



Dvořák Symphony No. 9

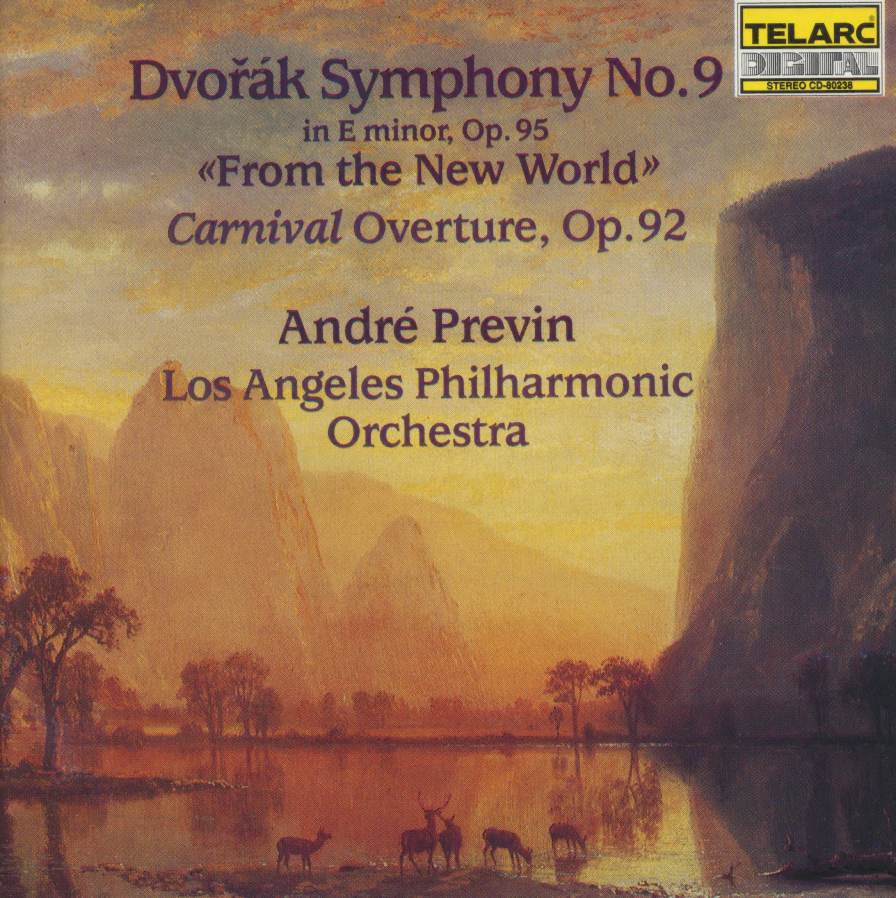
in E minor, Op. 95

«From the New World»

Carnival Overture, Op. 92

André Previn

Los Angeles Philharmonic
Orchestra



ANTONIN DVOŘÁK
(1841-1904)

CD-80238



Symphony No. 9, "From The New World"
Carnival Overture

ANDRÉ PREVIN
LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA

1 Carnival Overture, Op. 92 [8:57]

Symphony No. 9, Op. 95, "From The New World"
(in E minor, in E moll, en mi mineur)

- 2 I. Adagio; Allegro molto [9:32]
- 3 II. Largo [12:31]
- 4 III. Scherzo [8:02]
- 5 IV. Allegro con fuoco [11:13]

Total Playing Time [50:33]



0 20831-2356-2 4 0 6

DDD PURE DIGITAL! All Telarc Compact Discs are produced exclusively from Digital masters made during the recording sessions.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

©© 1990 TELARC® All Rights Reserved
TELARC INTERNATIONAL CORPORATION
23307 Commerce Park Road • Cleveland, OH 44122 U.S.A.

Manufactured for the Columbia House Company Under Authority of Telarc International Corp. PRINTED IN U.S.A.

DVOŘÁK: SYMPHONY NO. 9 • CARNIVAL OVERTURE
PREVIN / LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA

DVOŘÁK: SYMPHONY NO. 9 • CARNIVAL OVERTURE
PREVIN / LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA

TELARC CD-80238

TELARC CD-80238

ANTONIN DVOŘÁK
(1841-1904)

CD-80238



**Symphony No. 9, "From The New World"
Carnival Overture**

ANDRÉ PREVIN
LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA

1 **Carnival Overture, Op. 92 [8:57]**

Symphony No. 9, Op. 95, "From The New World"
(in E minor, in E moll, en mi mineur)

2 I. Adagio; Allegro molto [9:32]

3 II. Largo [12:31]

4 III. Scherzo [8:02]

5 IV. Allegro con fuoco [11:13]

Total Playing Time [50:33]



0 20831-2356-2 4 0 6

DDD PURE DIGITAL! All Telarc Compact Discs are produced exclusively from **Digital** masters made during the recording sessions.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

©© 1990 **TELARC**® All Rights Reserved
TELARC INTERNATIONAL CORPORATION
23307 Commerce Park Road • Cleveland, OH 44122 U.S.A.

PRINTED IN U.S.A.

Symphony No. 9

Dvořák's most popular symphony has also been the most debated. The discussion has little to do with the musical quality of the work, much to do with the question of how "American" it is.

Dvořák wrote the symphony in New York while he was the director of the short-lived National Conservatory. Jeannette Thurber, the founder of the institution, had prevailed upon him to come to the United States in the hope that his reputation would put her institution on a firm footing and eventually produce American composers who could vie with any in the world. (Like many Americans of her day — and since! — she considered exotic foreigners to be *ipso facto*, more gifted and more significant than the most talented local composers. Yet her own faculty at the Conservatory contained a gifted young cellist named Victor Herbert, who was soon to become one of the country's most famous composers, and there was an entire school of talented composers in Boston who were already turning out remarkable symphonies, string quartets, songs, and choral works.)

Dvořák had not, at first, been interested in coming to the United States, but Mrs. Thurber's persistence finally won him over. He arrived on September 26, 1892, and entered enthusiastically on his new responsibilities. Before long he realized what the American press and public wanted: "The Americans," he wrote, "expect me . . . to show them the promised land and kingdom of a new and independent art, in short to create a national music." In spite of this weighty charge, he hoped for success:

It is certainly both a great and splendid task for me and I hope that with God's help I shall accomplish it. There is more than enough material here and plenty of talent. I have pupils from as far away as San Francisco. They are mostly poor people, but at our Institute, teaching is free of charge, anybody who is really talented pays no fees! I have only eight pupils, but some of them very promising.

Not until December did Dvořák find time to compose. He began a musical sketchbook on the nineteenth, and the next day he entered into it the first version of one of his most famous melodies, the one eventually assigned to the English horn in the second movement of the New World Symphony. In the days that followed, he sketched other ideas on some dozen pages of the book, many of them used in the symphony, some reserved for later works, and some ultimately discarded.

Finally, on January 10, 1893, Dvořák turned a fresh page and started sketching the continuous thread of the melodic discourse (with only the barest indications of accompaniments) for the entire first movement. From that time until completion of the symphony on May 24, 1893, he fitted composition into his teaching as best he could.

Anton Seidl was delighted to premiere the new work with the New York Philharmonic on December 15, 1893. Dvořák had aroused a great deal of curiosity about the symphony with an interview that he had given the New York *Herald* in May, just as he was writing the last pages:

I am now satisfied that the future of music in this country must be founded upon what are called Negro melodies. This must be the real foundation of any serious and original school of composition to be developed in the United States . . . These beautiful and varied themes are the product of the soil . . .

At another time he complicated the issue by claiming to have studied the music of the American Indians and even to have found it strikingly similar to that of the Negroes. He regarded the pentatonic scale (an arrangement of five pitches without half-steps, i.e., *do, re, mi, sol, la*) as the essential link between the two, though relatively few Indian melodies are pentatonic, whereas such melodies are just as characteristic of European folksong as they are of American. Yet he was pleased when Seidl said to him, "You know, that's pure Indian music!"

Dvořák's comments attracted much attention — and misunderstanding. Just before the symphony's premiere, Dvořák emphasized that he sought the *spirit*, not the letter of traditional melodies. Stories of his finding sources for the music proliferated. The early Boston Symphony program notes show how the legend grew. For the first Boston performance, only two weeks after the premiere, the program annotator, William Foster Aphthorp, discussed hypothetically what melodies Dvořák might have had in mind; three years later, he wrote flatly, "Its thematic material is made up largely of Negro melodies from the Southern plantations."

Dvořák sketched all the thematic material of the symphony during his fourth month in this country, when he had never been south or west of New York, so it is hard to imagine what music "from the Southern plantations" he might have heard. And as for Indian melodies — well, there were a few unscientific transcriptions and even a doctoral dissertation published in German, as well as, perhaps, a wild West show or two.

And yet there are some credible claims of ethnic influence. Victor Herbert recalled later that the young black composer and singer Harry T. Burleigh, then a student at the Conservatory, had given Dvořák some of the tunes for the symphony. Certainly on a number of occasions Burleigh sang spirituals for Dvořák, thus familiarizing him with the characteristic melodic types of the spiritual, including the frequent appearance of the pentatonic scale.

Perhaps, then, it was to suggest a particularly "American" quality that Dvořák reworked some of the original themes from his sketchbook to make them more obviously pentatonic. The clearest case is the English horn solo at the beginning of the slow movement, which, in the original sketch, lacked most of the dotted notes and had no pentatonic feeling.

Ex. 1 Andante



A very simple melodic change made the opening phrases strictly pentatonic, more "American." The dotted rhythms, also an afterthought, may be a reflection of the rhythm of one of Burleigh's favorite songs, *Steal Away*.

Ex. 2



All in all, then, the American influence seems to be, for the most part, exotic trimming on a framework basically characteristic of the Czech composer. Today we don't get so exercised over the question of whether or not the symphony is really American music. Still, there is little reason to doubt Dvořák's evident sincerity when he wrote to a Czech friend during the time he was composing it, "I should never have written the symphony 'just so' if I hadn't seen America." He never intended the title "From the New World" to imply that he had written a work with American music, but rather simply to convey "Impressions and Greetings from the New World."

One of the most lovable characteristics of Dvořák's works is his inexhaustible supply of fresh melodic invention. The apparent ease with which he creates naively folklike tunes conceals the labor that went into the sketches: refining, sorting and choosing the ones actually used, often recasting them quite thoroughly before the end. Its apparent spontaneity of invention has recommended the symphony to audiences from the very beginning.

After a slow introduction that hints at the main theme, the horns play a soft, syncopated fanfare over a string tremolo. This is one of several themes that will recur throughout the symphony as a unifying element. The dotted rhythmic pendant to the horn figure leads the harmony to G minor for a theme of narrow compass (introduced in flute and clarinet) over a drone. This in turn brightens to G major and the most memorable moment in the

Allegro: a new theme (an unconscious reminiscence of the "chariot" in *Swing low, sweet chariot*?) presented by the solo flute in its lowest register; the first four notes of this tune, too, will recur many times later on.

The two middle movements, according to Dvořák, were inspired in part by passages of Longfellow's *Song of Hiawatha*. The slow movement was suggested by the funeral of Minnehaha in the forest, but at the same time Dvořák instilled a deep strain of his own homesickness for Bohemia (perhaps it is no accident that the text that came to be attached to this melody was "Goin' home"). The introduction to the slow movement is one of Dvořák's most striking ideas: in seven chords he moves from E minor, the key of the first movement, by way of a surprising modulation to D-flat, the key of the second movement. A similar chord progression, though not modulating, reappears at the close to frame the movement.

Dvořák's image for the third movement was the Indian dance in the scene of Hiawatha's wedding feast. This must refer to the dance of Pau-Puk-Keewis, who, after dancing "a solemn measure," began a much livelier step:

Whirling, spinning round in circles,
Leaping o'er the guests assembled,
Eddying round and round the wigwam,
Till the leaves went whirling with him . . .

but it is nearly impossible to find anything that could be considered "Indian" music in this very Czech dance. The whirling opening section has the same rhythmic shifts and ambiguities as the Czech *furiant*, and the remaining melodic ideas are waltzes, graceful and energetic by turns.

The last movement is basically in sonata form; at its striking climax, Dvořák gradually weaves elements of the three earlier movements together in contrapuntal combinations (most stunning of these is the rich chord progression from the opening of the second

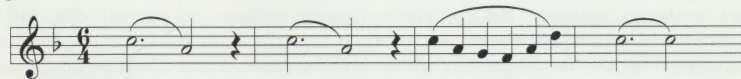
movement, played fortissimo in the brass and woodwinds over stormy strings). Somehow in these closing pages, we get the Czech Dvořák, the Americanized Dvořák, and even a strong whiff of Wagner (for a moment it sounds as if the *Tannhäuser* Venus is about to rise from the Venusberg) all stirred into a heady concoction to bring the symphony to its stirring close.

Carnival Overture

In 1891, when he was fifty years old, Dvořák composed a triptych of overtures conceived as a set with the overall title Nature, Life, and Love, planned as his Op. 91. He later reconsidered the plan and gave the three works separate titles and opus numbers. And thus they are known today: In Nature's Realm (Op. 91), Carnival (Op. 92), and Othello (Op. 93). Or perhaps it would be better to say that they are not known today, except for the Carnival Overture, which is filled with a gaiety and high spirits that have brought it to performance far more frequently than its companion scores.

Dvořák's conception of Nature is central to these scores. He had a tinge of pantheism that also saw Nature as the giver of life in ways that are both beautiful and ugly, leading to joy or tragedy. Dvořák conceived a musical "Nature theme" that he used in all three of the overtures:

Ex. 3



As the original title of the trilogy suggests, the opening overture showed the composer's delight in natural surroundings; it is filled with bird songs and other musical nature-painting. Carnival epitomizes a happy return to the bustling world of human contact, filled with jollity, dancing, and merrymaking. The final overture deals with Love (as indicated in the trilogy's title), but it is the tragedy of Othello, "he who, loved not wisely,

but too well." When heard by itself, the Carnival Overture exudes high spirits from its vigorous opening theme, the beginning of a tightly-knit exposition in which each idea seems to grow out of an element found in its predecessor. After the bustle of the exposition, the beginning of a development section is suddenly cut short by unsettling diminished chords in the harp, and the energy of the opening fades away, settling on a distant key. The participant in the carnival gaiety has withdrawn momentarily to a tranquil retreat of peace and natural beauty, one feature of which is the clarinet's brief recollection of the Nature theme from the first overture. The peaceful interlude ends on the same diminished harmony that introduced it; now we continue with the "normal" development of materials from the exposition, culminating in a recapitulation of tremendous élan.

— Steven Ledbetter



Sinfonie Nr. 9

Dvořáks populärste Sinfonie ist auch seine umstrittenste. Die Diskussion hat wenig mit der musikalischen Qualität dieses Werkes zu tun, aber um so mehr mit der Frage, wie „amerikanisch“ sie ist.

Dvořák schrieb die Sinfonie in New York während er der Direktor des kurzlebigen Nationalen Konservatoriums war. Jeannette Thurber, die Gründerin dieses Institutes, hatte ihn darum gebeten in die Vereinigten Staaten zu kommen, da sie hoffte, daß sein Ruhm ihr Institut fest etablieren könne und mit der Zeit amerikanische Komponisten produzieren würde, die mit den Komponisten der ganzen Welt wetteifern konnten. (Wie viele Amerikaner aus jener Zeit - und sogar bis heute! - sah sie exotische Ausländer *ipso facto* als begabter und wichtiger an, als die talentiertesten hiesigen Komponisten. Ein Fakultätsmitglied des Konservatoriums war ein begabter, junger Cellist namens Victor Herbert, der bald zu einem der berühmtesten Komponisten dieses Landes wurde, und es gab eine ganze Schule talentierter Komponisten in Boston, die schon bemerkenswerte Sinfonien, Streichquartette, Lieder und Choralwerke herausbrachten.)

Dvořák war zuerst nicht daran interessiert gewesen, in die Vereinigten Staaten zu kommen, doch gewann ihn das nachdrückliche Drängen jener Mrs. Thurber am Ende für sich. Er kam am 26. September 1892 an und nahm seine neuen Verpflichtungen enthusiastisch in Angriff. Nach kurzer Zeit entdeckte er, was die amerikanische Presse und Öffentlichkeit von ihm erwartete: „Die Amerikaner,“ so schrieb er: „erwarten von mir, daß ich ihnen das gelobte Land und Königreich einer neuen und unabhängigen Kunst zeige, kurz gesagt, daß ich eine nationale Musik kreiere.“ Trotz dieses gewichtigen Auftrages hoffte er auf Erfolg:

„Es ist sicherlich eine großartige und wunderbare Aufgabe für mich und ich hoffe, daß ich sie mit Gottes Hilfe erfüllen kann. Es gibt hier mehr als genug Material und viel Talent. Ich habe Schüler die von so weit entfernt herkommen wie San Francisco. Die Meisten sind recht arm, aber an unserem Institut kostet das Studium nichts, jeder wirklich Talentierte braucht nichts zu bezahlen! Ich habe nur acht Studenten, aber einige davon sind sehr vielversprechend.“

Bis Dezember fand Dvořák keine Zeit zum Komponieren. Er fing am 19ten ein musikalisches Skizzenbuch an, und trug am nächsten Tag die erste Version einer seiner berühmtesten Melodien ein, jene, die am Ende dem englischen Horn im zweiten Satz der *Sinfonie aus der neuen Welt* zugeordnet wurde. In den darauffolgenden Tagen skizzierte er andere Ideen auf etwa einem Dutzend Seiten in seinem Buch, wovon viele in der Sinfonie verwendet, einige für spätere Werke aufgehoben, und andere letzten Endes weggeworfen wurden.

Am 10ten Januar 1893 fing Dvořák endlich auf einer frischen Seite an, den kontinuierlichen Faden seines melodischen Aufbaus für den gesamten ersten Satz zu skizzieren (hierbei gab er nur ganz geringe Andeutungen an Begleitungen). Von diesem Zeitpunkt an, bis zur Vollendung der Sinfonie am 24. Mai 1893, fügte er das Komponieren so gut er konnte in seinen Stundenplan ein.

Anton Seidl war darüber erfreut, das neue Werk am 15. Dezember 1893 mit der New Yorker Philharmonie uraufzuführen. Dvořák hatte mit einem für den New Yorker *Herald* gegebenen Interview im Mai, als er gerade die letzten Seiten schrieb, viel Neugierde über die Sinfonie erweckt:

„Ich bin nun davon überzeugt, daß die Zukunft der Musik dieses Landes auf den sogenannten Negermelodien begründet sein muß. Dies muß die echte Grundlage für jede seriöse und originelle Kompositionsschulung in den Vereinigten Staaten sein . . . Diese wunderschönen und variierten Themen sind das Produkt der Erde . . .“

Zu einem anderen Zeitpunkt komplizierte er die Sache, indem er angab, die Musik der amerikanischen Indianer studiert zu haben und fand, daß sie in erstaunlicher Weise jener der Neger glich. Er sah die pentatonische Tonleiter (eine Anordnung mit fünf Tonhöhen ohne Halbschritte, z.B. do, re, mi, sol, la) als die grundlegende Verbindung zwischen den beiden Arten an, obwohl relativ wenige indianische Melodien pentatonisch sind, und dagegen solche Melodien genauso charakteristisch für europäische Volkslieder sind, wie für amerikanische. Dennoch freute es ihn als ihm Seidl sagte: „Wissen Sie, das ist reine Indianermusik!“

Dvořáks Kommentare erregten viel Aufsehen und Mißverständnis. Kurz vor der Premiere dieser Sinfonie betonte Dvořák, daß er den Geist traditioneller Melodien suchte, nicht den buchstäblichen Tonfall. Geschichten über die Art und Weise, in welcher er Quellen für seine Musik fand, vermehrten sich stark. Ein frühes Programm der Boston Sinfonie zeigt, wie die Legenden anwuchsen. Zur ersten Aufführung in Boston, nur zwei Wochen nach der Premiere, stellte der Programmkommentator William Foster Apthorp hypothetisch jene Melodien vor, an die Dvořák gedacht haben mag; drei Jahre später schrieb er geradeheraus: „Ihr thematisches Material besteht weitgehend aus den Negermelodien der südlichen Plantagen.“

Dvořák skizzierte das gesamte thematische Material der Sinfonie während seines vierten Monats in diesem Land, einem Zeitpunkt, zu dem er noch nicht südlich oder westlich von New York gereist war, und es deshalb schwer vorstellbar ist, welche Musik „aus südlichen Plantagen“ er wohl gehört haben mag. Bezüglich der Indianermelodien -na ja, da gab es einige unwissenschaftliche Transkriptionen und sogar eine Doktorendissertation, die in Deutsch veröffentlicht war, sowie vielleicht ein oder zwei Wildwestfilme.

Trotz allem gibt es jedoch einige glaubhafte ethnische Einflüsse. Victor Herbert erinnerte sich später, daß der junge, schwarze Komponist und Sänger Harry T. Burleigh, der damals am Konservatorium studierte, Dvořák einige der Melodien für die Sinfonie gegeben hatte. Sicher hatte Burleigh für Dvořák oftmals Spirituals gesungen und ihn demnach mit den charakteristischen melodischen Typen des Spirituals vertraut gemacht, welches oft die pentatonische Tonleiter beinhaltet.

Vielleicht hatte Dvořák dann, um eine besonders „amerikanische“ Qualität zu generieren, einige seiner Originalthemen aus seinem Skizzenbuch umgearbeitet, um sie pentatonischer zu gestalten. Der offensichtlichste Fall ist jener des Hörnersolos zu Beginn des langsamen Satzes, welches in der Originalskizze kaum punktierte Noten enthalten hatte und nicht pentatonisch klang.

Siehe Beispiel Nr. 1, Seite 4

Eine recht einfache Melodieänderung machte die Eröffnungssphrasen rein pentatonisch, mehr „amerikanisch“. Die ebenfalls als nachträglicher Einfall eingesetzten, punktierten Rhythmen könnten eine Reflektion der Rhythmen aus einem der beliebtesten Lieder Burleighs sein, *Steal Away*.

Siehe Beispiel Nr. 2, Seite 5

Alles in allem scheinen die amerikanischen Einflüsse demnach meistens nur exotische Verzierungen an einem für diesen tschechischen Komponisten eigentlich charakteristischen Gerüst gewesen zu sein. Heute zerbrechen wir uns über die Frage, ob diese Sinfonie tatsächlich echte, amerikanische Musik enthält, kaum mehr den Kopf. Dennoch kann man Dvořáks augenscheinliche Aufrichtigkeit nicht bezweifeln, da er während des Komponierens an einen tschechischen Freund schrieb: „Ich hätte diese Sinfonie nie einfach so hinschreiben sollen, ohne Amerika gesehen zu haben.“ Er beabsichtigte niemals, daß der Titel „Aus der neuen Welt“ bedeutete, er habe ein Werk mit amerikanischer Musik geschrieben, sondern er wollte damit eher nur „Impressionen und Grüße aus der neuen Welt“ vermitteln.

Eine der liebenswertesten Charakteristika in Dvořáks Werken ist seine unermüdliche Quelle frischer, melodischer Erfindungen. Die Leichtigkeit, mit welcher er naive, volkstümliche Melodien zu kreieren scheint, läßt nichts von der Arbeit erahnen, die er in seine Skizzen steckte: Verfeinerung, Aussortierung und Auswahl der tatsächlich gebrauchten Melodien, die er oft vor dem Fertigstellen recht rigoros umgestaltete. Diese offenbare Erfindungsspontaneität machte die Sinfonie von Anfang an für die Zuhörer recht anziehend.

Nach einer langsamen Einführung, die das Hauptthema andeutet, spielen die Hörner eine sanfte, über ein Tremolo der Streichinstrumente gelegte, sinkopierte Fanfare. Dies ist eines der Themen, das durch die ganze Sinfonie hinweg als vereinheitlichendes Element wiederholt auftritt. Der punktierte, rhythmische Anhang zur Hornfigur leitet die Harmonie zu einem über einer Baßpfeife erklingenden Engpassthema in G-moll hin, das von der Flöte und Klarinette dargeboten wird. Dieses hellt sich wiederum nach G-dur auf und führt zum allerschönsten Moment des Allegros: ein neues, von der tiefsten Soloflöte präsentiertes Thema (vielleicht eine unbewußte Anspielung auf „chariot“, oder den „Wagen“ aus dem Lied *Swing low, sweet chariot*?). Die ersten vier Noten dieser Melodie erscheinen später auch oft wieder.

Die beiden mittleren Sätze wurden laut Dvořák zum Teil von Passagen aus Longfellows *Song of Hiawatha* inspiriert. Der langsame Satz erinnert an das Begräbnis Minnehahas im Wald, doch fügte Dvořák hier gleichzeitig einen tiefen Heimwehseufzer nach seiner böhmischen Heimat ein (vielleicht geschah es nicht ohne Absicht, daß der dieser Melodie zugefügte Text „Goin' home“, oder „Nach Hause gehen“ heißt). Die Einführung zu dem langsamen Satz ist eine der bemerkenswertesten Ideen Dvořáks: mit sieben Akkorden führt er uns von E-moll, der Tonart des ersten Satzes, mittels einer überraschenden Modulation zu Dis, der Tonart des zweiten Satzes. Eine ähnliche Akkordsequenz ohne Modulation erscheint wieder am Ende, um den Satz einzurahmen.

Dvořáks Vorbild für den dritten Satz war der Indianertanz in der Szene zu Hiawathas Hochzeitsfest. Dies muß sich auf den Tanz Pau-Puk-Keewis beziehen, der nach dem Tanzen eines „ernsten Taktes“ viel lebhaftere Schritte machte:

Wirbelnd, sich im Kreis herumdrehend,
über die versammelten Gäste springend,
um den Wigwam umherwirbelnd,
bis die Blätter mit ihm wirbelten. . .

doch ist es fast unmöglich, etwas als „indianische“ Musik zu Bezeichnendes in diesem außerordentlich tschechischen Tanz zu finden. Die wirbelwindartige Eröffnungssektion besitzt die gleichen rhythmischen Wechsel und Zweideutigkeiten wie der tschechische *furiant*, und die restlichen Melodien sind Walzer, welche abwechselnd graziös und energiegeladen sind.

Der letzte Satz ist grundlegend in Sonatenform gehalten; zu seinem bemerkenswerten Höhepunkt webt Dvořák allmählich die Elemente der drei vorhergegangenen Sätze in kontrapunktierten Kombinationen zusammen, wovon die großartigste jene reiche Akkordsequenz ist, die zur Eröffnung des zweiten Satzes gespielt wurde und hier nun

von den Blasinstrumenten im fortissimo über stürmischen Streichinstrumenten erklingt. Irgendwie hören wir auf diesen letzten Seiten den tschechischen Dvořák, den amerikanisierten Dvořák, und sogar etwas stark an Wagner erinnerndes (für einen Moment scheint es, als steige gleich die *Venus des Tannhäuser* aus dem Venusberg hervor), alles zu einem berausenden Gebräu zusammengemischt, um die Sinfonie zu ihrem mitreißenden Abschluß zu bringen.

Karnevalouvertüre

In 1891, als Dvořák fünfzig Jahre alt war, komponierte er ein Triptychon von Overtüren, als eine Ideengruppe mit dem Haupttitel „Natur, Leben und Liebe“ gedacht und als sein Op. 91 geplant. Er überlegte sich die Sache später anders und gab den drei Werken separate Titel und Opusnummern. Demnach sind sie heute als: Im Reich der Natur (Op. 91), Karneval (Op. 92), und Othello (Op. 93) bekannt. Vielleicht wäre es richtiger zu sagen, daß sie heute unbekannt sind bis auf die Karneval Overtüre, deren Frohsinn und Hochstimmung sie sehr viel öfter zur Aufführung brachten als ihre Begleitpartituren.

Dvořáks Naturkonzept bildet das Zentrum dieser Partituren. Sie hatten den Anflug eines Pantheismus, wobei die Natur ebenfalls als Lebensbringer betrachtet wurde, der einmal Schönes, zum anderen auch Häßliches, Freude und Trauer brachte. Dvořák erfand ein musikalisches „Naturthema“, welches er in allen drei seiner Overtüren einsetzte:

Siehe Beispiel Nr. 3, Seite 7

Wie der Originaltitel der Trilogie suggeriert, zeigt die Eröffnungsovertüre das Entzücken des Komponisten an seiner Naturumgebung; sie ist voller Vogelgesang und anderer musikalischer Naturbilder. Karneval stellt die glückliche Rückkehr zur Welt der Menschenkontakte dar und ist mit Fröhlichkeit, Tanzen und Spaßmachen erfüllt. Die letzte Overtüre handelt von der Liebe (wie im Titel der Trilogie angedeutet), jedoch ist es die Tragödie Othellos, der nicht „weise sondern zu viel geliebt hat“. Wenn man die Karne-

valouvertüre für sich alleine hört, strömt aus ihrem lebhaften Eröffnungsthema eine Hochstimmung hervor, der Anfang einer eng gewebten Exposition, in welcher jede Idee aus einem Element der ihr vorangegangenen herauszuwachsen scheint. Nach dem Getriebe der Exposition wird der Anfang einer Durchführung plötzlich durch beunruhigende, verminderte Harfenakkorde abgebrochen, und die Energie der Eröffnung verliert sich beim Niederlassen in einer entfernten Tonart. Der an der Karnevalfreude Teilnehmende hat sich momentär an einen stillen Zufluchtsort voller Friede und Naturschönheit zurückgezogen, der unter anderem durch die kurze Erinnerung der Klarinette an das Naturthema aus der ersten Overtüre gekennzeichnet ist. Dieses friedliche Zwischenspiel endet in der gleichen, verminderten Harmonie, die es begonnen hatte; nun fahren wir mit der „normalen“ Materialentwicklung aus der Exposition weiter, die in einer Rekapitulation mit außerordentlichem Elan kulminiert.

— Übersetzung: Gila Fox



Symphonie no. 9

La symphonie la plus populaire de Dvořák fut aussi la plus discutée. Le débat n'avait pas grand'chose à voir avec la qualité de la musique, mais avec la question de savoir si elle est "américaine."

Dvořák écrit la symphonie à New York, alors qu'il était directeur du Conservatoire National. Sa fondatrice, Jeannette Thurber, l'avait convaincu de venir aux Etats-Unis dans l'espoir que sa réputation établirait fermement la position de l'institut, dont le but était la formation éventuelle de compositeurs américains qui pourraient rivaliser avec n'importe quel compositeur étranger. (A l'instar de la plupart des Américains de son époque—et depuis!—elle considérait les étrangers exotiques, ipso facto, plus doués et plus intéressants que les compositeurs nationaux les plus talentueux. Le corps enseignant du Conservatoire comptait pourtant un jeune violoncelliste, Victor Herbert,

qui deviendrait bientôt l'un des compositeurs américains les plus célèbres; et il y avait à Boston toute une école de compositeurs doués qui avaient déjà produit des symphonies, des quatuors pour cordes, des chants et des oeuvres chorales remarquables.)

Dvořák refusa tout d'abord de venir aux Etats-Unis, mais la persistance de Mme. Thurber le convainquit finalement. Il arriva le 26 septembre 1892 et assumait ses nouvelles fonctions avec enthousiasme. Il comprit très vite ce que la presse et le public américains désiraient: "Les Américains," écrivit-il, "veulent que je leur donne la terre promise, que j'ouvre les portes du royaume d'un art nouveau et indépendant; en d'autres termes, ils veulent que je crée une musique nationale." En dépit de ce loud fardeau, il ne désespérait pas de réussir:

Sans aucun doute, la tâche est à la fois considérable et somptueuse et j'espère qu'avec l'aide de Dieu, je parviendrai à l'accomplir. Il y a suffisamment de ressources ici et énormément de talent. J'ai des élèves qui viennent d'aussi loin que San Francisco. Ils sont pauvres pour la plupart, mais à l'Institut l'enseignement est gratuit; ceux qui ont réellement du talent ne paient pas! Je n'ai que huit élèves, mais certains d'entre eux sont pleins de promesses.

Jusqu'en décembre, Dvořák n'eut pas le temps de composer. Il commença un carnet musical le 19, dans lequel il écrivit le lendemain la première version de l'une de ses plus célèbres mélodies, celle qu'il assigna finalement au cor anglais dans le deuxième mouvement de la Symphonie du Nouveau Monde. Au cours des jours suivants, il ébaucha une douzaine de pages d'autres idées; il utilisa la plupart d'entre elles dans la symphonie, d'autres dans des oeuvres ultérieures, et rejeta enfin le reste.

Finalement, le 10 janvier 1893, Dvořák tourna une page blanche et commença à esquisser le fil continu de l'énoncé mélodique du premier mouvement tout entier (avec seulement les indications les plus sommaires d'accompagnement). A partir de ce moment-là jusqu'au 24 mai 1893—lorsqu'il acheva la symphonie—il s'efforça d'inclure la composition dans son emploi du temps d'enseignant.

Antón Seidl fut ravi de diriger la première de la nouvelle oeuvre avec l'Orchestre Philharmonique de New York le 15 décembre 1893. Dvořák avait éveillé beaucoup de curiosité avec une interview qu'il avait donné au *Herald* de New York en mai, alors qu'il mettait les dernières touches à la symphonie:

Je suis maintenant convaincu que l'avenir de la musique aux Etats-Unis doit reposer sur ce que nous appelons les mélodies nègres. Celles-ci doivent être à la base de toute école de composition sérieuse et originale dans ce pays.... Ces thèmes merveilleux et variés sont le produit de la terre...

Il compliqua encore le problème lorsqu'il déclara qu'il avait étudié la musique des Indiens et la trouvait remarquablement semblable à celle des nègres. Il considérait l'échelle pentatonique (un arrangement de cinq tons sans demi-tons, par exemple do, ré, mi, sol, la) comme le lien essentiel entre les deux, encore que relativement peu de mélodies indiennes soient pentatoniques, alors que de telles mélodies sont caractéristiques des chansons folkloriques européennes aussi bien qu'américaines. Pourtant, il fut heureux lorsque Seidl lui dit: "Vous savez, c'est de la musique indienne pure!"

Les commentaires de Dvořák reçurent beaucoup d'attention—et causèrent beaucoup de malentendus. Juste avant la première de la symphonie, Dvořák insista qu'il recherchait l'esprit, et non la lettre, des mélodies traditionnelles. Des hypothèses quant aux sources qu'il avait trouvées proliférèrent. Les notes du programme de l'Orchestre Symphonique de Boston montrent comment la légende fut développée. Pour la première exécution à Boston, deux semaines seulement après la première, William Foster Apthorp, rédacteur du programme, spécula sur les mélodies auxquelles Dvořák s'était peut-être référé; trois ans plus tard, il écrivit tout simplement: "Le matériau thématique comprend essentiellement des mélodies nègres des plantations du sud."

Dvořák avait résidé aux Etats-Unis pendant quatre mois lorsqu'il esqua le matériau thématique de la symphonie. Il n'était jamais allé au sud ou à l'ouest de New York; il est donc difficile d'imaginer quelle musique "des plantations du sud" il aurait pu entendre.

Quant aux mélodies indiennes—quelques transcriptions d'amateur et une dissertation avaient été publiées en allemand ainsi que, peut-être, un ou deux spectacles dont le sujet était l'ouest américain.

Il existe pourtant quelques revendications valides relatives à l'influence ethnique. Victor Herbert rapporta plus tard que le jeune compositeur et chanteur noir Harry T. Burleigh, alors étudiant au Conservatoire, avait donné à Dvořák quelques airs pour sa symphonie. Il ne fait aucun doute que Burleigh avait à de nombreuses reprises chanter des negro spirituals pour Dvořák, et l'avait ainsi familiarisé avec les mélodies caractéristiques du spiritual, y compris la fréquence de l'échelle pentatonique.

Il est donc possible que Dvořák remania certains des thèmes originaux des carnets pour accentuer leur caractère pentatonique et suggérer ainsi une qualité particulièrement "américaine." Le meilleur exemple est le solo de cor anglais au début du mouvement lent qui n'avait pas de notes pointées et ne donnait pas d'impression pentatonique dans l'ébauche originale (voir exemple 1, p. 4). Un changement mélodique très simple rendit les phrases d'ouverture strictement pentatoniques, plus "américaines." Les rythmes pointés, un après coup eux aussi, reflètent peut-être le rythme d'un des chants préférés de Burleigh, "Steal Away" (voir exemple 2, p. 5).

L'influence américaine semble donc être, en grande partie, un ornement exotique dans une architecture qui est essentiellement caractéristique du compositeur tchèque. De nos jours, nous ne sommes pas aussi préoccupés par la question de savoir si la symphonie est vraiment de la musique américaine. Pourtant, il n'y a aucune raison de mettre en doute la sincérité évidente de Dvořák lorsqu'il écrivit à un ami tchèque, alors qu'il composait la symphonie: "Je n'aurais pu écrire tout à fait la même symphonie si je n'étais pas allé aux Etats-Unis." Il n'eut jamais l'intention que le titre "Nouveau Monde" impliquât qu'il avait écrit une oeuvre avec de la musique américaine; il voulait simplement transmettre "Des Impressions et des Salutations du Nouveau Monde."

L'une des caractéristiques les plus charmantes des oeuvres de Dvořák est la réserve inépuisable de fraîches mélodies. L'aise avec laquelle il semble créer des airs folkloriques naïfs masque le travail que ces esquisses exigèrent: raffiner, trier et choisir celles qu'il utilisa finalement et remodela souvent de fond en comble avant la fin. La spontanéité apparente de son invention est un élément qui, dès le début, fit le succès de la symphonie auprès du public.

Après une introduction lente qui fait allusion au premier thème, les cors jouent une fanfare mélodieuse, syncopée sur un trémolo des violons. Il s'agit de l'un de plusieurs thèmes qui reviendront tout au long de la symphonie comme un élément d'intégration. Le pendant rythmique pointé de la période au cor mène l'harmonie au sol mineur pour un thème à envergure étroite (introduit par la flûte et la clarinette) sur un faux-bourdon. Celui-ci à son tour fait place au sol majeur et au moment le plus mémorable de l'allégo: un nouveau thème (peut-être une référence inconsciente au "chariot" de "Swing low, sweet chariot"?) présenté par une flûte solo dans son registre le plus grave; les quatre premières notes de cet air, elles aussi, reviendront maintes fois plus tard.

Les deux mouvements du milieu, selon Dvořák, furent en partie inspirés par des passages de "Song of Hiawatha" de Longfellow. Les funérailles de Minnehaha dans la forêt suggérèrent le mouvement lent, mais Dvořák y instilla aussi une veine profonde de nostalgie pour sa Bohême natale (ce n'est peut-être pas par hasard que le texte qui s'attacha à cette mélodie était "Goin' home"). L'introduction au mouvement lent est l'une des idées les plus remarquables de Dvořák: en sept accords il passe de mi mineur, le ton du premier mouvement, à ré bémol, le ton du second mouvement, par l'intermédiaire d'une modulation surprenante. Une progression d'accords semblables, bien que sans modulation, réapparaît à la fin pour encadrer le mouvement.

La danse indienne dans la scène du repas de mariage de Hiawatha suggéra l'image pour le troisième mouvement. Il s'agit probablement d'une référence à Pau-Puk-Keewis qui, après avoir dansé "une mesure solennelle," entreprit un pas beaucoup plus enlevé:

Tournoyant, pirouettant,
Sautant par-dessus les invités assemblés,
Tourbillonnant autour du wigwam,
Jusqu'à ce que les feuilles tournoient avec lui...

Mais il est impossible de trouver quoi que ce soit qui puisse être considéré "indien" dans cette danse tout à fait tchèque. La section tournoyante du début présente les mêmes changements et ambiguïtés rythmiques que le furiant tchèque, et le reste des idées mélodiques sont des valse, tour à tour gracieuses et endiablées.

Le dernier mouvement a essentiellement la forme d'une sonate; à son point culminant, Dvořák tisse petit à petit des éléments tirés des trois autres mouvements dans des combinaisons contrapuntiques (la plus remarquable de toutes est la riche progression d'accords de l'ouverture du second mouvement, jouée fortissimo par les cuivres et les bois sur des cordes orangeuses). Dans ces pages finales, nous sommes en présence du Dvořák tchèque, du Dvořák américanisé, et il y a même une forte bouffée de Wagner (il semble pendant un moment que la Vénus de Tannhäuser va s'élever du Mont Vénus) dans une concoction enivrante qui mène la symphonie à sa conclusion émouvante.

Ouverture "Carnaval"

En 1891, à l'âge de cinquante ans, Dvořák composa un triptyque d'ouvertures qu'il conçut comme un groupe intitulé La Nature, la Vie et l'Amour, et dont il avait l'intention de faire son opus 91. Il changea plus tard d'avis et donna aux trois oeuvres des titres et des numéros d'opus différents. Et c'est ainsi qu'elles sont connues aujourd'hui: Dans Le Royaume de la Nature (op. 91), Carnaval (op. 92) et Othello (op. 93). Ou peut-être

serait-il mieux de dire qu'elles ne sont pas connues aujourd'hui, à l'exception de Carnaval qui regorge d'une gaieté et d'une vivacité qui lui valurent d'être interprétée beaucoup plus souvent que ses compagnes.

Ces partitions sont basées sur le concept de la nature de Dvořák. Un soupçon de panthéisme lui faisait aussi entrevoir la Nature comme source de vie, à la fois merveilleuse et horrible, menant au bonheur ou à la tragédie. Dvořák conçut un thème musical de la Nature qu'il utilisa dans les trois ouvertures (voir exemple 3, p. 7).

Comme le suggère le titre original de la trilogie, la première ouverture dépeint le plaisir du compositeur lorsqu'il se trouve dans un univers naturel; elle est pleine de chants d'oiseaux et autres scènes musicales de la nature. Carnaval est le précis d'un heureux retour au monde affairé des contacts humains, plein de gaieté, de danse, et de plaisirs joyeux. La dernière ouverture traite d'amour (comme l'indique le titre de la trilogie), mais il s'agit de la tragédie d'Othello, celui qui "n'aima point sagement, mais trop bien."

Par elle-même, l'ouverture "Carnaval" exsude la bonne humeur dès le thème vigoureux de l'ouverture, le début d'une exposition qui est un tissage d'idées dont chacune semble croître d'un élément de l'idée précédente. Après la verve de l'exposition, le début de la section de développement est soudain troublé par les accords diminués de la harpe; l'ouverture, dont l'énergie se dissipe, s'établit dans une clé distante. Le participant à la joie carnavalesque s'est retiré momentanément dans un havre de paix et de beauté naturelle, dont l'une des caractéristiques est le bref rappel à la clarinette du thème de la Nature de la première ouverture. L'interlude paisible s'achève sur la même harmonie diminuée qui l'introduisit; nous continuons maintenant avec le développement "normal" des matériaux de l'exposition, culminant dans une récapitulation d'un élan indicible.

— Traduction: Patricia Dussaux

Other André Previn / Los Angeles Philharmonic Orchestra recordings on Telarc:

BARTÓK: Concerto for Orchestra / **JANÁČEK:** Sinfonietta (CD-80174)

DVOŘÁK: Symphony No. 7 / Overture, My Home (CD-80173)

DVOŘÁK: Symphony No. 8 / Scherzo capriccioso / Notturmo (CD-80206)

PROKOFIEV: Alexander Nevsky & Lt. Kije Suite (CD-80143)



Cover Painting: Detail from *Valley of the Yosemite*, 1864, by Albert Bierstadt, The Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts Gift of Mrs. Maxim Karolik for the Karolik Collection of American Paintings, (1815-1865), 1947

Technical Information

Recorded in Royce Hall, UCLA, Los Angeles, California, April 30, 1990

Microphones: Sennheiser MKH-20, Schoeps MK-2 linear, B & K 4011

Digital Recording Processor: dbx/CTI 18-Bit, 128 times oversampling A/D

Console: Ramsa/Windt S840B, custom modified by John Windt

Monitor Speakers: ADS Model 980 wired internally with Monster Cable



Power Amplifiers: Threshold SA/4e stasis,
Pure Class A

Microphones & Interconnecting Cables: Monster Cable Prolink Series I & Interlink, M1 & M1000,
and Music Interface Technologies

Control Room Acoustic Treatment: Sonex from illbruck/usa
Tube Traps

Digital Editing: Sony DAE 3000

During the recording of the digital masters and the subsequent transfer to disc, the entire audio chain was transformerless. The signal was not passed through any processing device (i.e., compression, limiting, or equalization) at any step during production.

Cover Graphics: Anilda Carrasquillo

Recording Producer: Robert Woods

Recording Engineer: Jack Renner

Technical Assistance: Joseph Magee, Fred Vogler

Production Assistance: Elaine Martone

Editor: Henk Kooistra

Art Director: Ray Kirschensteiner

1 Carnival Overture, Op. 92 [8:57]

Symphony No. 9, Op. 95

"From The New World"

(in E-minor, in E-moll, en mi mineur)

2 I. Adagio; Allegro molto [9:32]

3 II. Largo [12:31]

DVOŘÁK

CD-80238

TELARC[®]

DIGITAL

DIDX-008227

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DDD

Manufactured by Digital Audio
Disc Corporation, Terre Haute,
Indiana, under authority of
Telarc International Corporation,
Cleveland, Ohio, U.S.A.

Unauthorized reproduction by
any means is forbidden
without prior written
permission from Telarc.
All rights reserved by
copyright holders.

©1990 TELARC[®]

Made in U.S.A.

André Previn

Los Angeles
Philharmonic
Orchestra

4 III. Scherzo [8:02]

5 IV. Allegro con fuoco [11:13]