die Zlonitzer Glocken*), ein Cellokonzert in A-Dur und der sentimentale Liederzyklus

Zypressen. Das Cellokonzert wurde nie orchestriert und *Die Zlonitzer Glocken* ging verloren (jedenfalls glaubte es der Komponist: die Partitur tauchte erst 1923 wieder auf). Die 2. Sinfonie und die *Zypressen* lagen dem Komponisten jedoch auch später noch am Herzen, wahrscheinlich aus dem folgenden Grund: Die beiden Werke waren durch die Liebe des jungen Dvořák zu seiner späteren Schwägerin Josefa Čermáková inspiriert, deren Tod er drei Jahrzehnte später im Schlusssatz seines h-Moll-Cellokonzerts betrauern sollte.

Die B-Dur-Sinfonie wurde erst nach Dvořáks Tod veröffentlicht, aber das geht keineswegs auf eine Geringschätzung des Werkes durch den Komponisten zurück. Er modifizierte die Partitur mehrere Male. Eine Überarbeitung lässt sich auf Dvořáks Versuch zurückführen, die Partitur 1887 Simrock anzubieten. Nach einer erneuten Überarbeitung war er schließlich bei der Prager Uraufführung 1888 mit dem Ergebnis zufrieden. Was immer auch an gereiften Gedanken und Techniken in das Werk während der dreiundzwanzig Jahre eingeflossen waren, die 2. Sinfonie blieb trotzdem das rührend spontane Werk eines vierundzwanzigjährigen Komponisten, der vor kreativer Energie überschäumte, dem es aber noch an Erfahrung mit der Großform mangelte.

Vor allem im Kopfsatz, wo man normalerweise erwarten würde, von den klassischen Tugenden beeindruckt zu werden, ist der Hörer besser beraten, sich dem emotionalen Fluss der Musik hinzugeben, als nach vertrauten sinfonischen Formpfeilern zu suchen. Den musikalischen Antrieb gibt das Thema, das zunächst in den ersten Takten von den Violinen sanft angedeutet und dann mit allen rhythmischen Details vorgestellt wird. Nach der Einleitung übernimmt es leise die Rolle des Hauptthemas, wiederum in den Violinen, und ist von nun an selten abwesend. Das Tempo verlangsamt sich ein wenig und die Musik moduliert nach F-Dur, die Tonart, in der Violinen und

Bratschen das Seitenthema vorstellen, aber die Holzbläser wollen schon jetzt voller Ungeduld zum Hauptgedanken zurückkehren. Sein Rhythmus prägt den Rest des Satzes, abgesehen von einer kurzen, entsprechenden Passage in der Reprise.

Trotz entfernter Anklänge an Beethovens *Pastorale* und unverkennbar tschechischer Elemente im Kopfsatz orientiert sich das *Poco adagio* stilistisch an deutschen Vorbildern – etwa Mendelssohn und Schumann – wobei bereits Dvořáks wachsende Wagner-Begeisterung zum Vorschein kommt. Die düstere Einleitung in g-Moll ist zugleich eine zutiefst private, individuelle Aussage, ebenso wie das ausgehaltene, sprechende Hauptthema. Ein eher spielerisches Seitenthema mit einem Klarinettenobligato in der Durparallele und so verblüffende Einlagen wie eine Fugatopassage und eine Schlagzeugattacke an die herrschende lyrische Stimmung vertreiben schließlich die Melancholie, die einem gelösten Abschluss in G-Dur weicht.

Auch das Scherzo enthält trotz weiterer Anklängen an Beethoven authentischen Dvořák'schen Passagen wie das anmutige Hauptthema der beiden Eckteile in B-Dur und die auf eine besonders interessante Modulation folgende Holzbläserfigur im Mittelteil (A-Dur).

Ebenso wie der Kopfsatz ist auch das Finale für einen emotional hingebenden Hörer ertragreicher als für einen Analytiker der Form. Aus diesem Grunde nahm Dvořák 1887 weitreichende Kürzungen vor, ohne allerdings die fröhliche Unschuld des Hauptthemas, die Brahms'sche Würde des vom Horn mit Bratschen und Celli unison in D-Dur vorgestellten Seitenthemas und den unbeschwerten Überschwang des ganzen Satzes zu beeinträchtigen.

Sinfonie Nr. 3

Die 3. Sinfonie war eines der Werke jüngeren Datums, mit denen Dvořák eine Art Annerkennung in einem der bedeutendsten musikalischen Zentren

außerhalb der Tschechoslowakei erlangte: 1874 wurde ihm von einer mit namhaften Fachleuten besetzten Jury in Wien ein österreichisches Staatsstipendium zuerkannt. Der Komponist war zweifellos für das Geld ebenso dankbar wie für die hohe Wertschätzung, die seine Werke bei Musikern wie Johannes Brahms, Eduard Hanslick und Johann Herbeck gefunden hatten.

Interrassanterweise wurde er ausgewählt, obwohl die Mitglieder der Jury den Komponisten der Wagner-Schule grundsätzlich feindlich gesinnt waren, und Dvořák gehörte damals zweifellos in diesen Kreis. Offensichtlich konnten Wiens bedeutendster lebender Komponist, der führende Musiktheoretiker der Stadt und einer der einflussreichsten Dirigenten des Landes unter die Oberfläche der von Dvořák vorgelegten Partituren schauen und das individuelle Talent in ihren Inneren erkennen.

Obwohl den Herren das Wagner'sche Gepräge des Hauptthemas im Kopfsatz der Es-Dur-Sinfonie nicht entgangen sein dürfte, müssen sie wohl von der leidenschaftlichen Eindringlichkeit dieser Melodie beeindruckt gewesen sein. Sie erkannten wohl auch ihre Eignung für eine sinfonische Behandlung: Die absteigende Figur des Seitenthemas beispielsweise ist aus einer Phrase der Hauptmelodie abgeleitet, und die Wagner'sche Wendung ist nun Teil der Begleitung. Auf diese Weise werden in der natürlich-spontan anmutenden Durchführung beide Themen zur gleichen Zeit entwickelt und variiert. Da sie so eng verwandt sind, lässt zudem der Komponist das Seitenthema in der Reprise weg und übernimmt das Hauptthema mit dramatischer Wirkung in die Coda.

Das *Adagio molto* muss die Wiener Juroren dagegen etwas beunruhigt haben: teilweise, weil da nur ein Satz war, wo man normalerweise zwei erwarten konnte, und teilweise, weil es so eine Mischung aus Eigenart und Heldenverehrung war. Die Außenteile des Trauermarsches in cis-Moll sind vor allem in der Orchestrierung (etwa in den Klarinetten und Celli) charakteristisch für Dvořáks Stil und erinnern gleichzeitig liebevoll und unverkennbar an Berlioz. Der glanzvolle mittlere Abschnitt in Des-Dur beruht auf einem Thema, das recht unzweideutig auf Wagners *Walhalla* verweist, und in dieser Stimmung endet der Satz nach einer kurzen Coda ruhig und gelassen.

Im Finale finden sich nur entfernte Anklänge an Wagner. Berlioz und Mendelssohn sind auch vertreten, aber das auffälligste Merkmal ist die vom punktierten Rhythmus des Hauptthemas entfesselte, schier unerschöpfliche Energie dieses Satzes. Obwohl die Struktur recht frei ist (eine Art Sonaten-Rondo), und trotz der abenteuerlichen Durchführung, die an einer Stelle sogar ins ferne E-Dur abschweift und die zwei Gruppen des geteilten Orchesters in Zweier- bzw. Dreiermetren gegeneinander konfrontiert, wird die Geschlossenheit des Satzes dadurch nicht beeinträchtigt. Kein intelligenter Musiker hätte einem solchen Talent ein Stipendium versagen können.

Sinfonie Nr. 4

Richard Wagners Konzert in Prag, bei dem er im Februar 1863 Ausschnitte aus vier seiner Opern dirigierte, war ein überwältigendes und folgenreiches Erlebnis für Dvořák. Noch im Jahre 1874, als er seine 4. Sinfonie schrieb, war der Eindruck der *Tannhäuser*-Musik so lebendig, dass er einen ganzen Satz in Erinnerung an den "Pilgerchor" schrieb.

Aber auch trotz einiger anderer Wagner-Echos in der 4. Sinfonie ist es unverkennbar, dass der inzwischen dreiunddreißigjährige Dvořák seinen eigenen Stil gefunden und sich die Fähigkeit der Formbeherrschung erarbeitet hatte, die er im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte in seinen weiteren fünf Sinfonien so erfolgreich entwickeln sollte. Bis dahin gab es noch keine Sinfonien von Brahms, an denen er sich hätte orientieren können, aber er kannte seinen Beethoven,

und Smetanas Vorbild, die tschechischen Elemente in seinen Melodien zum Vorschein treten zu lassen, hatte ihn ermutigt.

Dvořáks 4. Sinfonie beginnt wie Beethovens 9. Sinfonie mit einem ausgehaltenen d-Moll und zögernden Vorahnungen eines Motivs, das schließlich mit Nachdruck als Hauptthema vorgestellt wird. Das Seitenthema, eine bezaubernde, von den Violinen über einer *Pizzicato*-Begleitung eingeführte Melodie, ist dagegen unverkennbar Dvořáks eigene Eingebung. Der Durchführungsteil erinnert eher an Mendelssohn als an Beethoven, da die Verschmelzung beider Themen angestrebt wird anstatt einer Themenverarbeitung in gegnerischer Konfrontation. Dieser Assimilationsprozess wird in der Reprise fortgesetzt, wo die Modulation nach D-Dur die endgültige Wiederkehr des Seitenthemas längere Zeit hinausgezögert und dann durch eine unnachgiebige Coda in d-Moll verhindert.

Das *Andante sostenuto* ist, ebenso wir der langsame Satz in Beethovens Neunter, eine Art Variationsreihe in B-Dur. Aber hier enden die Parallelen, denn Dvořák verwendet lediglich ein Thema. Zudem erinnern mehrere Aspekte des Themas an einen ganz anderen Komponisten. Der Wagner'sche Choral wird von den Bläsern vorgestellt und dessen Melodie bleibt in den ersten beiden Variationen weitgehend erhalten: Die Abwechslung entsteht durch Klangfarben und Texturen. In der dritten Variation wird die Melodie in synkopierter Form von den Holzbläsern übernommen und von einem ehrgeizigen Kontrapunkt in den Celli begleitet. Die vierte Variation wird von einer dramatischen Durchführung unterbrochen (u.a. mit einer fugierten Behandlung des Themas in verkleinerter Form) und erst kurz vor der Coda wieder aufgenommen.

Das *Allegro feroce* ist nicht eben ein für Dvořák typisches Scherzo, aber eines seiner mitreißendsten. Es ist voller rhythmischer Energie, und das Seitenthema in d-Moll für Bläser unisono erinnert an die leidenschaftlichsten Momente im Oeuvre Berlioz'. Das Trio entspannt sich erst im fröhlichen Marschschritt der Schneider aus dem letzten Akt der *Meistersinger*.

Die letzten Takte des Scherzos enthalten eine Anspielung an das Hauptthema des Kopfsatzes, interessanterweise in D-Dur statt d-Moll. Dadurch entsteht die Möglichkeit, dass sich die Entwicklung unabhängig von der anscheinenden Verkrampftheit und Unablässigkeit des d-Moll Hauptthemas des Finales zu etwas Positiverem wenden könnte. Die Verwandlung wird nicht leicht bewerkstelligt, aber der glanzvolle Höhepunkt mit der Rückkehr des Seitenthemas im vollen Orchester bestätigt die Vorherrschaft der Durtonika, die in der erweiterten Form des Hauptthemas in den Hörnern und Trompeten schließlich ihre endgültige Bekräftigung erfährt.

Die 4. Sinfonie wurde zu Dvořáks Lebzeiten nicht veröffentlicht. Smetana hatte 1874 in Prag das Scherzo dirigiert, aber der Komponist hörte das vollständige Werk erst achtzehn Jahre später, als er es in dieser Stadt selbst zur Aufführung brachte.

Sinfonie Nr. 5

Auch wenn Dvořáks 5. Sinfonie vier Jahre auf ihre Uraufführung und auf ihre Veröffentlichung dreizehn Jahre warten musste, steht das Werk, obwohl es an Beliebtheit bis heute nicht mit der 7., 8. und 9. Sinfonie mithalten kann, diesen Sinfonien in Keinem nach. Im Gegenteil, als Simrock diese Sinfonie 1888 zwischen der 7. und 8. Sinfonie veröffentlichte, konnte er sie mühelos für Dvořáks jüngst komponiertes Werk ausgeben. Dvořák hatte die Sinfonie in der Zwischenzeit überarbeitet, aber es hatte wenig gegeben, was seinem gereiften Blick nicht standhielt und er hatte lediglich ein paar Details in der Orchestrierung verbessert.

Dass die 5. Sinfonie nicht so beliebt geworden ist wie seine letzten drei, liegt vermutlich in ihrer Subtilität begründet. An der Oberfläche betrachtet handelt es

sich um ein heiteres, ja oft richtig fröhliches und zum größten Teil unproblematisches Werk, welches vielleicht manchmal fast zu normal und ausgeglichen scheint. So einfach ist das allerdings nicht. Zwar spielt sich die Handlung der Sinfonie vor einer idyllischen, pastoralen Landschaft ab, ihre Größe liegt jedoch in der Art und Weise, wie Dvořák, während er diesen Hintergrund ständig im Auge behält, ihm gleichzeitig ein normales sinfonisches Gewebe vorlagert.

Den Hintergrund bilden hier die ruhigen Fanfaren der Holzbläser, mit denen die Sinfonie beginnt. Sie sind fast ausschließlich auf die Töne eines F-Dur-Dreiklangs beschränkt, und diese Fanfaren dienen wahrscheinlich eher dazu, die Tonalität und die strahlende Atmosphäre zu etablieren, als ein Hauptthema im herkömmlichen Sinne zu liefern. Das anschließende kräftige *Grandioso*, ebenfalls in F-Dur, lässt sich als das eigentliche Hauptthema bezeichnen, und es setzt sich auf wirkungsvolle Art und Weise gegen das leise und sanft in D-Dur in den ersten Geigen erscheinende Seitenthema ab. Kurz vor Ende der Exposition stellt Dvořák eine andere Art von Fanfare vor, und zwar eine recht unheimliche Floskel in h-Moll, zuerst in den Streichern gemeinsam mit den Holzbläsern, dann in den Posaunen. Dem Durchführungsteil obliegt es, dieses Unheil zu vertreiben und das Strahlende neu zu bestätigen, bevor er zunächst das Seitenthema, und dann auch das *grandioso* Hauptthema angeht, welches später auf wunderbare Art und Weise vom ersten Horn in Vorbereitung auf die Wiederkehr des F-Dur in den dritten und vierten Hörnern und in Vorbereitung auf den Anfang der Reprise verwandelt wird.

Der langsame Satz steht in a-Moll und scheint zunächst mit dem ersten Satz wenig zu tun zu haben. Man könnte ihn sogar fast als eine selbständige "Dumka"-Konstruktion betrachten, bei der das recht melancholische *Andante con moto* mit seiner wunderschönen Cello-Melodie im Gegensatz zum Material in hellem A-Dur

und schnellerem Tempo steht. Aber es sind die Dur-Teile, in denen Dvořák uns erlaubt, den Hintergrund noch einmal zu erspähen. Besonders deutlich tritt er bei den strahlenden Dreiklängen – manche sogar in F-Dur – der Holzbläser und Hörner hervor.

Ebenfalls in dem Bemühen, Einheit und Kontinuität zu wahren, benutzt Dvořák das *Andante*-Material, um das feurige, in B-Dur gehaltene *Allegro-Scherzando* einzuleiten. Das Trio steht in der weiter entfernten Tonalität Des-Dur, wobei die Holzbläserfanfaren zu Beginn wieder einen Blick auf den Hintergrund erlauben. Ein paar Takte später wird den Celli eine ergreifende Phrase zuteil, die zeigt, dass auch das Seitenthema des ersten Satzes nicht vergessen worden ist.

Beim letzten Satz, der in a-Moll beginnend das F-Dur erst im fünfundfünfzigsten Takt erreicht, handelt es sich eher um einen Kampf. Trotzdem ist die Dreiklangs-Konstruktion des dramatischen Hauptthemas, auch in ihrer melancholischsten Form, unverkennbar. Das Seitenthema in Des-Dur (die Tonart des Trios aus dem vorherigen Satz) führt eine ausdrucksvolle Chromatik ein, wobei ein aus Moll-Dreiklängen bestehendes Nebenthema in den Holzbläsern und Hörnern dafür sorgt, dass der Hintergrund im Blickfeld bleibt.

Im Durchführungsteil erscheint die wohl erregteste Stelle der ganzen Sinfonie, allerdings wird der Zorn des Hauptthemas durch wunderbar sanfte Terzen der Klarinetten abgewendet. Im weiteren Verlauf sieht man alles nicht mehr so verbissen. In der Reprise findet die Wandlung von a-Moll nach F-Dur müheloser statt, und bei der Wiederkehr des Seitenthemas verweist das aus Dreiklängen bestehende Nebenthema für Holzbläser und Hörner unverkennbar und bewusst auf das strahlende F-Dur zu Beginn des Werkes. Eines der großartigsten Finale im Schaffen Dvořáks wird in einer fröhlichen Coda mit einer ausgesprochen brillanten und einfallsreichen Mischung aus

Fanfaren für Trompeten und Posaunen gekrönt.

Sinfonie Nr. 6

Dvořák hatte bereits fünf Sinfonien geschrieben, bevor jemand in der großen Welt der Musik westlich der Tschechoslowakei überhaupt auf die Idee kam, ihn um eine zu bitten. Einige der früheren Sinfonien hatten ihm dabei geholfen, ein österreichisches Staatsstipendium zu gewinnen, das von einer distinguierten Jury in Wien an junge, bedürftige und talentierte Künstler verliehen wurde; die 6. Sinfonie wurde aber speziell auf Anfrage keines Geringeren als Hans Richter komponiert. Dieser hatte 1879 in Wien eine sehr erfolgreiche Aufführung der Slawischen Rhapsodie Nr. 3 dirigiert, und es war ihm sehr daran gelegen, den noch unbekannten Komponisten zu fördern.

Das neue Werk war in weniger als einem Jahr fertig, und Richter war davon begeistert. Da aber einige Mitglieder der Wiener Philharmoniker nicht unbedingt damit einverstanden waren, tschechische Komponisten (wie jung, bedürftig, und talentiert auch immer) zu fördern, wurde die Wiener Aufführung zweimal verschoben, so dass die 6. Sinfonie schließlich im März 1881 der Weltöffentlichkeit durch die Prager Philharmoniker unter der Leitung von Adolf Czech vorgestellt wurde. Obwohl es sich um ein großes Ereignis in der tschechischen Musikgeschichte handelte, bei dem das Publikum so begeistert reagierte, dass der *Furiant* sofort wiederholt werden musste, bleibt es deutlich zu spüren, dass sich Dvořák beim Komponieren des Werkes der Wiener sinfonischen Tradition sehr bewusst war – insbesondere der 9. Sinfonie Beethovens und der jüngst erschienenen 2. Sinfonie von Brahms.

Der Wiener Einfluss beim *Allegro non tanto* bezieht sich nicht auf das melodische Material. Das Hauptthema, das in den Anfangstakten in D-Dur von den Holzbläsern über fröhlichen Synkopen der Hörner und Bratschen vorgestellt wird, basiert eigentlich auf einem böhmischen Volkslied. Von den beiden Seitenthemen – das eine für Celli und Hörner und das andere für Oboe solo – ist das erste eher eine Vorwegnahme von Brahms' 4. Sinfonie als ein Echo seiner 2. Sinfonie.

An der Art und Weise jedoch, wie das Überleitungsmaterial zwischen der Einführung des Haupt- und Seitenthemas später im Satz solche Wichtigkeit einnimmt, lässt sich die Wiener klassische Tradition deutlich festmachen. Keines der beiden Seitenthemen erscheint im Durchführungsteil, bei dem das Hauptthema zusammen mit dem Überleitungsmaterial besonders einfallsreich verarbeitet wird; und beim Höhepunkt des gesamten Gebildes tritt das Hauptthema noch einmal in den Vordergrund, diesmal in einer auf die Exposition zurückgreifenden *Grandioso*-Version, die aber aus der Reprise ausgespart und für diesen dramatischen Moment in der Coda zurückgehalten wurde.

Das Holzbläser-Vorspiel zum *Adagio* wird manchmal mit dem Anfang des langsamen Satzes von Beethovens 9. Sinfonie vergleichen. Die Ähnlichkeit ist jedoch oberflächlicher Natur, da die Oboe und das Fagott bei Dvořák die von den Geigen bei ihrem ersten Einsatz vorgestellte Melodie vorwegnehmen. Die Satzkonstruktion basiert auf der dreimaligen Wiederholung dieses Themas in der B-Dur Tonika. Die erstaunlich freien, eingeschobenen Episoden entwickeln neues melodisches Material bzw. das Hauptthema, welches mitten im Satz eine Krise in b-Moll zu bewältigen hat.

Das Scherzo hat mit Wien nichts zu tun, sondern ist vom *Furiant* abgeleitet, einem Volkstanz, dessen Energie durch die rhythmische Reibung von zwei gegen drei erzeugt wird; die Außenteile sind in ihrem Charakter rein böhmisch. Auch das wunderschön instrumentierte

pastorale Zwischenspiel in der Mitte des Satzes scheint eher heimatliche Züge aufzuweisen.

Der letzte Satz dagegen steht zum Teil in Brahms' Schuld. Die Tempobezeichnung *Allegro con spirito*, das 2/2-Metrum, die Tonart D-Dur – sie alle sind die gleichen wie im entsprechenden Satz von Brahms' 2. Sinfonie; auch das *Pianissimo* von Dvořáks Hauptthema hat etwas von der für Brahms so charakteristischen *Sotto-voce*-Manier. Es bleibt jedoch noch anzumerken, dass – ob nun bewusst oder nicht – das Hauptthema aus Dvořáks Finale mit dem des ersten Satzes verwandt ist. Wie dem auch sei, nicht einmal Brahms hätte Dvořák in der brillanten Art und Weise übertreffen können, in der dieser den musikalischen Impetus durch das Seitenthema hindurch – mit tanzenden Achteltriolen in den Klarinetten und in großen Halben-Schritten vorwärts schreitenden Geigen –, und dann weiter durch die Durchführung und die Reprise bis hin zu der rhythmischen Ausgelassenheit der *Presto*-Coda beizubehalten vermag.

Sinfonie Nr. 7

Dvořák war fest entschlossen, dass seine Sinfonie in d-Moll, wie er selbst sagte, etwas "Anständiges" werden sollte, etwas, was die Zustimmung Brahms' finden und die Welt bewegen würde, insbesondere London. Die Londoner Philharmonic Society hatte Dvořák zum Ehrenmitglied ernannt und im Jahre 1884 eine neue Sinfonie von ihm erbeten. Neun Monate später hatte er das Werk fertig gestellt, und er dirigierte die Uraufführung am 22. April 1885 in der St. James's Hall.

Es war keine besonders glückliche Zeit im Leben Dvořáks, er bemühte sich jedoch auf der Suche nach den klassischen Idealen, die ihm für eine Sinfonie so wichtig waren, ein emotionales Gleichgewicht beizubehalten. Das heißt nicht, dass er bezüglich eines spontanen Selbstausdrucks irgendwelche Hemmungen hatte. Das Werk zeichnet sich durch einige der individuellsten Inspirationen Dvořáks aus, wie zum Beispiel das wunderschöne Hornsolo, das einen Lichtstrahl (E-Dur) in das dunkle d-Moll des Hauptthemas des ersten Satzes wirft. Gleichzeitig nimmt es die lyrische Melodie des von den Flöten und Klarinetten in B-Dur eingeführten Seitenthemas vorweg. Der Durchführungsteil beschäftigt sich weitgehend mit diesem Konflikt der Emotionen und Tonalitäten. Indem er aber zunächst das Dur-Material rekapituliert und die Reprise des Hauptthemas erst einmal hinausschiebt, gelingt Dvořák in diesem Satz ein nicht ungetrübt fröhlicher Schluss.

Im *Poco adagio*, welches in heiterem F-Dur beginnt und endet, kehrt sich der emotionale Eindruck um. Trotz solch tragischer Momente, wie in den plötzlich in offenen Oktaven bloßliegenden Geigen und Celli unmittelbar nach dem Einsatz des Seitenthemas in den Holzbläsern, herrscht Ruhe vor. Diesmal wird die Düsternis durch eine neue Idee in den Hörnern vertrieben. Wenn dann die gleiche einsame Melodie mit traurig fallenden Septimen gegen Ende des Satzes wiederkehrt, ruft sie einen Ausbruch hervor, der sich nicht so leicht wieder besänftigen lässt.

Unter diesen Umständen ist es kaum verwunderlich, dass das Scherzo, eines der besten und auch eines der gedankenschwersten Beispiele für das Genre an sich, auf seine Art und Weise dem entsprechenden Satz in gleicher Tonart in der 9. Sinfonie Beethovens ebenbürtig ist. Das Hauptthema erinnert an das d-Moll-Thema aus dem ersten Satz, und auf die synkopierte Begleitfigur wird fast mit Gewalt insistiert. Nur mit Hilfe eines Mittelteils von äußerst inspirierter pastoraler Schönheit kann das Gleichgewicht wiederhergestellt werden.

Der letzte Satz hat daher noch einige komplexe emotionale Probleme zu lösen. Die vorherrschende Atmosphäre leitet sich von dem geheimnisvollen und aufgeregt energischen Material des ersten Themas ab.

Dass es sich bei dem wunderschönen Cellothema in A-Dur doch nur um eine kurzfristige Lösung handelt, wird durch die wiederholten Bedrohungen im Durchführungsteil deutlich. Selbst wenn in der Reprise das Seitenthema der Celli in dem ihm zustehenden D-Dur erscheinen darf, gewinnt das Moll doch rasch wieder die Oberhand. Erst in den letzten Takten einer der dramatischsten Codas, die je geschrieben wurden, lässt seine Vorherrschaft etwas nach.

Sinfonie Nr. 8

Trotz der im Laufe seiner sechs Sinfonien zunehmenden Souveränität in der Behandlung dieser Form schuf Dvořák erst 1885 mit der 7. Sinfonie in d-Moll sein Meisterwerk in diesem Genre: hier war endlich eine Sinfonie, die sich in stilistischer und struktureller Hinsicht mit den besten Leistungen Brahms' vergleichen konnte. Nun konnte der Komponist sich entspannen und eine Sinfonie zu seiner eigenen Freude schreiben. Im Spätsommer 1889 nahm er in der friedlichen Idylle seines Landhauses in Vysoká seine 8. Sinfonie in G-Dur in Angriff.

Die Sinfonie ist, wie der Komponist selbst betonte, "anders als die anderen mit individuellen, auf neue Weise ausgearbeiteten Ideen". Selbst der Einsatz der Tonalitäten, die symbolische Verwendung von Dur und Moll, ist neuartig. Die ausdrucksvolle d-Moll-Melodie am Anfang beispielsweise hat nichts Feindseliges an sich. Sie stellt weniger einen Konflikt zu der Grundtonart G-Dur dar, sondern geht eher in ihr auf, und wenn es dazu kommt – bei einer schlichten harmonischen Stütze für das unschuldige, vogelrufartige Hauptthema der vereinzelten Flöten – dann wissen wir, wir sind in vertrauten Gefilden. Bis zum Endes des Satzes bleiben wir in jenen vertrauten Gefilden, die eindeutig die böhmische Landschaft sind.

Das von den Flöten und Klarinetten über tänzerischen Triolen der Streicher wiegende Seitenthema in h-Moll kann die glückselige Stimmung nicht beeinträchtigen. Noch wird sie durch die beiden Wiederholungen der einleitenden Melodie in g-Moll (zu Anfang und zum Ende des Durchführungsteils) getrübt, nicht zuletzt deshalb, weil die Melodie jedes Mal nach G-Dur übergeht.

Der Beginn des langsamen Satzes hat eine leicht reuevolle Färbung. Trotz der Tonartenvorzeichnung Es-Dur ist dieses *Adagio* allerdings vom C-Dur beherrscht, dessen idyllische Bedeutung durch weitere Vogelrufe der Flöten angedeutet wird, auf die gedehnte Klarinetten antworten. Das Material des Anfangs (Es-Dur) nimmt gelegentlich ein dramatisches Gepräge an, aber der Charakter des Satzes wird von zwei entzückenden Abschnitten in C-Dur bestimmt, deren Melodien auf anmutige Weise von Holzbläsern oder Violinen über Anklängen an ein ländliches Zimbal durch die *Pizzicati* der Celli und Bässe vorgestellt werden.

Ebenso wie im Kopfsatz ist das g-Moll des Anfangsthemas im *Allegretto grazioso* ohne düstere Implikationen. Der Satz ist ein eleganter Walzer, mit dem der rustikale Tanz des Mittelteils und seine fröhliche Variante in der Coda (*Molto vivace*) wirkungsvoll kontrastieren.

Das Finale beginnt zwar mit einer Trompetenfanfare in D, aber der Satz beruht bezeichnenderweise auf der beredten, von den Celli im *Legato* vorgestellten G-Dur-Melodie. Dieses Thema wird mehrfach variiert, wobei der Komponist offenbar die Variation Nr. 2 (eine mitreißende Passage mit trillernden Hörnern und einem *Fortissimo* des ganzen Orchesters) so sehr ins Herz schloss, dass er sie nach dem aufwendigen Flötensolo von Nr. 3 spontan noch einmal wiederholen ließ. Dadurch wird die konventionelle Variationenstruktur natürlich unterbrochen und erst nach dem auf der einleitenden Fanfare basierenden Mittelteil in c-Moll fortgesetzt. Aber auch dann folgt eine Unterbrechung durch eine letzte Wiederholung der zweiten Variation im

Fortissimo und durch den unaufhaltsamen Lauf in die Coda.

Sinfonie Nr. 9

Trotz aller Kontroversen darüber, ob das melodische Material der Sinfonie *Aus der neuen Welt* hauptsächlich amerikanisch oder hauptsächlich tschechisch sei – ob es aus afroamerikanischen bzw. indianisch-amerikanischen Quellen einerseits oder aus Dvořáks böhmischer Heimat andererseits stammt: Das einzige, was letztlich zählt, ist das, was der Komponist selber im Sinn hatte. Darüber sollte es keine Kontroverse geben. In einem Interview in der *New York Herald* vom 15. Dezember 1893 (dem Tag vor der Erstaufführung) sagte Dvořák ganz deutlich, dass er, nachdem er etliche indianisch-amerikanische Melodien studiert habe, ihren Geist nun in seiner neuen Sinfonie wiedergeben wolle:

> Ich habe keine der Melodien direkt benutzt. Ich habe lediglich eigene Themen geschrieben, in denen die Besonderheiten der indianischen Musik widergespiegelt werden, und durch thematische Verwendung dieser Musik habe ich sie mit allen Mitteln moderner Rhythmen, Harmonik, Kontrapunkts und Orchesterfarben verarbeitet.

Als hochbezahlter, nomineller Leiter des New Yorker National Conservatory hatte Dvořák sich vorgenommen, seinen Schülern zu zeigen, wie sie aufbauend auf der Musik ihres Landes eine eigene amerikanische sinfonische Tradition begründen könnten. Genauso wie er in den "halb vergessenen Melodien der böhmischen Bauern" seine Inspiration gesucht hatte, sollten sie nun auf afroamerikanische oder indianisch-amerikanische Melodien zurückgreifen.

Für Dvořák gab es keinen für die kompositorische Praxis relevanten Unterschied zwischen afroamerikanischer und indianisch-amerikanischer Musik, und merkwürdigerweise verglich er beide mit der Musik Schottlands. Offensichtlich hatte er in ihnen nur jene grundlegenden Züge identifiziert, die beiden Arten des Volkslieds (einschließlich des böhmischen) gemeinsam waren. Wenn Dvořák selbst aber *meinte*, er erschaffe amerikanische Melodien – oder in den durch Longfellows *The Song of Hiawatha* inspirierten Teilen des Werkes sogar indianische –, so ist es eher belanglos, wenn tschechische Musikethnologen behaupten können, alles, was er schrieb, sei böhmisch gewesen. Sie könnten übrigens auch behaupten, dass er "Hiawatha" ursprünglich dreißig Jahre zuvor in einer tschechischen Übersetzung gelesen habe, und dass er längst schon die Absicht gehabt hätte, das Werk in irgendeiner Art und Weise zu vertonen. Aber wie Dvořák selber sagte, "es wäre nie so geschrieben worden, wenn ich Amerika nie gesehen hätte."

Das *Largo* und das Scherzo sind die zwei Sätze, die Dvořák ausdrücklich erwähnte, wenn es um die Inspiration durch "Hiawatha" ging. Doch wenn sie in ihrem Geist amerikanisch sind, so gilt das Gleiche für den ersten Satz, und nicht zuletzt für das von den Hörnern in der *Adagio*-Einleitung vorweggenommene Thema, welches – ebenfalls in den Hörnern – als Hauptthema des *Allegro molto* einen dramatischen Auftritt in e-Moll hat. Es teilt die meisten Züge der anderen amerikanischen Melodien des Werks, wie etwa eine Grundtendenz, in alternierenden Phrasen emporzusteigen und zurückzufallen. Für die beiden Seitenthemen – eine emsige Melodie in g-Moll für Flöte und Oboe und ein nostalgisches Flötensolo in G-Dur mit eindeutigen Anklängen an die Spirituals nordamerikanischer Schwarzer – trifft dies ebenfalls zu. Im Durchführungsteil geht es in erster Linie darum, die Verwandtschaft zwischen den drei Themen hervorzuheben.

Dvořáks These, dass es keinen wesentlichen Unterschied zwischen afroamerikanischer und indianisch-amerikanischer Musik gibt, lässt sich am besten anhand der wunderschönen Melodie für Englischhorn am Anfang des zweiten Satzes nachvollziehen. Eingeleitet durch eine inspirierte Akkordreihe in den

Holzbläsern, die von E-Dur nach Des-Dur führt, bereitet sie die Szene für eine indianische Beerdigung trotz der offensichtlichen Anlehnung an die Spirituals. Da ist möglicherweise eine noch tiefere Traurigkeit im schnelleren Mittelteil, in dem die Tonart sowohl für den Einsatz der Flöte und der Oboe in einem leidenschaftlichen Unisono als auch für die Klage der Klarinetten über Kontrabässen im *Pizzicato* nach cis-Moll wechselt. Die Melodie für Englischhorn kehrt nach einem aufgeregt pfeifenden Cis-Dur und einem dramatischen, aus dem ersten Satz vertrauten Moll-Einbruch wieder.

Dvořák zufolge wurde das Scherzo durch "die Festszene aus 'Hiawatha', in der die Indianer tanzen", inspiriert. Obwohl die Außenteile mit ihrem brillant artikulierten Tanz in e-Moll und das entspanntere Holzbläserlied in E-Dur Dvořáks Voraussetzungen der amerikanischen Musik erfüllen, trifft dies interessanterweise für den Mittelteil in C-Dur nicht zu: Es handelt sich um eine wunderschön instrumentierte Erinnerung an das böhmische Landleben.

Nachdem sich das Hauptthema des ersten Satzes sowohl im Scherzo als auch im *Largo* bemerkbar gemacht hat, hat es nun auch im Finale eine wichtige Rolle zu spielen. Von den Streichern angetrieben bietet das *Allegro con fuoco* zunächst sein eigenes Material dar: einen Marsch in e-Moll für Hörner und Trompeten, einen frenetischen Tanz für die Geigen, und eine nachdenklichere Episode für Klarinette, die durch ein in seiner G-Dur-Harmonik so robustes Thema weggefegt wird, dass die Hörner wiederholt streng an den e-Moll-Marsch erinnern müssen. Über einem von dem Marschthema abgeleiteten *Ostinato* lassen Holzbläser und Streicher gleichzeitig Fragmente aus dem *Adagio* und dem Scherzo anklingen, scheinbar um den als Höhepunkt wirkenden Einsatz des Hauptthemas aus dem ersten Satz vorzubereiten. Der entstehende Konflikt zwischen diesem Thema und dem e-Moll-Marsch führt zu einer derartigen Krise, dass die Reprise eher nebensächlich zu sein scheint, bis der Konflikt dann in der Coda gelöst werden kann.

© Gerald Larner
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh
(Sinfonien Nr. 5, 6, 7 & 9)

Das **Royal Scottish National Orchestra**, früher als das Scottish National Orchestra bekannt, ist eines der führenden Sinfonieorchester Europas. Es wurde 1891 als Scottish Orchestra gründet und 1991 unter königliche Schirmherrschaft genommen. Zahlreiche Dirigenten haben zu seinem Erfolg beigetragen, darunter Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson und Neeme Järvi. Walter Weller ist derzeit Conductor Emeritus, Alexander Lazarew ist Chefdirigent, Marin Alsop ist Hauptgastdirigentin und Garry Walker ist Gastdirigent. Das Orchester gibt jährlich über 130 Konzerte in Schottland, tritt regelmäßig bei den Edinburgher Festspielen und den BBC Promenadenkonzerten auf und hat Gastspielreisen nach Österreich, Kroatien, der Slowakei und Spanien unternommen. Das Orchester hat diverse Schallplattenaufnahmen gemacht, darunter Musik aus Filmen wie *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* und *Vertigo*. Mit seinem Bildungsprogramm widmet es sich der Förderung musikalischer Talente und des musikalischen Bewusstseins durch die Arbeit mit Menschen aller Altersgruppen und Fähigkeiten in ganz Schottland, wofür es mit dem angesehenen "Education Award" der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet worden ist.

Neeme Järvi ist Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, seit 1982 Chefdirigent des Sinfonieorchesters von Göteborg, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters und Ehrendirigent des Royal Scottish National Orchestra. Der in Tallinn geborene Este ist einer der meistbeschäftigten Dirigenten der Gegenwart und gibt häufig Gastspiele bei

den führenden Orchestern und Opernensembles der Welt, so auch bei den Berliner Philharmonikern, beim Königlichen Concertgebouw-Orchester, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra und Philadelphia Orchestra, an der Metropolitan Opera und der Opéra national de Paris-Bastille. Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie mit über 350 Aufnahmen vorzuweisen, und man hat ihn rund um die Welt mit Preisen und Auszeichnungen geehrt. Er ist Ehrendoktor der University of Aberdeen, der Königlich Schwedischen Musikhochschule und der University of Michigan und wurde vom schwedischen König zum Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.

Symphonie no 1

La Première Symphonie est la plus ancienne pièce orchestrale de Dvořák qui nous soit parvenue. Mais elle est aussi, et de loin, l'indication la plus sûre du type de musique qu'il écrivit (et, dans la plupart des cas, détruisit) au début des années 1860. Il composa aussi la Deuxième Symphonie en 1865, mais la révisa entièrement plus de vingt ans plus tard, entre la composition des Septième et Huitième Symphonies. La partition actuelle de la Première Symphonie correspond exactement au manuscrit que le jeune compositeur envoya en Allemagne dans le cadre d'un concours et qu'il devait malheureusement ne jamais revoir; elle ne reparut qu'en 1923 après la mort du spécialiste oriental praguois, Rudolf Dvořák (sans aucune parenté avec le compositeur), qui l'avait achetée chez un marchand de livres d'occasion à Leipzig en 1882. Elle fut créée, après de nombreuses coupures, à Brno en 1936.

Le sous-titre qu'on lui donne parfois, *Les Cloches de Zlonice*, demeure un mystère. Il ne figure pas sur le manuscrit, et le fait que le compositeur ait fait référence à la Première Symphonie en utilisant ce titre ne suffit pas à l'expliquer. Zlonice, bien entendu, est la petite ville, située à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Prague, où Dvořák fut envoyé en tant qu'apprenti-boucher en 1853 et qu'il quitta quatre ans plus tard, devenu étudiant en musique, pour s'installer dans la capitale. Il paraît probable que "les cloches" du titre doivent faire référence à la musique, et sans doute à l'élément le plus saisissant de l'œuvre entière, l'introduction audacieuse et retentissante pour quatre cors sur les accords en ut mineur du reste de l'orchestre. Le matériau thématique principal du premier mouvement est le motif percutant de cinq notes énoncé d'abord par les contrebasses juste après l'introduction, le premier sujet des violons et des violoncelles montant et descendant tranquillement en ut mineur, et, beaucoup plus tard, le deuxième sujet doucement

expressif introduit en mi bémol majeur par les premiers violons et repris par la flûte et le hautbois. Toutefois, le thème des cloches reparaît en divers points cruciaux de la construction et confère au mouvement une puissante unité dramatique.

Il est difficile d'affirmer que les fanfares de cor qui font irruption à trois reprises dans le mouvement lent (et qui rappellent Bruckner) font délibérément allusion au thème des cloches. Certes, le motif de cinq notes réapparaît juste avant la fin du mouvement, dans un *pianissimo* vaguement funeste des timbales, mais en général il est plutôt lyrique, et sa construction ternaire se fonde sur la belle mélodie du hautbois présentée d'abord après l'introduction, et ensuite sous une forme harmonique et contrapuntique aventureuse.

Le manuscrit tend à montrer que le scherzo *Allegretto* fut ajouté après-coup, peut-être pour répondre aux exigences du concours allemand, mais la musique, un pastiche très habile de Mendelssohn, indique, quant à elle, qu'il devait faire forte impression non seulement sur le public allemand, mais plus particulièrement sur celui de Leipzig.

Après avoir fait suivre un premier mouvement en ut mineur d'un mouvement lent en la bémol majeur et d'un scherzo en ut mineur, Dvořák complète la séquence, qui est aussi celle de la Cinquième Symphonie de Beethoven, par un Finale en ut majeur. Celui-ci est long, mais on n'en sera pas surpris compte tenu des grandes ambitions d'un compositeur âgé de vingt-trois ans seulement. Il se propose ici d'intégrer, dans le matériau joyeux du Finale en rondo, le fameux motif de cinq notes et surtout le thème des cloches du premier mouvement. Après cela, il célèbre sa réalisation par une formidable coda.

Symphonie no 2

Dvořák composa sa Seconde Symphonie en 1865, la même année que sa Première Symphonie (*Les Cloches de Zlonice*), qu'un Concerto pour violoncelle en la majeur et qu'un cycle de mélodies intitulé *Les Cyprès*.

Il n'orchestra jamais le Concerto pour violoncelle et *Les Cloches de Zlonice* disparut (du moins, c'est ce qu'il croyait: on devait retrouver la partition en 1923). Par contre, la Seconde Symphonie et *Les Cyprès* demeurèrent parmi ses compositions préférées, sans doute pour la raison que les deux œuvres avaient été composées sous l'influence de son amour pour Josefa Čermáková qui allait devenir, non pas sa femme, mais sa belle-sœur, et dont la mort serait commémorée trente ans plus tard dans le dernier mouvement du Concerto pour violoncelle en si mineur.

La Symphonie en si bémol ne fut publiée qu'après la mort de Dvořák, mais ce n'est pas parce qu'il la considérait imparfaite. Il entreprit l'une de plusieurs révisions en 1887 pour faire accepter la partition par Simrock et, l'ayant révisée encore une fois, Dvořák en était très satisfait lorsqu'il entendit la première audition à Prague en 1888. Malgré les idées et la technique plus mûre qui y avaient été ajoutées au cours des vingt-trois années intermédiaires, la Seconde Symphonie était encore l'œuvre d'une spontanéité touchante d'un jeune compositeur de vingt-quatre ans, débordant d'énergie créatrice, mais manquant d'expérience pour une composition de grande envergure.

Dans le premier mouvement en particulier, où l'on s'attendrait à trouver une construction classique, l'auditeur aura intérêt à se laisser porter par le flot d'émotions plutôt qu'à chercher des points de repères symphoniques habituels. Le mouvement est surtout basé sur le thème qui est d'abord introduit discrètement, puis détaillé dans son rythme, par les violons, dans les premières mesures. Après l'introduction, il prend tranquillement sa place comme premier sujet, toujours aux violons, et reste constamment présent par la suite. Le rythme se ralentit un peu et la clef passe en fa majeur pour le second sujet, aux violons et aux altos, mais les bois sont impatients, même à cet endroit, de revenir au premier sujet. À part un bref moment

dans la récapitulation, son rythme domine tout le reste du mouvement.

Avec des échos lointains de la Symphonie *Pastorale* de Beethoven, le premier mouvement renferme un élément tchèque très reconnaissable, mais le *Poco adagio* est allemand de style, rappelant Mendelssohn ou Schumann, peut-être, et suggérant déjà l'admiration croissante de Dvořák pour Wagner. Il est aussi très personnel dans sa sombre introduction en sol mineur et dans l'éloquence soutenue du thème principal. Un second sujet plus décoratif est introduit par un *obbligato* de clarinette dans le ton majeur relatif et à la suite de développements inattendus – une section fuguée et une attaque de la batterie pour lutter contre le lyrisme général –, la mélancolie finit par se dissiper en une conclusion en sol majeur.

On retrouve dans le Scherzo – là encore, intercalés entre des échos de Beethoven – des passages caractéristiques de Dvořák dans le gracieux thème principal des sections externes en si bémol majeur et, après une modulation intéressante, dans la figuration des bois dans la section médiane en la majeur.

Comme le premier mouvement, le Finale présente un plus grand attrait pour l'auditeur indulgent et accessible aux émotions que pour le critique qui s'intéresse à la structure. Dvořák ne l'ignorait pas lorsqu'il fit d'importantes coupes dans sa révision de 1887, mais il savait aussi que ce mouvement valait la peine d'être préservé à cause de la gaîté innocente du thème principal, de la mobilité brahmsienne du second sujet (introduit par le cor avec les altos et violoncelles à l'unisson en ré majeur) et de l'exubérance extraordinaire qui envahit le tout.

Symphonie no 3

C'est la Troisième Symphonie qui, parmi d'autres œuvres récentes, a valu à Dvořák de se faire connaître dans l'un des principaux centres musicaux en dehors de la Tchécoslovaquie: en 1874, il obtint une bourse de l'État autrichien qui lui fut

accordée par un jury distingué de Vienne; il fut rempli de joie par cette somme, bien sûr, mais plus encore par cette preuve de la bonne opinion que des musiciens, tels que Johannes Brahms, Eduard Hanslick et Johann Herbeck, avaient formée de son œuvre.

Il est particulièrement intéressant de constater qu'il obtint ce prix en dépit du fait que le jury était mal disposé envers des compositeurs de la tendance wagnérienne, à laquelle Dvořák appartenait incontestablement à cette époque. Mais le plus grand compositeur de Vienne, son critique le plus judicieux et son chef d'orchestre le plus influent n'auraient pu manquer de déceler ce qu'il y avait de novateur au cœur des partitions de Dvořák, ainsi que le talent du jeune compositeur.

Bien qu'ils n'aient pas pu ne pas remarquer le tour wagnérien du thème principal du premier mouvement de la Symphonie en mi bémol, ils ont dû être séduits par la conviction passionnée de cette mélodie. Ils ont, en outre, certainement admiré la manière dont elle se prête au développement symphonique: la ligne descendante du second sujet, par exemple, est dérivée d'une phrase du thème principal, et le tour wagnérien est présent désormais dans l'accompagnement. De sorte que dans la section intermédiaire du mouvement, laquelle s'articule de manière spontanée, le développement d'un thème constitue également le développement de l'autre. Par ailleurs, ces deux thèmes ont tant de choses en commun que, dans la réexposition, Dvořák laisse le second sujet de côté et projette de manière très avantageuse son thème principal dans la coda.

Toutefois, l'auguste jury viennois a dû nourrir quelque inquiétude au sujet de l'*Adagio molto*, en partie parce qu'il est l'unique mouvement à un endroit où la tradition voulait que le compositeur en plaçat deux, mais aussi parce qu'il offre une telle combinaison d'individualisme et d'adoration du héros. Les deux sections externes, en ut dièse mineur, de la marche

funèbre renferment de nombreux caractères que l'on considère aujourd'hui comme du pur Dvořák (c'est le cas notamment de l'orchestration, avec ses clarinettes et ses violoncelles) ainsi que d'heureux souvenirs incontestables de Berlioz. La section intermédiaire resplendissante en ré bémol majeur s'appuie sur un motif qui rappelle fortement la *Walhalla* de Wagner; c'est là que s'achève tranquillement et sereinement ce mouvement, sur une brève coda.

Seules quelques nuances wagnériennes sont perceptibles dans le Finale. Berlioz et Mendelssohn y sont eux aussi présents, mais ce mouvement doit sa richesse à l'inépuisable énergie qui émane des rythmes pointés du thème principal. En dépit de la liberté de construction (qui se rapproche de celle d'un rondo en forme de sonate) et de la hardiesse du développement (qui, à un certain moment, plonge en mi majeur cependant qu'une moitié de l'orchestre suit un rythme binaire et l'autre un rythme ternaire), rien ne vient briser la continuité. Aucun musicien intelligent n'aurait pu refuser une bourse à un compositeur aussi talentueux.

Symphonie no 4

Dvořák fur très impressionné par un concert que donna Richard Wagner à Prague en février 1863 et au cours duquel celui-ci dirigea des extraits de quatre de ses opéras. Il en tira un grand enseignement, et même, alors qu'il écrivait sa Quatrième Symphonie en 1874, le souvenir de ce concert, et notamment de *Tannhäuser*, était si présent dans sa mémoire qu'il appuya un mouvement entier sur le "Chœur des Pèlerins".

Pourtant, en dépit de cet écho wagnérien suivi d'un ou deux autres, Dvořák, alors âgé de trente-trois ans, commençait indubitablement à découvrir son style personnel ainsi que la maîtrise structurelle qu'il allait développer avec succès dans cinq autres symphonies pendant les deux décennies suivantes. Son imagination ne pouvait pas encore se nourrir des symphonies de Brahms, mais il connaissait fort bien l'œuvre de Beethoven, et l'exemple de Smetana l'avait encouragé à laisser des éléments tchèques transparaître dans ses mélodies.

De même que la Neuvième Symphonie de Beethoven, la Quatrième de Dvořák s'ouvre sur des harmonies soutenues de ré mineur et des annonces tranquilles d'un thème qui est finalement présenté de manière énergique comme étant le premier sujet. Le deuxième sujet renferme, quant à lui, une idée mélodique charmante introduite par les violons sur un accompagnement *pizzicato*, et il ne pourrait avoir été écrit par nul autre que Dvořák. Son développement s'inspire de la manière de Mendelssohn plutôt que de celle de Beethoven, en ce sens qu'il présuppose une relation étroite plutôt qu'un conflit entre les deux thèmes principaux. Le processus d'assimilation se poursuit dans le réexposition, où le passage en ré majeur pour la réapparition définitive du deuxième sujet est longuement repoussé puis renversé par une coda intransigeante en ré mineur.

Comme dans la Neuvième Symphonie de Beethoven, le mouvement lent adopte le ton de si bémol majeur et la forme d'une sorte de variation. Mais les ressemblances s'arrêtent là, en partie car Dvořák n'utilise qu'un seul thème, et en partie car ce thème rappelle par bien des côtés un autre compositeur. Le choral wagnérien est introduit par les vents, et dans les deux premières variations la ligne mélodique demeure à peu près inchangée: la variété tient à la couleur et la texture. Dans la troisième variation, la mélodie est confiée aux bois sous une forme syncopée, cependant que les violoncelles interprètent un contrepoint ambitieux. La quatrième variation est interrompue, quant à elle, par un développement spectaculaire (y compris un traitement *fugato* du thème en diminution) et n'est reprise que juste avant la coda.

Bien que le Scherzo *Allegro feroce* ne soit pas le plus caractéristique de son auteur, il compte parmi les plus saissisants du genre. Il abonde en énergie rythmique, son

deuxième thème en ré mineur pour bois à l'unisson invite à une comparaison avec certaines des pièces les plus impulsives de Berlioz, et son trio ne se calme que pour suivre la marche allègre des tailleurs dans le dernier acte des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Les dernières mesures du Scherzo renferment une allusion au thème principal du premier mouvement, qui est particulièrement intéressant puisqu'il se produit en ré majeur plutôt que mineur. Il est donc possible, aussi inconfortable et agité que semble être le premier thème en ré mineur du Finale, qu'il se fasse de plus en plus positif. La transformation n'est pas aisée, mais la reprise radieuse et culminante du deuxième sujet par l'orchestre tout entier introduit la suprématie de la tonique majeure, confirmée finalement par la version élargie du thème principal interprétée par les cors et les trompettes.

La Quatrième Symphonie ne fut pas publiée du vivant du compositeur. Smetana dirigea le Scherzo à Prague en 1874, mais Dvořák n'entendit son œuvre complète que lorsqu'il la dirigea lui-même dans cette ville, dix-huit ans plus tard.

Symphonie no 5

Bien qu'elle ait dû attendre quatre ans avant d'être créée, et treize ans avant d'être publiée – et bien qu'aujourd'hui encore elle n'ait pas la popularité des Septième, Huitième ou Neuvième Symphonies –, la Cinquième Symphonie de Dvořák n'a pas grand chose à envier à aucune de celles qui lui ont succédé. De fait, quand Simrock la publia enfin, en 1888, entre les Septième et Huitième Symphonies, il n'eut aucun mal à la faire passer pour une œuvre nouvelle. Dvořák l'avait révisée dans l'intervalle, sans que le compositeur expérimenté qu'il était devenu entre-temps y trouve grand-chose à remanier, se contentant d'améliorer quelques détails de l'orchestration.

Sa seule subtilité a sans doute empêché la Cinquième Symphonie d'atteindre la popularité des trois dernières symphonies. Sous ses dehors d'ouvrage serein,

positivement enjoué bien souvent, et sans complexité apparente la plupart du temps, peut-être parut-elle un peu trop banale et de caractère trop égal. Elle n'est pourtant pas aussi simple qu'il y paraît. Certes, un paysage pastoral idyllique sert de fond aux événements de la symphonie, mais toute la beauté de l'œuvre tient à la manière dont Dvořák s'arrange pour que l'on ne perde jamais de vue l'arrière-plan, tout en lui superposant une activité symphonique normale.

Cet arrière-plan est représenté par les douces fanfares des bois par lesquelles débute la symphonie. Quasiment restreintes aux seules notes de l'accord parfait de fa majeur, elles ont probablement pour fonction d'établir la tonalité et l'atmosphère radieuse plutôt que de servir de traditionnel premier sujet. Ce que l'on pourrait plus aisément désigner comme tel est un vigoureux thème *grandioso*, lui aussi en fa majeur, parfaitement mis en valeur par le second sujet lorsque celui-ci émerge avec une tranquille douceur aux premiers violons, en ré majeur. Juste avant la fin de l'exposition, Dvořák introduit une nouvelle sorte de fanfare, un motif relativement sinistre en si mineur, d'abord aux cordes et bois, puis aux trombones. Le développement doit en premier lieu exorciser le sinistre et réaffirmer le radieux avant de s'approcher du second sujet, puis du premier sujet *grandioso* – par la suite miraculeusement transformé par le premier cor en vue de la réintroduction de fa majeur aux troisième et quatrième cors et du début de la réexposition.

Le mouvement lent est en la mineur et semble au premier abord sans grande parenté avec le premier mouvement. On pourrait en effet y voir une construction indépendante en forme de *doumka*, l'*Andante con moto* plutôt mélancolique, avec sa belle mélodie de violoncelle, contrastant avec le matériau éclatant en la majeur de tempo plus rapide. Mais c'est dans les sections en majeur que Dvořák nous permet d'entr'apercevoir de nouveau l'arrière-plan, et tout particulièrement dans

les radieux accords parfaits des bois et des cors, dont certains sont en fait en fa majeur.

Guidé par un même désir de préserver l'unité et la continuité, Dvořák utilise le matériau de l'*Andante* pour introduire le véloce *Allegro scherzando*, en si bémol majeur. Le trio est dans la tonalité éloignée de ré bémol majeur, mais les fanfares initiales des bois donnent un nouvel aperçu de l'arrière-plan. Quelques mesures plus loin, une phrase poignante des violoncelles confirme que le second sujet du premier mouvement n'a pas été oublié lui non plus.

Le dernier mouvement, qui débute en la mineur et attend la cinquante-cinquième mesure pour parvenir à fa majeur, rencontre plus de difficultés. Pourtant, même sous sa forme la moins heureuse, on ne peut manquer de reconnaître la structure en accord parfait du thème principal, de caractère dramatique. Le deuxième sujet, en ré bémol majeur (tonalité du trio du précédent mouvement), introduit un élément chromatique expressif, mais un thème secondaire en accords parfaits mineurs aux bois et aux cors permet de ne pas perdre de vue l'arrière-plan.

Le développement contient sans doute le passage le plus agité de toute la symphonie, mais des paroles délicieusement bienveillantes des clarinettes à la tierce détournent l'ire du premier sujet. Il est désormais impossible de le prendre avec le même sérieux. Dans la réexposition, sa métamorphose de la mineur à fa majeur se passe plus aisément et, au retour du deuxième sujet, le thème secondaire en triades mineures, aux bois et aux cors, réapparaît en faisant délibérément et indubitablement référence au fa majeur radieux du début de l'œuvre. La consommation de l'union représentée par ce Finale, l'un des plus beaux de Dvořák, est célébrée par une joyeuse coda se caractérisant par une fusion particulièrement brillante et ingénieuse de fanfares des trompettes et des trombones.

Symphonie no 6

Dvořák écrivit cinq symphonies avant que quiconque, dans l'immense univers de la musique à l'ouest de la Tchécoslovaquie, lui ait demandé d'en composer une. Certaines de ses premières symphonies l'aidèrent à remporter une bourse de l'État autrichien – accordée par un éminent jury de Vienne aux "jeunes artistes pauvres et talentueux" –, mais la Sixième fut écrite à la demande expresse d'un musicien, et non des moindres puisqu'il s'agissait de Hans Richter, qui avait dirigé une exécution particulièrement bien accueillie de la Troisième Rhapsodie slave à Vienne, en 1879, et souhaitait encourager ce compositeur encore peu connu.

Richter fut ravi par cette nouvelle œuvre, achevée en moins d'un an. Mais, devant la réticence de certains des membres de l'Orchestre philharmonique de Vienne à encourager un compositeur tchèque (aussi jeune, pauvre et talentueux fût-il), l'audition viennoise fut par deux fois reportée, et c'est finalement l'Orchestre philharmonique de Prague, dirigé par Adolf Czech, qui assura la création mondiale de la Sixième Symphonie en mars 1881. Bien que cette création ait constitué un événement important pour l'histoire musicale tchèque, remportant un tel succès auprès du public que le *Furiant* fut aussitôt bissé, il n'en demeure pas moins que Dvořák était très conscient de la tradition symphonique viennoise – et notamment de la Neuvième Symphonie de Beethoven et de la récente Deuxième de Brahms – à l'époque où il composa son propre ouvrage.

Dans l'*Allegro non tanto*, cette influence viennoise ne se manifeste pas au niveau du matériau mélodique. Le thème principal, présenté en ré majeur dès les premières mesures par les bois sous-tendus par de joyeuses syncopes des cors et des altos, est en fait basé sur une chanson populaire de Bohême. Des deux thèmes composant le second sujet – l'un aux violoncelles et aux cors, l'autre au hautbois solo –, le premier annonce la Quatrième Symphonie de

Brahms plus qu'il ne fait écho à la Deuxième.

On retrouve, cependant, un trait du classicisme viennois dans l'importance qu'acquièrent, dans la suite du mouvement, les épisodes assurant la transition entre les premier et second sujets. Aucun des deux thèmes du second sujet n'apparaît dans le développement, qui traite avec beaucoup d'imagination le thème principal associé au matériau de la transition; et le point culminant de ce mouvement reprend de nouveau le thème principal, désormais dans une version *grandioso* empruntée à l'exposition, mais que le compositeur a évité dans la réexposition, la gardant en réserve pour ce passage spectaculaire de la coda.

On a comparé l'introduction de l'*Adagio* par les bois au début du mouvement lent de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Mais cette ressemblance est superficielle puisque, chez Dvořák, le hautbois et le basson anticipent en fait sur la mélodie introduite par les violons à leur première entrée. L'organisation du mouvement est basée sur les trois nouvelles apparitions de ce thème dans le ton principal de si bémol majeur. Les épisodes remarquablement libres qui les séparent sont consacrés à un nouveau matériau mélodique ou au développement du thème principal, qui connaît une crise en si bémol mineur au centre même du mouvement.

Le Scherzo n'a rien à voir avec Vienne. Dérivées du *furiant*, danse traditionnelle qui trouve son énergie dans un frottement rythmique entre binaire et ternaire, les première et dernière sections sont de caractère purement bohémien. L'inspiration de l'interlude pastoral constituant la section centrale, magnifiquement orchestrée, ne s'éloigne guère non plus de la terre natale.

L'influence de Brahms est, en revanche, assurément perceptible dans le dernier mouvement. Le tempo *Allegro con spirito*, la mesure à 2/2, la tonalité de ré majeur sont les mêmes que dans le mouvement correspondant de la Deuxième Symphonie, et le premier thème *pianissimo* de Dvořák n'est pas sans évoquer cette expression *sotto voce* si caractéristique de Brahms. On notera toutefois avec intérêt que le thème principal du Finale de Dvořák présente, délibérément ou non, une parenté avec celui du premier mouvement. De plus, Brahms lui-même n'aurait pu maintenir avec plus de brio l'élan tout au long du deuxième sujet – les clarinettes dansant sur des triolets de croches, les violons avançant majestueusement en blanches – puis tout au long du développement et de la réexposition jusqu'à l'exaltation rythmique de la coda *Presto*.

Symphonie no 7

Dvořák était bien décidé à faire de sa Symphonie en ré mineur une œuvre "respectable", selon son propre terme, digne de l'approbation de Brahms, et "propre à émouvoir l'univers", Londres notamment. En 1884, la London Philharmonic Society l'avait nommé membre honoraire et lui avait demandé une nouvelle symphonie. Neuf mois plus tard, Dvořák achevait son ouvrage, dirigeant la première au St James's Hall le 22 avril 1885.

Dvořák n'était pas particulièrement heureux à l'époque mais, fidèle aux idéaux classiques qu'il chérissait en matière de symphonie, il veilla à maintenir un équilibre émotionnel. Ce dont il ne faut pas conclure que son expression spontanée en fut le moins du monde inhibée. Certains passages bénéficient de son inspiration la plus personnelle, tel le beau solo de cor qui éclaire d'un rayon de mi majeur le sombre ré mineur du premier sujet dans le premier mouvement. Il annonce aussi la mélodie lyrique du second sujet, introduite en si bémol majeur par flûtes et clarinettes. Ce conflit d'émotions et de tonalités occupe une large place dans le développement. Mais, en réexposant le matériau majeur en premier lieu et en réservant le thème principal pour la suite, Dvořák ne fait pas régner un bonheur sans partage sur la conclusion de ce mouvement.

Commençant et finissant sereinement en fa majeur, le *Poco adagio* renverse la

tendance sur le plan émotionnel. La tranquillité prévaut, en dépit de moments tragiques comme ceux introduits par les violons et violoncelles – soudain exposés à l'octave, sans soutien – aussitôt après l'entrée du deuxième thème aux bois. La mélancolie ambiante est à cette occasion dissipée par une nouvelle idée aux cors. Mais lorsque cette même mélodie solitaire revient presque à la fin, avec ses tristes affaissements de septième, elle provoque une explosion qui n'est pas aussi aisément calmée.

Il n'est guère étonnant dans ce contexte que le Scherzo, l'un des meilleurs exemples de sa catégorie, soit aussi l'un des plus graves, égalant à sa façon le mouvement équivalent de la Neuvième Symphonie de Beethoven, dans la même tonalité. Son principal thème rappelle celui en ré mineur du premier mouvement, avec une insistance sur le motif syncopé dont il s'accompagne et qui frise la violence. Il faut toute la beauté pastorale d'une section centrale particulièrement inspirée pour restaurer l'équilibre.

Le dernier mouvement a donc son lot de problèmes émotionnels à résoudre. Le climat ambiant dérive du matériau sinistre et plein d'énergie nerveuse du premier sujet. Que le beau thème de violoncelle en la majeur ne soit qu'une solution temporaire, c'est ce qui apparaît au travers des menaces continues du développement. La réexposition a beau accorder au deuxième sujet le ré majeur qui lui revient de droit, la tonalité mineure se réimpose rapidement. Elle ne relâche sa domination que dans les dernières mesures de l'une des codas les plus dramatiques qui aient jamais été écrites.

Symphonie no 8

Bien qu'il ait acquis une maîtrise croissante de la forme en composant ses six premières symphonies, Dvořák n'atteignit l'apogée de son art qu'en 1885, lorsqu'il composa sa Septième Symphonie en ré mineur: à ce moment, on se trouvait enfin en présence d'une symphonie qui pouvait, à coup sûr, être comparée sur le plan du style et de la structure avec les meilleures symphonines

de Brahms. Dès lors Dvořák fut en mesure de se détendre et de composer une symphonie pour son propre plaisir – et c'est précisément ce qu'il fit lorsque, à la fin de l'été 1889, dans le cadre paisible de sa maison de campagne de Vysoká, il entama sa Huitième Symphonie en sol majeur.

Cette symphonie est, comme la décrit lui-même le compositeur, "différente des autres; elle contient des idées personnelles élaborées d'une façon nouvelle". Même la manière dont elle emploie la tonalité, le symbolisme des modes majeur et mineur, est inhabituelle. Ainsi, la mélodie expressive en ré mineur du début n'a rien d'hostile. Elle n'entre pas en conflit avec le sol majeur, elle fusionne avec lui, et lorsque cela se produit – pour donner un simple support harmonique à l'innocent premier sujet en forme de chant d'oiseau exécuté à la flûte solo – on sait qu'on se trouve là où il faut. On reste au bon endroit, de toute évidence la campagne de Bohème, pendant tout le reste du mouvement. La tonalité de si mineur du second sujet cadencé, introduit par les flûtes et les clarinettes sur un joli contrepoint dansant en triolets exécuté par les cordes, ne diminue pas le gaieté de la situation. Cette joie n'est pas non plus modérée par les deux réapparitions en sol mineur de la mélodie de l'introduction, au début et à la fin du développement; d'autant moins qu'à chaque fois elle se fond comme il convient en sol majeur.

L'ouverture du mouvement lent est d'un caractère légèrement amer. Toutefois, malgré l'armature en mi bémol majeur, la véritable tonalité de l'*Adagio* est ut majeur – dont la signification idyllique est soulignée par un autre genre de chant d'oiseau exécuté par les flûtes, auquel répondent cette fois des clarinettes languissantes. Bien que la musique d'ouverture en mi bémol revête parfois un rôle dramatique, le caractère du mouvement est déterminé par deux charmants épisodes en ut majeur, où la ligne mélodique est un équilibre gracieux sur des bois ou des violons, sur fond de violoncelles et de contrebasses jouant *pizzicato*, qui évoquent le cymbalum villageois.

Comme dans le premier mouvement, la tonalité en sol mineur du thème d'ouverture de l'*Allegretto grazioso* ne comporte pas de sous-entendus menaçants. C'est une valse élégante mise en relief de manière efficace par la danse rustique de la section centrale et sa variante joyeuse qui apparaît dans la coda *Molto vivace*.

D'une manière caractéristique, bien qu'il débute par une fanfare à la trompette en ré, le finale est basé sur une éloquente mélodie introduite par des violoncelles jouant *legato* en sol majeur. Il se poursuit sous forme d'une série de variations, mais Dvořák aime tellement la deuxième d'entre elles – un épisode exubérant exécuté en trilles par les cors et par l'orchestre tout entier jouant *fortissimo* – qu'il la répète spontanément après le solo de flûte compliqué de la troisième variation. Inévitablement ceci dérange l'agencement des variations, qui reprend seulement après une section centrale en ut mineur basée sur la fanfare d'ouverture. Mais même là, il est interrompu par un dernier rappel de la deuxième variation *fortissimo*, et par son irrésistible avance en direction de la coda.

Symphonie no 9

En dépit de toutes les controverses quant aux origines plutôt américaines ou plutôt tchèques du matériau mélodique de la Symphonie *Du Nouveau Monde* – pour savoir s'il faut les rechercher du côté de source afro-américaine ou américaine d'origine, ou bien au contraire du côté de la Bohême natale de Dvořák –, la seule chose qui importe vraiment est ce que le compositeur lui-même pensait faire.

Il ne devrait y avoir là aucune controverse. Dans une interview publiée dans le *New York Herald* du 15 décembre 1893 (veille de la création), Dvořák affirma sans ambiguïté qu'après avoir étudié un certain nombre de mélodies des Indiens d'Amérique il avait essayé d'en reproduire l'esprit dans sa nouvelle symphonie:

> Je n'ai véritablement utilisé aucune d'entre elles. J'ai simplement écrit des thèmes originaux, reprenant les particularités de la musique des Indiens; et, me servant de ces thèmes comme de sujets, je les ai développés au moyen de toutes les ressources du rythme, de l'harmonie, du contrepoint, et des couleurs orchestrales de notre époque.

En tant que directeur titulaire, fort bien payé, du Conservatoire national à New York, il s'était fixé pour tâche de montrer à ses élèves comment ils pouvaient bâtir une tradition symphonique américaine distinctive en la fondant sur leur musique nationale. De même qu'il avait cherché son inspiration dans "les airs à demi oubliés des paysans de Bohême", eux-mêmes devaient emprunter aux mélodies des Noirs et des Amérindiens.

D'un point de vue pratique, il ne faisait pas de différence, pour sa part, entre la musique noire et la musique indienne, les comparant toutes deux, assez curieusement, à la musique écossaise. De toute évidence, il n'y avait repéré que les caractéristiques communes à ces deux sortes de chansons traditionnelles, et aux airs de Bohême. D'un autre côté, s'il était *convaincu* de créer des mélodies américaines – indiennes, en fait, dans les parties de sa symphonie inspirées par *The Song of Hiawatha* (Le Chant de Hiawatha) de Longfellow –, peu importe que les ethno-musicologues tchèques puissent revendiquer tout ce qu'il a écrit comme bohémien. Soit dit en passant, ils pourraient aussi rappeler que c'est dans une traduction tchèque que Dvořák avait lu "Hiawatha" pour la première fois, trente ans auparavant, et qu'il avait depuis longtemps l'intention de le mettre en musique d'une façon ou d'une autre. Mais, comme disait Dvořák: "Mon œuvre n'aurait jamais été exactement la même si je n'avais pas vu l'Amérique."

Les deux mouvements spécifiquement mentionnés par Dvořák comme ayant été inspirés par "Hiawatha" sont le *Largo* et le Scherzo. Mais, si ces derniers sont d'esprit américain, le premier mouvement l'est tout autant, et notamment le thème annoncé par les cors dès l'introduction *Adagio*, avant de faire une entrée spectaculaire en

mi mineur (aux mêmes instruments), comme premier sujet de l'*Allegro molto*. Il possède la plupart des caractéristiques des autres airs américains de l'ouvrage, y compris cette tendance fondamentale à s'élever dans une phrase pour retomber dans la suivante. Les deux thèmes du second sujet – la mélodie affairée des flûtes et des hautbois en sol mineur et le solo nostalgique de flûte en sol majeur, faisant indubitablement écho aux negro spirituals – vont dans le même sens. Tout le développement s'attache, qui plus est, à souligner la parenté des trois thèmes.

La conviction de Dvořák selon laquelle il n'y a pas de différence pratique entre la musique noire et la musique indienne est particulièrement bien illustrée par la belle mélodie de cor anglais du début du mouvement lent. Introduite par un enchaînement inspiré d'accords des vents menant de mi à ré bémol majeur, elle plante le décor de funérailles indiennes, en dépit de son évidente parenté avec les negro spirituals. Empreinte d'une tristesse peut-être encore plus profonde, la section centrale, plus rapide, passe en do dièse mineur pour l'entrée passionnée des flûtes et des hautbois à l'unisson et la déploration des clarinettes sous-tendue par des *pizzicatos* des basses. La mélodie de cor anglais revient sous forme d'un ramage excité en do dièse majeur et d'une intrusion spectaculaire du premier mouvement en mineur.

Le Scherzo aurait été suggéré, selon Dvořák, par "la scène de la fête, dans 'Hiawatha', où les Indiens dansent". Il est toutefois intéressant de noter que, si la danse en mi mineur, à l'écriture brillante, et la mélodie des bois en mi majeur, plus détendue, des deux sections extrêmes satisfont au cahier des charges américain de Dvořák, la section centrale en ut majeur y déroge: il s'agit d'une évocation magnifiquement orchestrée de la vie dans les campagnes de Bohême.

S'étant signalé dans le Scherzo ainsi que dans le *Largo*, le premier sujet du premier mouvement a aussi un rôle important à jouer dans le finale. Impulsé par les violons, l'*Allegro con fuoco* met d'abord en avant son matériau propre – une marche en mi mineur aux cors et aux trompettes, une danse frénétique aux violons, et un épisode plus pensif à la clarinette qui est balayé par un thème si vigoureux dans ses harmonies de sol majeur que les cors doivent à plusieurs reprises rappeler avec sévérité la marche en mi mineur. Sous-tendus par un *ostinato* dérivé du thème de marche, bois et cordes font simultanément écho à des fragments de l'*Adagio* et du Scherzo, cherchant apparemment à dégager la voie pour l'entrée paroxystique du premier sujet du premier mouvement. Le conflit qui en résulte, entre ce dernier thème et la marche en mi mineur, provoque une telle crise que la réexposition ne semble qu'une lointaine préoccupation jusqu'à ce que la coda parvienne enfin à résoudre le conflit.

© Gerald Larner
Traduction: Josée Bégaud
(Symphonies nos 5, 6, 7 & 9)

Considéré comme l'un des meilleurs orchestres d'Europe, le **Royal Scottish National Orchestra** (anciennement Scottish National Orchestra) fut fondé en 1891 sous le nom de Scottish Orchestra, et a reçu le "Royal Patronage" en 1991. De nombreux chefs-d'orchestre ont contribué à son succès, notamment Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson et Neeme Järvi. Walter Weller en est actuellement le chef honoraire, Alexander Lazarev le chef principal, Marin Alsop le chef principal invité et Garry Walker le chef associé. L'Orchestre donne plus de 130 concerts par an en Écosse, et se produit régulièrement au Festival international d'Edimbourg et dans le cadre des Promenade Concerts de la BBC de Londres. À l'étranger, l'Orchestre a effectué des tournées en Autriche, en Croatie, en Slovaquie et en Espagne. Il a enregistré des œuvres de genres variés, incluant plusieurs bandes sonores pour des films tels que *Titanic*, *Superman*, *La Guerre des étoiles*, *Les Dents de la mer* et *Vertigo*.

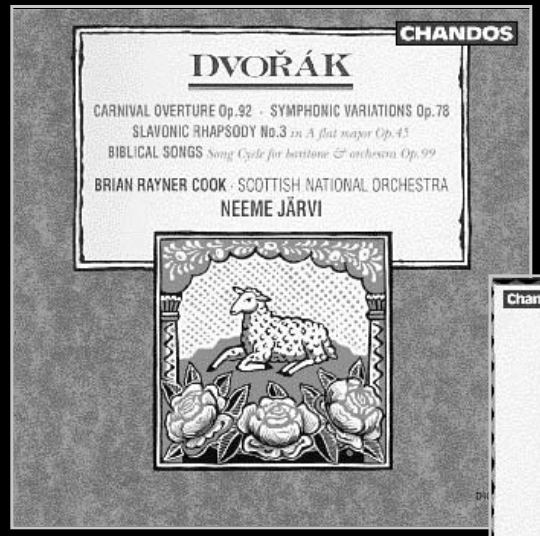
Poursuivant un programme éducatif dont le but est de développer le talent musical et le goût pour la musique, l'Orchestre travaille avec des personnes de tous les âges et de tous les niveaux à travers l'Écosse. Cette activité lui a valu le prestigieux "Education Award" décerné par la Royal Philharmonic Society.

Neeme Järvi est directeur musical du Detroit Symphony Orchestra, chef principal de l'Orchestre symphonique de Göteborg depuis 1982, premier chef principal invité de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Né à Tallinn en Estonie, il est aujourd'hui l'un des chefs les plus demandés: il est régulièrement invité par les plus grands orchestres et théâtres lyriques du monde, comme l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, The Metropolitan Opera et l'Opéra national de Paris-Bastille. Neeme Järvi compte plus de 350 disques à son actif et s'est vu décerner de nombreux prix et titres honorifiques dans le monde entier. Il est docteur honoris causa de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie royale de musique de Suède et de l'Université du Michigan. Le roi de Suède lui a conféré le titre de Commandeur de l'Ordre de l'étoile du Nord.

Suzie Maeder

Other Chandos releases with Neeme Järvi

CHAN 9991 wide book.qxd 10/5/07 4:10 pm Page 68

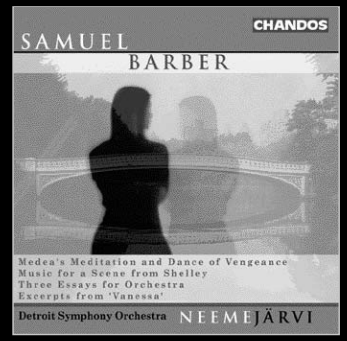


CHAN 9002

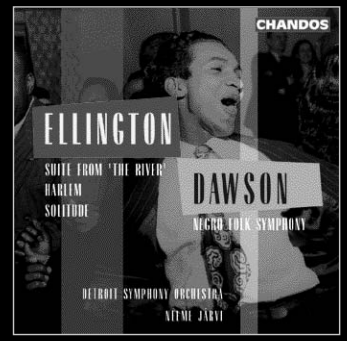
CHAN 8406

CHAN 9920

CHAN 9866

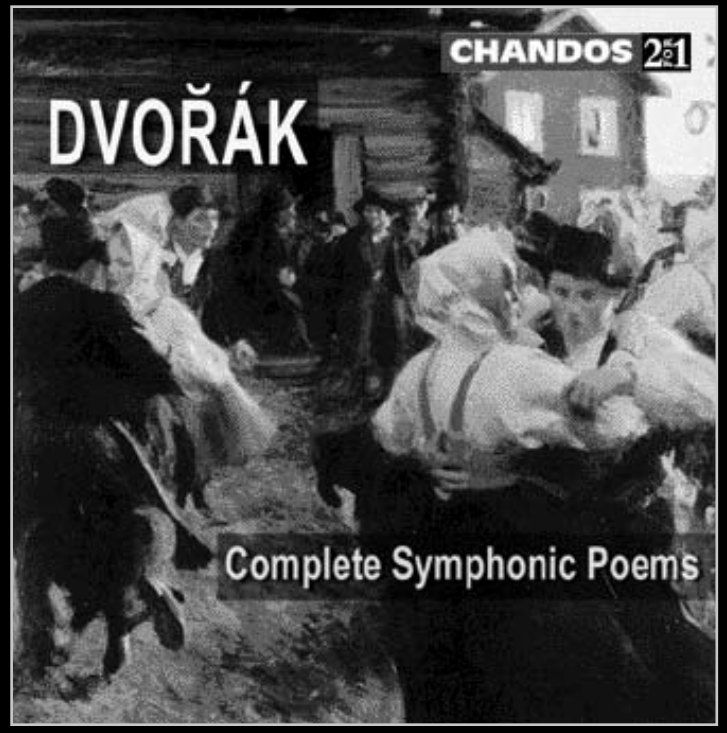


CHAN 9908



CHAN 9909

CHAN 9991 wide book.qxd 10/5/07 4:10 pm Page 70



CHAN 241/3

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Philip Couzens
Editor Tim Oldham (Nos 1, 3, 4 & 8), Ralph Couzens (Nos 2, 6 & 7), Tim Handley (Nos 5 & 9)
Recording venue Henry Wood Hall, Glasgow; 24–26 August 1987 (Symphony No. 1), 6–8 & 26 August 1987 (Symphony No. 2), 7 & 24–27 August 1987 (Symphony No. 3), 27–29 October 1987 (Symphony No. 4), 14 April 1987 (Symphony No. 5), 6 & 7 July 1986 (Symphony No. 6), 8 & 9 May 1986 (Symphony No. 7), 6–8 August 1987 (Symphony No. 8), 20 August 1986 (Symphony No. 9)
Front cover House in Field by Jane Booth Vollers/Photonica
Back cover Photograph of Neeme Järvi by Hanya Chlala
Design Cass Cassidy
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Elizabeth Long
℗ 1987, 1988, 1989 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 2002 Chandos Records Ltd
© 2002 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 9991 INLAY BACK.qxd 10/5/07 4:07 pm Page 1

DVOŘÁK: COMPLETE SYMPHONIES - SNO/Järvi

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL **6-disc set CHAN 9991(6)**

Antonín Dvořák (1841–1904)

SET 1

COMPACT DISC ONE

1 - 4	Symphony No. 1 'The Bells of Zlonice'	52:49

COMPACT DISC TWO

1 - 4	Symphony No. 2, Op. 4	48:08

SET 2

COMPACT DISC THREE

1 - 3	Symphony No. 3, Op. 10	32:46
4 - 7	Symphony No. 4, Op. 13	43:00 TT 75:57

COMPACT DISC FOUR

1 - 4	Symphony No. 5, Op. 76	40:21
5 - 8	Symphony No. 8, Op. 88	36:37 TT 77:09

SET 3

COMPACT DISC FIVE

1 - 4	Symphony No. 6, Op. 60	43:00
5 - 8	Symphony No. 7, Op. 70	36:41 TT 79:51

COMPACT DISC SIX

1 - 4	Symphony No. 9, Op. 95 'From the New World'	44:53

Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Neeme Järvi

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

℗ 1987, 1988, 1989 Chandos Records Ltd.
This compilation ℗ 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

DVOŘÁK: COMPLETE SYMPHONIES - SNO/Järvi

CHAN 9991(6)