



harmonia
mundi

ANTONÍN DVOŘÁK

SYMPHONY No.6 | AMERICAN SUITE OP.98b

LUZERNER SINFONIEORCHESTER

JAMES GAFFIGAN



ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

SYMPHONY NO.6 IN D MAJOR, OP.60 B112

Ré majeur / D-Dur

1	I. Allegro non tanto	16'31
2	II. Adagio	11'25
3	III. Scherzo (Furiant). Presto	7'41
4	IV. Finale. Allegro con spirito	10'44

SUITE IN A MAJOR, OP.98B B190 'AMERICAN SUITE'

"Suite américaine" en La majeur / „Amerikanische Suite“ in A-Dur

5	I. Andante con moto	4'48
6	II. Allegro	4'32
7	III. Moderato (alla Pollacca)	4'50
8	IV. Andante	3'56
9	V. Allegro	3'10

LUZERNER SINFONIEORCHESTER

JAMES GAFFIGAN



Mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Luzerner Sinfonieorchesters
With kind support of the Friends of the Lucerne Symphony Orchestra
Avec l'aimable soutien des Amis de l'Orchestre symphonique de Lucerne

Bonheur et malheur ne sont jamais bien éloignés l'un de l'autre. La **Sixième Symphonie**, composée à la fin de l'été 1880 à peu près en même temps que la Sonate pour violon et les *Mélodies tziganes*, marque aux deux sens du terme l'accomplissement – le sommet et la fin – d'une période insouciance et particulièrement créatrice dans la vie d'Antonín Dvořák. Très productive et marquée par une renommée internationale grandissante, elle devait être suivie de quelques années moins heureuses, placées sous le signe de tensions ethniques ravivées et des graves conséquences que celles-ci allaient avoir sur le climat politique et culturel de la Bohême – ces conflits entre citoyens tchèques et d'origine allemande que l'historien Friedrich Prinz décrit a posteriori comme "une petite guerre nationale". Une guerre idéologique lourde de conséquences, dont les victimes se comptèrent bien au-delà de Prague et des frontières du pays.

Elle jeta bientôt une ombre sur les préparatifs de la création viennoise de la nouvelle symphonie de Dvořák prévue fin 1880. Le chef d'orchestre Hans Richter, à qui était dédiée cette œuvre pour ainsi dire écrite pour lui, se heurta à de fortes résistances lorsqu'il prit la baguette pour diriger les répétitions du Philharmonique de Vienne. L'opposition de membres de l'orchestre, qui voyaient dans l'importance croissante accordée à la musique slave l'expression d'un dénigrement de la vie culturelle germano-autrichienne dans la métropole danubienne, se faisait de jour en jour plus forte. Une attitude qui visait tout particulièrement des compositeurs comme Antonín Dvořák, qui n'avait jamais fait mystère de sa profonde fierté nationale. "*Je voulais simplement vous dire*, fit-il un jour savoir à son éditeur berlinois Fritz Simrock, *qu'un artiste a aussi une patrie, en laquelle il a une foi solide et pour laquelle il éprouve de vifs sentiments.*" Le chauvinisme d'une grande partie de l'orchestre et de la société viennoise finit toutefois par pousser Dvořák et Richter à renoncer à leur projet commun ; la symphonie fut créée trois mois plus tard, le 25 mars 1881, sur les rives de la Vltava, par le Philharmonique de Prague sous la direction d'Adolf Čech – deux ans jour pour jour après qu'ils eurent assuré la création de la Cinquième Symphonie. Par chance, on rencontrait aussi parmi les germanophones des esprits plus ouverts, dont les jugements artistiques n'étaient en rien entachés par d'obscures réserves d'ordre "ethnique". Lorsqu'en février 1883, la création viennoise de la Sixième Symphonie put enfin avoir lieu, avec beaucoup de retard, Eduard Hanslick osa le commentaire suivant : "*À la charmante fraîcheur et au naturel de ses premières œuvres s'ajoute maintenant une maîtrise de la forme dont on ne peut que se réjouir. Le thème du premier mouvement à lui seul est déjà un véritable petit bijou : un vrai thème de symphonie, simple, vigoureux, comme coulé dans le bronze.*" Un jugement avisé, par lequel l'influent spécialiste d'esthétique musicale tentait habilement de concilier l'idiomatisme slave de Dvořák et les principes élémentaires de la tradition allemande. Un an auparavant, lors de la création allemande, le critique du *Leipziger Tageblatt* avait déjà essayé

d'en faire de même – l'écoute de l'œuvre avait éveillé en lui le souvenir de "ce grand stratège qu'était Beethoven". Hanslick aurait-il souscrit à ce jugement ? Rien n'est moins sûr. Sa référence à lui portait un autre nom : celui de Johannes Brahms. Et de fait, en bien des aspects, c'est Brahms bien plus que Beethoven qu'évoque la Sixième Symphonie de Dvořák.

Hanslick avait trouvé le premier thème du premier mouvement, pastoral et inspiré d'un chant populaire de Bohême, "simple et vigoureux", mais conjugué aux deux thèmes secondaires, il offre avant tout un solide réservoir de petites, voire de toutes petites cellules motiviques à partir desquelles Brahms, lui aussi, avait coutume de développer ses mouvements de forme sonate – selon une économie stricte envisageant toujours l'œuvre dans son ensemble. À la différence des premières symphonies de Dvořák, le développement parfois très énigmatique est ainsi conçu d'une manière moins rhapsodique, moins encline aux digressions ; en contrepartie, il présente une plus grande cohérence thématique et se trouve inséré dans un dense réseau de renvois et de références. Comme si cela ne suffisait pas, l'ensemble de ce premier thème semble suivre, dans sa tonalité, dans l'agencement du thème, l'architecture, l'orchestration et dans son caractère bucolique un modèle très concret, à savoir la Deuxième Symphonie de Brahms créée à peine trois ans plus tôt sous la baguette de Hans Richter à Vienne. Et comme s'il fallait encore un indice supplémentaire de ce parrainage spirituel, Dvořák fait de l'*Allegro con spirito* qui suit une paraphrase du finale de cette même symphonie : une idée thématique principale qui lui ressemble à s'y méprendre, introduite dans les deux cas aux cordes dans une nuance *pianissimo* à peine murmurée, ouvre ici une dernière danse endiablée, dans laquelle les motifs se fragmentent et se transforment avant qu'au bout de 441 mesures, tout cela ne débouche sur une coda *Presto* qui entraîne tout sur son passage en une euphorie parfaitement crédible. Cuivres éclatants et tonnerre de timbales compris. C'est au plus tard ici que l'on se rend compte à quel point l'ami hambourgeois et mentor de Dvořák fut sa principale source d'inspiration musicale.

Les deux mouvements centraux font en revanche preuve de davantage d'autonomie : le paisible *Adagio* en Si bémol majeur (la médiate) est dominé par de subtiles teintes pastorales aux bois ; c'est à peine s'il vient assombrir le climat, tout au plus par un épisode légèrement menaçant au centre du mouvement, dont la tonalité mineure trouble temporairement la quiétude en faisant planer quelques sombres nuages sur ce tableau idyllique. Le *Scherzo*, enfin, est slave de part en part : pour la première fois, le *Furiant* accède ici aux honneurs symphoniques. Cette danse populaire de Bohême, assez rustique, est fondée sur une vive alternance de mètres binaires et ternaires, de rythmes et de contretemps, ce qui lui permet de se distinguer sans ambages et sans ambiguïté de l'ancienne tradition du menuet de l'école de Vienne. Nous sommes là en présence d'un morceau de patriotisme des plus enflammés et des plus authentiques.

On a dû penser outre-Atlantique que celui qui pouvait, de manière aussi convaincante, traduire en musique son propre sentiment patriotique, serait capable d'aider d'autres peuples à se doter d'une solide identification musicale. *"Les Américains attendent beaucoup de moi"*, écrivit Dvořák en novembre 1892 à son ami Josef Hlávka, peu après avoir accepté la surprenante offre du conservatoire national de musique de New York, qui lui proposait un poste de directeur ; *"il faut avant tout que je leur montre le chemin de la terre promise, que je leur permette d'accéder au royaume d'un nouvel art autonome, bref, que je les aide à créer une musique nationale !"* D'un point de vue artistique, les années que Dvořák passa dans le Nouveau Monde comptent incontestablement parmi les plus riches et les plus fructueuses de sa carrière – même si d'un point de vue biographique, il s'est agi là d'une aventure à double tranchant. Outre la Neuvième Symphonie, il y écrivit notamment deux sommets de sa musique de chambre pour cordes, le Quatuor op.96 et le Quintette op.97, mais aussi les *Chants bibliques*, le *Te Deum* ainsi que le Concerto pour violoncelle et orchestre.

La **Suite op.98**, dont l'appellation "Suite américaine" est relativement récente, fut composée au printemps 1894, pour piano dans un premier temps, avant que Dvořák ne l'adapte pour orchestre un an plus tard, juste avant son retour à Prague. Elle présente une nature singulièrement androgyne : cinq mouvements, plus ou moins inspirés par des danses, forment un ensemble parfaitement équilibré suggérant une dimension symphonique, dont la conception cyclique est presque trop manifestement mise en évidence par des rappels thématiques entre le mouvement initial et l'épilogue hymnique. Le matériau thématique fait en revanche preuve d'une simplicité stupéfiante : des mélodies dépouillées, faciles à retenir, en partie pentatoniques, des motifs rythmiques parfaitement reconnaissables, des harmonies transparentes, agrémentées çà et là de quelques touches modales ou de jeux subtils entre majeur et mineur. À partir de ces ingrédients sans prétention, Dvořák concocte un style au coloris exotique qui mêle et imite les idiomes de la musique afro-américaine et de celle des Indiens, sans pourtant les copier ou sacrifier à une pédanterie d'ethnomusicologue. Et très discrètement, il y mêle aussi – comment pourrait-il en être autrement ? – un élément auquel il n'a jamais pu renoncer : son extraordinaire accent de Bohême.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

As so often, weal and woe are closely intertwined. Written in the late summer of 1880, around the same time as the Violin Sonata and the *Gypsy Melodies*, the **Sixth Symphony** marks both the culmination and the close of a carefree, exceptionally productive creative phase in the life of Antonín Dvořák, a time of growing international recognition for him. It was to be followed by less happy years, clouded by the influence of rekindled ethnic tensions and their deleterious effects on the political and cultural climate of Bohemia, namely the clashes between native Czechs and their fellow citizens of German stock that the historian Friedrich Prinz described in retrospect as a ‘national running battle’. A battle of convictions, with serious repercussions that were felt far beyond Prague and the borders of the Bohemian lands.

These events very soon overshadowed efforts to give Dvořák’s new symphony its Viennese premiere, originally planned for the end of 1880. The conductor Hans Richter, for whom the work had been tailor-made and to whom it was dedicated, had to fight considerable resistance when he mounted the podium of the Vienna Philharmonic for the rehearsals. For every day came still more voices of orchestra members who thought they saw in the preference for performing Slavonic music a disparagement of Austro-German cultural life in the very capital of the Danube Monarchy. Their reaction was especially directed towards composers such as Dvořák, who had never made a secret of his deeply felt national pride. ‘I only wanted to point out to you’, he once wrote to his Berlin publisher Fritz Simrock, ‘that an artist too has a fatherland, for which he must nurture a firm faith and a warm heart.’ In the end the chauvinistic behaviour of large sections of the orchestra and of Viennese society meant that Dvořák and Richter had to abandon their joint project, and three months later, on 25 March 1881, the symphony was given its first performance on the banks of the Vltava – with the Prague Philharmonic under the direction of Adolf Čech, who had introduced the Fifth Symphony two years to the day before this new premiere.

Fortunately, though, there were among the German-speaking public independent thinkers of stature whose aesthetic judgments were unencumbered by dull prejudice of a nationalistic character. In February 1883, when the very belated Viennese premiere of the Sixth Symphony had at last taken place, Eduard Hanslick boldly proclaimed: ‘The charming freshness and naturalness of his earlier works is now accompanied by a gratifying mastery of form. The very theme of the first movement is a real winner: a true symphonic theme, simple, powerful, as if cast in bronze.’ A shrewd judgment, with which the influential aesthete of music embarked on a skilful attempt to ally Dvořák’s Slavonic idiom with the most elementary principles of the German tradition. And indeed the reviewer of the *Leipziger Tageblatt* had already done the same when he heard the first German performance of the work a year earlier and found it reminded him of ‘Beethoven the great strategist’. Whether Hanslick would have agreed with him, though, is questionable. For his musical benchmark bore another name: Johannes Brahms.

And, in fact, a great deal in Dvořák’s Sixth Symphony is far more reminiscent of Brahms than of Beethoven.

‘Simple’ and ‘powerful’ were Hanslick’s terms for the pastoral opening theme of the first movement, modelled on a Bohemian folksong; but above all it offers, in tandem with the two secondary themes, that solid stock of small and even tiny motivic germ cells from which Brahms too was in the habit of developing his sonata-form movements – rigorously economical and always with a view to the overall structure. Thus the development, mysterious in atmosphere for much of its length, is now less rhapsodically conceived, less discursive than those of Dvořák’s earlier symphonies, and instead consistently worked out in thematic terms, integrated in a dense network of relationships and formal cross-references. If that were not enough, the whole opening movement seems indebted – in its key, its thematic formation, its architecture, its orchestration, its bucolic character – to a quite specific template: Brahms’s Second Symphony, first heard just three years previously, in Vienna, under the baton of Hans Richter. And as if a further clue to the identity of his symphony’s spiritual godfather were lacking, Dvořák lays his concluding Allegro con spirito out like a paraphrase of the finale of that same work: a strikingly similar main theme, introduced in both cases by a whispered *pianissimo* in the strings, opens a restlessly swirling last dance full of motivic spin-offs and transformations, which after 441 bars leads into a convincingly euphoric Presto coda that sweeps all before it – with incandescent brass and thundering timpani thrown in. Here, at the very latest, Dvořák’s friend and mentor from Hamburg stands revealed as his chief source of musical inspiration.

The two middle movements, by contrast, are more independent. The tranquil Adagio in the mediant, B flat major, is dominated by the distinctive pastoral colours of the woodwind, which cast shadows that would be hardly worth mentioning were it not for a threatening minor-key episode in the centre of the movement: this does disturb the peace for at least a few moments, allowing a couple of dark clouds to drift over the idyllic scenery. The Scherzo, finally, is one hundred per cent Slavonic; here, for the first time, Dvořák helps the furiant to accede to symphonic status. This pert Bohemian folk dance thrives on the fiery alternation between duple and triple time, rhythms and cross-rhythms, thanks to which it finally and with supreme self-confidence breaks away from the old courtly minuet tradition of the Viennese School. Here is patriotism of the most ardent, most warm-hearted variety.

A composer who can so convincingly pour forth his own national feeling in music, they must have thought on the other side of the Atlantic, ought also to be capable of helping other peoples to achieve a viable form of musical identification. ‘The Americans expect great things of me,’ Dvořák wrote in November 1892 to his friend Josef Hlávka, shortly after he had accepted the surprising offer of the directorship of the National Conservatory of Music in New York, ‘and the main thing, so they say, is to show them the way to the promised land and kingdom of a new and

independent art, in short, to create a national music.’ Even though the adventure had decidedly double-edged consequences in biographical terms, Dvořák’s years in the New World were, from an artistic point of view, unquestionably the most fertile of his entire career. In addition to the Ninth Symphony, he wrote there, among others, two of the peaks of his chamber music for strings (the Quartet op.96 and the Quintet op.97), the *Biblical Songs*, the *Te Deum*, and the Cello Concerto.

The **Suite op.98**, which has only acquired the nickname ‘American’ in more recent times, was composed in the spring of 1894, initially for piano; a year later, shortly before returning to Prague, Dvořák arranged it for orchestra. It gives a strangely androgynous impression: five more or less dance-inspired movements fit into a carefully balanced overall structure suggestive of a symphonic stance, which with the notional bracketing of the work between the opening movement and the hymnic epilogue demonstrates almost too clearly its cyclic unity. The thematic material, on the other hand, is startlingly frugal: unadorned, easily grasped melodies, sometimes pentatonic in flavour; straightforward rhythmic patterns; clear harmonic progressions, garnished here and there with modal colourings or stealthy shifts between major and minor. Out of these improbable ingredients Dvořák concocts an exotic stylistic colouring that captures and emulates the idioms of Amerindian and Afro-American music without copying them or worshipping at the shrine of ethnomusicological pedantry. And – how could it be otherwise? – surreptitiously adds to the mix an inalienable part of himself: his wonderful Bohemian accent.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Wohl und Wehe liegen wie so oft dicht beieinander. Entstanden im Spätsommer 1880, in zeitlicher Nähe zur Violinsonate und den *Zigeunermelodien*, markiert die **sechste Sinfonie** zugleich den Höhepunkt wie das Ende einer unbeschwerten, ausnehmend produktiven und von wachsender internationaler Anerkennung geprägten Schaffensphase im Leben Antonín Dvořáks. Ihr sollten weniger glückliche Jahre folgen, die unter dem Einfluss neu aufgeflammter ethnischer Spannungen und ihrer gravierenden Auswirkungen auf das politische und kulturelle Klima Böhmens standen, jenen Auseinandersetzungen zwischen tschechischen und deutschstämmigen Bürgern, die der Historiker Friedrich Prinz rückblickend als *nationalen Kleinkrieg* beschrieb. Ein folgenreicher Gesinnungskrieg, der freilich weit über Prag und die Landesgrenzen hinaus seine Opfer forderte.

So gerieten auch die Bemühungen um die für Ende 1880 geplante Wiener Uraufführung von Dvořáks neuer Sinfonie sehr bald in seinen Schatten. Dirigent Hans Richter, dem das Werk auf den Leib komponiert und gewidmet worden war, hatte gegen beachtliche Widerstände zu kämpfen, als er für die Proben ans Pult der Wiener Philharmoniker trat. Denn täglich mehrten sich die Stimmen von Orchestermitgliedern, die in der bevorzugten Aufführung slawischer Musik eine Herabwürdigung des deutsch-österreichischen Kulturlebens in der Donaumetropole zu sehen glaubten. Was insbesondere an die Adresse von Komponisten wie Antonín Dvořák gerichtet war, der nie ein Hehl aus seinem tiefempfundenen Nationalstolz gemacht hatte. *Ich wollte ihnen nur sagen*, ließ er einmal seinen Berliner Verleger Fritz Simrock wissen, *daß ein Künstler auch ein Vaterland hat, für welches er eben auch festen Glauben und ein warmes Herz haben muß*. Am Ende führte das chauvinistische Gebaren in breiten Kreisen des Orchesters wie der Wiener Gesellschaft dazu, dass Dvořák und Richter ihr gemeinsames Vorhaben aufgeben mussten, und die Sinfonie drei Monate später, am 25. März 1881, ihre Uraufführung an der Moldau erlebte. Mit den Prager Philharmonikern unter der Leitung von Adolf Čech, die auf den Tag genau zwei Jahre zuvor auch die fünfte Sinfonie aus der Taufe gehoben hatten.

Zum Glück jedoch gab es auch deutschsprachige Freigeister von Format, deren Geschmacksurteile unbelastet waren von jedweden dumpfen Vorbehalten völkischer Art. Als im Februar 1883 endlich auch die arg verspätete Wiener Erstaufführung der sechsten Sinfonie durchgesetzt war, ließ Eduard Hanslick mutig verlauten: *Zu der reizenden Frische und Natürlichkeit seiner früheren Werke gesellt sich nunmehr auch eine erfreuliche Beherrschung der Form. Gleich das Thema des ersten Satzes ist ein wahrer Glückstreffer: ein echtes Symphoniethema, einfach, kraftvoll, wie aus Erz gegossen*. Ein kluges Urteil, mit dem der einflussreiche Musikästhetiker den geschickten Versuch unternahm, Dvořáks slawische Idiomatik den elementarsten Prinzipien der deutschen Tradition zu verbrüdern. Dasselbe hatte zwar schon der Rezensent des *Leipziger Tageblatts* anlässlich der deutschen Erstaufführung ein Jahr zuvor getan, als er sich beim Hören an *den*

großen Strategen Beethoven erinnert fühlte. Ob Hanslick dem zugestimmt hätte, ist allerdings fraglich. Seine Bezugsperson nämlich trug einen anderen Namen: Johannes Brahms. Und tatsächlich erinnert vieles in Dvořáks sechster Sinfonie weit mehr an Brahms als an Beethoven.

Einfach und kraftvoll hatte Hanslick das pastorale, einem böhmischen Volkslied nachempfundene KopftHEMA des ersten Satzes genannt, vor allem aber bietet es, Hand in Hand mit den beiden Seitengedanken, jenen soliden Grundstock an kleinen und kleinsten motivischen Keimzellen, aus denen auch Brahms seine Sonatensätze zu entwickeln pflegte – strikt ökonomisch und immer mit Blick auf das Ganze. So ist die über weite Strecken recht geheimnisvoll tönende Durchführung, anders als in Dvořáks früheren Sinfonien, diesmal weniger rhapsodisch erdacht, weniger abschweifend, stattdessen konsequent thematisch entwickelt, eingebunden in ein dichtes Beziehungsgeflecht aus formalen Querverweisen. Damit nicht genug, scheint der gesamte Kopfsatz in Tonart, Themengestaltung, Architektur, Orchestrierung und bukolischem Charakter einem ganz konkreten Vorbild verpflichtet: der zweiten Sinfonie von Brahms, die erst drei Jahre zuvor unter der Stabführung Hans Richters in Wien das Licht der Welt erblickt hatte. Und als bedürfe es noch eines weiteren Indizes für die geistige Patenschaft, legt Dvořák sein abschließendes Allegro con spirito wie eine Paraphrase des Finales aus eben diesem Werk an: Ein auffallend ähnlicher thematischer Hauptgedanke, hier wie dort im flüsternden Pianissimo der Streicher eingeführt, eröffnet einen ruhelos wirbelnden Kehraus motivischer Abspaltungen und Verwandlungen, der nach 441 Takten in eine alles mit sich reißende, glaubhaft euphorische Presto-Coda mündet. Strahlendes Blech und Paukendonner inbegriffen. Spätestens hier hatte sich Dvořáks Hamburger Freund und Förderer als sein wichtigster musikalischer Inspirator zu erkennen gegeben.

Eigenständiger dagegen die beiden Mittelsätze: Das beschauliche Adagio in der Medianten B-Dur wird beherrscht von aparten Pastoralfarben der Holzbläser, die kaum nennenswerte Schatten werfen, wären da nicht eine bedrohliche Moll-Episode im Zentrum des Stückes, die den Frieden zumindest für Momente stört, ein paar finstere Wolken über die idyllische Szenerie treibt. Einhundert Prozent slawisch schließlich ist das Scherzo, mit dem Dvořák erstmals dem Furiant zu sinfonischen Ehren verhilft. Dieser burschikose böhmische Volkstanz lebt aus dem hitzigen Wechsel von Zweier- und Dreiermetrum, Rhythmen und Gegenrhythmen, womit er sich endgültig und überaus selbstbewusst von der alten höfischen Menuett-Tradition der Wiener Schule löst. Ein Stück Vaterlandsliebe der feurigsten, warmherzigsten Art.

Wer das eigene Nationalgefühl derart überzeugend in Töne zu gießen versteht, so mochte man jenseits des Atlantiks gedacht haben, der müsse auch in der Lage sein, anderen Völkern zu einer tragfähigen musikalischen Identifikation zu verhelfen. *Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir*, schrieb Dvořák im November 1892 an seinen Freund Josef Hlávka, nachdem er kurz zuvor das überraschende

Angebot der Direktorenstelle am National Conservatory of Music in New York angenommen hatte, *vor allem soll ich ihnen den Weg ins gelobte Land und in das Reich der neuen selbstständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen!* Dvořáks Jahre in der Neuen Welt – obgleich biografisches Abenteuer mit durchaus zweischneidigen Folgen – sind, aus künstlerischer Sicht, unstrittig seine ertragreichsten überhaupt. Neben der neunten Sinfonie entstehen hier unter anderem zwei Gipfelwerke seiner Kammermusik für Streicher, das Quartett Opus 96 und das Quintett Opus 97, die *Biblischen Lieder*, das *Te Deum* sowie das Konzert für Violoncello und Orchester.

Die **Suite Opus 98**, die erst in jüngerer Zeit den Beinamen *amerikanische* erhielt, komponierte Dvořák im Frühjahr 1894 zunächst für Klavier, um sie ein Jahr später, kurz vor seiner Rückkehr in Prag, für Orchester zu bearbeiten. Ihr Wesen wirkt seltsam androgyn: Fünf Sätze, mehr oder minder vom Tanz inspiriert, fügen sich zu einer sorgsam ausbalancierten, sinfonische Haltung suggerierenden Gesamtanlage, die mit der gedanklichen Verklammerung von Eröffnungsstück und hymnischem Epilog fast überdeutlich ihre zyklische Geschlossenheit demonstriert. Das thematische Material hingegen ist von bestürzend genügsamer Art: schmucklose Melodien, eingängig, teils pentatonisch geprägt, überschaubare rhythmische Muster, klare harmonische Ordnungen, hier und da mit modalen Einfärbungen oder schleichenden Wechseln zwischen Dur und Moll garniert. Aus diesen unscheinbaren Ingredienzien mischt Dvořák ein exotisches Stilkolorit, das die Idiome indianischer und afroamerikanischer Musik einfängt und nachahmt, ohne sie zu kopieren oder einer musikethnologischen Pedanterie zu opfern. Und mischt – wie könnte es anders sein? – klammheimlich noch etwas hinzu, was ihm stets unverzichtbar war: seinen wunderbaren böhmischen Akzent.

ROMAN HINKE



Formation symphonique la plus ancienne de Suisse, l'**Orchestre symphonique de Lucerne** fut créé en 1806. Il est désormais orchestre en résidence du Palais des congrès et de la culture KKL Luzern (inauguré en 1998) et du Théâtre de Lucerne.

James Gaffigan occupe depuis la saison 2011/12 les fonctions de chef principal du LSO. L'orchestre se produit également avec d'autres chefs de premier plan tels que Michael Gielen, Neeme Järvi, Sir Neville Marriner, Leonard Slatkin, Matthias Bamert, Andrey Boreyko, Kristjan Järvi, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Tugan Sokhiev ou l'ancien chef principal Jonathan Nott, ainsi qu'avec des solistes de renommée internationale.

Défenseur depuis longtemps de la musique contemporaine, le LSO a commandé des œuvres à Sofia Gubaidulina, Rodion Shchedrin, Benjamin Yusupov, Fazil Say, David Philip Hefti, Pascal Dusapin, Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, entre autres.

L'orchestre s'est produit récemment à Saint-Petersbourg, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Hambourg (Laeiszhalle), Baden-Baden (Festspielhaus), Londres (Barbican), Turin (Lingotto) et Milan (Sala Verdi), ainsi qu'en tournée en Chine (2011) et au Japon (2008). La saison 2012/13 marque ses débuts au Festspielhaus de Salzburg, au Teatro Verdi de Florence et au Concertgebouw d'Amsterdam.

Le profil international du LSO se traduit par une discographie importante et variée.

The **Lucerne Symphony Orchestra** is Switzerland's oldest symphony orchestra, founded in 1806. It is now the resident orchestra of the KKL Luzern culture and convention centre, (opened in 1998) and the Lucerne Theatre.

James Gaffigan has been Chief Conductor of the LSO since the 2011/12 season. The orchestra also appears with many other leading conductors, including Michael Gielen, Neeme Järvi, Sir Neville Marriner, Leonard Slatkin, Matthias Bamert, Andrey Boreyko, Kristjan Järvi, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Tugan Sokhiev, and former

chief conductor Jonathan Nott, and with soloists of international renown.

The LSO has long been a champion of contemporary music, commissioning works from such composers as Sofia Gubaidulina, Rodion Shchedrin, Benjamin Yusupov, Fazil Say, David Philip Hefti, Pascal Dusapin, Marc-André Dalbavie, and Wolfgang Rihm.

The orchestra has recently performed in St Petersburg, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Hamburg (Laeiszhalle), Baden-Baden (Festspielhaus), London (Barbican), Turin (Lingotto), and Milan (Sala Verdi), and has toured China (2011) and Japan (2008). The 2012/13 season marks its debuts at the Salzburg Festspielhaus, the Teatro Verdi in Florence, and the Amsterdam Concertgebouw.

The LSO's international profile is reflected in a substantial and varied discography.

Das **Luzerner Sinfonieorchester** das älteste Sinfonieorchester der Schweiz, wurde 1806 gegründet. Es ist heute Residenzorchester des Kultur- und Kongresszentrums KKL Luzern (1998 eröffnet) und Partnerorchester des Luzerner Theaters.

Chefdirigent des LSO ist seit der Konzertsaison 2011/12 James Gaffigan. Andere namhafte Dirigenten, unter deren Leitung das Orchester gespielt hat, sind Michael Gielen, Neeme Järvi, Sir Neville Marriner, Leonard Slatkin, Matthias Bamert, Andrey Boreyko, Kristjan Järvi, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Tugan Sokhiev und der frühere Chefdirigent Jonathan Nott, und es arbeitet mit Solisten von Weltrang zusammen.

Das LSO setzt sich seit langem für die zeitgenössische Musik ein und hat Werke bei Sofia Gubaidulina, Rodion Shchedrin, Benjamin Yusupov, Fazil Say, David Philip Hefti, Pascal Dusapin, Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm und anderen in Auftrag gegeben. Unter den jüngsten Verpflichtungen des Orchesters sind Konzerte in St. Petersburg, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Hamburg (Laeiszhalle), Baden-Baden (Festspielhaus), London (Barbican), Turin (Lingotto) und Mailand (Sala Verdi) zu nennen und Konzertreisen in China (2011) und Japan (2008). In der Konzertsaison 2012/13 gab das Orchester sein Debüt im Salzburger Festspielhaus, im Teatro Verdi in Florenz und im Concertgebouw Amsterdam.

Die Weltgeltung des LSO zeigt sich auch in einer umfangreichen Diskographie von großer Vielfalt.

www.sinfonieorchester.ch



Né à New York, **James Gaffigan** remporte le premier prix du Concours international Sir Georg Solti de 2004. Il est actuellement chef permanent de l'Orchestre symphonique de Lucerne et chef principal invité de l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise et du Gürzenich-Orchester de Cologne. Également très demandé par de nombreuses formations prestigieuses de par le monde, il se produit en chef invité avec l'Orchestre philharmonique de Munich, la Staatskapelle de Dresde, les DSO et RSO de Berlin, les orchestres de la Radio de Leipzig et de Stuttgart ; les BBC Symphony, London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra ; ainsi que l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, la Camerata de Salzbourg, l'Orchestre philharmonique tchèque, le Metropolitan Symphony de Tokyo, les orchestres symphoniques de Göteborg et de Sydney. Aux États-Unis, il travaille avec les grands orchestres sur tout le

territoire : Philadelphie, Cleveland, Los Angeles, Chicago, San Francisco, Saint-Louis, Cincinnati, Indianapolis, Minnesota, Dallas, Detroit, Houston, Baltimore, Washington (National Symphony)...

Ses débuts au Staatsoper de Vienne dans *La Bohème* au cours de la saison 2011/12 lui valent une invitation immédiate à revenir pour *Don Giovanni* en 2012/13. Des rapports suivis avec le festival de Glyndebourne lui permettent d'y diriger *La Cenerentola*, *Falstaff*, *Così fan tutte*. Aux États-Unis, mentionnons *Don Giovanni* et *Le nozze di Figaro* au festival d'Aspen et *Figaro* à l'Opéra de Houston.

Born in New York, **James Gaffigan** won first prize at the 2004 Sir Georg Solti International Conducting Competition. He is currently Chief Conductor of the Luzerner Sinfonieorchester and Principal Guest Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic and the Gürzenich-Orchester Köln.

He is also in great demand with leading orchestras throughout the world. Guest engagements have included the Münchner Philharmoniker, Staatskapelle Dresden, DSO and RSO Berlin, Leipzig and Stuttgart Radio Orchestras; BBC Symphony, London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra; Rotterdam Philharmonic, Zurich Tonhalle, Camerata Salzburg, Czech Philharmonic, Gothenburg Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony, and Sydney Symphony. In the USA, he has worked with

the Philadelphia and Cleveland Orchestras, the Los Angeles Philharmonic, and the Chicago, San Francisco, St Louis, Cincinnati, Indianapolis, Minnesota, Dallas, Detroit, Houston, Baltimore, and National Symphony Orchestras.

Following his debut at the Vienna State Opera with *La Bohème* in the 2011/12 season, he was immediately invited back for *Don Giovanni* in 2012/13. A continuing relationship with Glyndebourne has seen him conduct *La Cenerentola*, *Falstaff*, and *Così fan tutte*. US appearances have included *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* at the Aspen Music Festival and *Figaro* at Houston Opera.

James Gaffigan, in New York geboren, hat 2004 den ersten Preis des internationalen Sir-Georg-Solti-Wettbewerbs gewonnen. Er ist derzeit Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters und Erster Gastdirigent des Radio Philharmonisch Orkest Hilversum und des Gürzenich-Orchesters Köln.

Als Gastdirigent ist er auch bei anderen renommierten Orchestern in aller Welt sehr gefragt. Er hat die Münchner Philharmoniker dirigiert, die Staatskapelle Dresden, das DSO und RSO Berlin, die Rundfunkorchester in Leipzig und Stuttgart, das BBC Symphony, London Philharmonic und City of Birmingham Symphony Orchestra, das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Tonhalleorchester Zürich, die Camerata Salzburg, die Tschechische Philharmonie, das Metropolitan Symphony Orchestra Tokio, die Sinfonieorchester Göteborg und Sydney. In den Vereinigten Staaten hat er mit den großen Orchestern des Landes gearbeitet, mit den Orchestern von Philadelphia, Cleveland, Los Angeles, Chicago, San Francisco, Saint-Louis, Cincinnati, Indianapolis, Minnesota, Dallas, Detroit, Houston, Baltimore, Washington (National Symphony Orchestra)...

Nach seinem Debüt an der Wiener Staatsoper mit *La Bohème* in der Saison 2011/12 kam es sofort zu einer erneuten Einladung für *Don Giovanni* in 2012/13. Infolge seiner besonderen Verbundenheit mit dem Festival in Glyndebourne hat er dort bereits mehrfach dirigiert: *La Cenerentola*, *Falstaff* und *Così fan tutte*. Unter seinen Verpflichtungen in den Vereinigten Staaten sind *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* beim Aspen Music Festival und *Figaro* an der Oper in Houston zu nennen.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement octobre 2013, KKL Luzern

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Wolfgang Schiefermair, Teldex Studio Berlin

Partitions : Bärenreiter-Verlag Kassel • Basel • London • New York • Prag

Page 1 : Edward Hopper, *Pennsylvania Coal Town*, 1947 - akg-images

Photos : Christian Flierl

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902188