



Antonín Dvořák

Symphony no. 9 in E minor
“From the New World”
and other works

Concerto Budapest
András Keller
Miklós Perényi, violoncello



INSPIRING TUBE SOUND

Dvořák's Bravest New World

We can't say for sure exactly what feelings or even melodies made an impression on the famous Czech composer when he arrived in New York on September 26, 1892. His last big project at home had taken him on a farewell tour of several towns in Bohemia and Moravia. He arranged the eighth Slavonic Dance for violincello and piano for the concert tour, as well as the piece *Silent Woods (Klid)* (from the piano cycle "From the Bohemian Forest" op. 68). He also composed a new piece for the same pairing, the Rondo in G minor op. 94. It was this piece that he orchestrated in America for a similarly colourful orchestral programme, which he conducted at the Czech Day in Chicago.

On his arrival in New York, he had not yet conceived of his greatest symphonic masterpiece the "New World Symphony." It was to become so popular that today one shies away from applying Gustav Mahler's critical comment that for the composer, a symphony should mean "creating a world using every means at your disposal." One thinks of the "worldliness" of the modern novel, which apparently inspired the author Hans-Klaus Jungheinrich to write his fascinating book "Der Musikroman." Curiously enough, in this book he associates the Czech composer with the German-Italian Hans Werner Henze: "Certainly Antonín Dvořák's eloquent symphonic narrative cannot be compared to the emergence of an alert, sensitive and intellectual modernist

(or later postmodernist?) like Henze." And Jungheinrich continues elsewhere: "The Ninth is, of course, the most colourful and varied work, with its fusion of American Indian and original Bohemian inflection and the compelling contrast between exotic charm and an insatiable longing for home. With his 'multi-ethnic' approach, Dvořák is also a forbear of Henze in this respect." Why does the word "original" appear at this point? Wasn't this Czech or Bohemian component just one of many colours? Its use though, had a reciprocal effect on the public. They were at home in the world of the Austro-German mainstream and, alongside Brahms and Wagner, what they liked above all were certain "folkloric" characteristics, albeit exercised with a certain degree of condescension. It was, well, "original". Dvořák's Czech biographer highlights another thing that reminds us more clearly of Mahler:

"The impressions that influenced Dvořák early on in his stay in America, and during the genesis of the New World Symphony in New York, are displayed most immediately and vividly in this symphony. The breathtaking hustle and bustle of the cosmopolitan city on the Hudson River found its unmitigated and direct expression in this work. Dvořák resided here for a relatively long time and had to deal with its seething masses each day, whether he liked it or not. Crowds of people falling over each another at the moorings and the trading places in the harbour came in waves and floods with the departing ships as well as ships returning home from overseas. Dvořák observed

them wonderingly with the same intent interest as when he had watched trains at home from above the Weinberger Tunnel in Prague. The enormous anthill of every conceivable race made a huge impression on him, but those who fascinated him most were the native negroes. He felt a certain sympathy towards them, beeing himself a simple native person, and he wasn't left unmoved by their lot in society. All of this made a great impression on his soul, and it can't be ruled out that the picture that formed in his mind also transplanted itself into the work that, chronologically, was the first to begin to take shape in New York. This image is principally conveyed in the two outer movements of the symphony. They launch straight in, brimming over with a bubbling, rhythmic vitality. Tempo and dynamics surge in great waves; images and impressions tumble over each other on their colourful course and summit in an energetic upward flight." (Otakar Šourek)

However, this picture of New York and the "New World" takes on an ironic slant with a comment that Dvořák himself made. When he heard that the title of his work was being discussed critically after the first performance, a friend reported that he laughed and said, "It seems as though I've turned their heads somewhat; everyone at home understands exactly what I meant." And it wouldn't be so far-fetched to treat this as a witty allusion, since "Nový svět" (New World) is what people also called the more rural fringes of the Prague suburb Hradšchin,

"with its bars and taverns and the dance music that was played there," a "beloved daytrip for the residents of Prague." (Klaus Döge)

You can imagine what it meant for the composer when, after an exciting and highly productive start, the real New World of America offered him an idyll during his four-month summer vacation in 1893, which reminded him of his rural home in Vysoká: Spillville in the state of Iowa, 2000 km from New York, with about 350 inhabitants, who spoke mainly Czech. There were Czech schools and Czech services and every morning Dvořák played the organ ... It was here that he wrote his "American String Quartet" op. 96. His Sonatina op. 100, which is every bit as American as the quartet, followed in November in New York.

In America he had found a style which transformed what had been the local colour of his homeland, perceived abroad as exotic, into something incontrovertibly supranational. Pentatonic scales (sections of five-note scales), minor scales without the fourth and seventh degrees of the scale, lowered leading-notes, strong syncopation, especially in the form of the Scotch snap: unsophisticated mannerisms that are common from Ireland to Japan, from Alaska to Tierra del Fuego, but that from now on would sound "American".

* * *

Nowadays, when we consider ethnological influences on western music, the benchmark, both in terms of compositional and of scientific under-

standing of the material, is deemed to be Béla Bartók. Every Hungarian musician today knows that Bartók's systematic collection of folk-songs first began after Dvořák's death. According to his colleague Zoltán Kodály, he returned from the Székely Land "with such an enormous amount of pentatonic melodies that they (...) clearly indicated the fundamental importance of the hitherto unnoticed scale." It was no longer the "Hungarian Dances" of the municipal bands that defined the image of so-called folk music, but the peasant songs from remote villages.

In New York, however, the pioneering work of anthropologist Franz Boas did not begin until after Dvořák's hugely successful "American" works had already been performed to wide acclaim. The Asian origins of the American Indians were only discovered after Boas' expedition to Siberia (1897–1902), and it's doubtful that Dvořák distinguished between Indian melodies and "negro music," which he found either in books or had heard sung by a black singing teacher at the New York Conservatory. In actual fact he was carrying out field research. He practised a method of appropriation and transformation, as he had done before in his homeland. For the Moravian Duets op. 32 he used an ethnographic collection, but only used the lyrics, not the melodies – or at least created something completely new from it that corresponded with his own vision of "simplicity" with some characteristic rhythms. He knew that people were not looking for original Moravian music, but

for an impression of "Moravia." Dvořák's skill in creating such illusions contributed greatly to his success according to the American researcher Michael B. Beckerman. And the biographer Otakar Šourek, writing about the "Slavonic Dances", ordered by Fritz Simrock after Brahms' example, said that "Dvořák took only the publisher's basic idea, creating an artistic stylisation of Slavic folk dances. In carrying out this task, he did not start with the original folk songs like Brahms did in the 'Hungarian dances', but merely took the rhythm from the traditional models, this being their most distinctive and expressive element. In every other respect, he created his dances entirely from his own material."

It was incredibly naive that Dvořák was semi-officially approached on his debut at Carnegie Hall with the suggestion that he might like to finally bring a correspondingly new musical style to the new continent, whose discovery by Columbus 400 years previously had just been celebrated. Dvořák, the specialist for national flair! Was it not a little disconcerting that he believed that he had found this precious commodity amongst the coloured population? There was no lack of opposition (from the white population!) as it was publicly debated whether this was really the spirit that constituted the vital American philosophy of life.

Meanwhile Dvořák's successors, such as George Gershwin, Charles Ives and Aaron Copland who were taught by some of Dvořák's students, understood what the new approach would ulti-

mately amount to. Namely, to consider *everything* possible, without any “narrow-minded” taboos regarding taste. There are other reasons for wincing a little today at Dvořák’s final statement:

“I carefully studied a certain number of American Indian melodies given to me by a friend and became thoroughly imbued with their qualities – or rather their spirit. I tried to reproduce this spirit in my new symphony without actually using the melodies. I simply wrote original themes that embody the idiosyncrasies of American Indian music, and developed them using modern rhythms, harmony, counterpoint and orchestral colour. [...] Well, I realized that the music of the Negroes and those of the American Indians was practically identical. ”

Unbelievable! What should be added here is the fact that the only melody in the symphony that is actually quoted more or less note-for-note is a *Negro Spiritual*, “Swing Low, Sweet Chariot”, which appears as the final theme of the symphony’s first movement.

* * *

For Dvořák, the American Indian associations were obviously more important than anything else, and there was good reason for that: in New York he had rediscovered an epic poem that his friend Josef Sládek had translated into Czech in 1870. He knew that all over Europe it had led to a craze for the American Indians. This great poem was *Hiawatha* by Henry W. Longfellow about the legendary founder of the Iroquois

Confederacy. Dvořák’s patron, the millionaire’s wife Jeannette Thurber, who had brought him to America and wanted to gain some genuine American music from the project, immediately purchased the usage rights from the publisher and the poet’s daughter. An opera text was commissioned, (from several sources, actually, including in Vienna) and Dvořák was all fired up about it, writing musical ideas in his sketchbook for the planned opera, or if that wasn’t to be, then a full-length cantata. Amongst these sketches was the slow movement of the symphony, which later became famous as the “Song of the Prairie.” And it is astonishing to see how the composer created a pentatonic theme from a rather more conventional melodic idea with the help of tiny variations, that somehow seemed Indian but also conveyed something rural or pastoral with a feeling of endless space. In fact, at that point, Dvořák’s only experience of the prairie was from Longfellow’s poem. Some passages in the movement were also interpreted as a funeral dirge, referring to the funeral of Minnehaha, the wife of the chief, Hiawatha. Similarly, the scherzo of the symphony was linked to the epic and early on it was interpreted programmatically as a forest gathering with Indian dance music. Reputedly, Dvořák suggested this himself. But it was only through the meticulous research and imagination of the American musicologist Michael B. Beckerman from 2003 that it was appreciated that the symphony as a whole, with its recur-

rence of individual themes, was probably also inspired by very specific scenes in the poem. Indeed, the main theme of the first movement could itself be interpreted as a “Hiawatha” call. The rhythm of the theme may rightly be called Indian – or maybe even more justifiably as the “Scotch Snap.” It also has something historically “Lombard” about it and in Bartók’s collections it is typically Hungarian, or in certain cases also “Ruthenian”, referring to Sub-Carpathian Ruthenia (see Bartók 44 Duos, No. 10 Ruthenian Song). In short, it is futile to tie themes or motifs to a specific geographic area.

* * *

You can hardly escape the magic of Beckerman’s monography, “Searching in America for the Composer’s Inner Life,” especially if you have experienced the author live on YouTube, lecturing, singing and playing the piano. You can enjoy immersing yourself in the complete text of Longfellow’s “The Song of Hiawatha”, which you can easily find on the internet, including the German translation by Ferdinand Freiligrath – the very version found on many middle-class bookshelves in Europe in 1857. A new Hiawatha craze could be unleashed at any time.

On the other hand, one should perhaps warn against wanting to establish a new authenticity: a kind of “Urtext” of musical thought processes that might then open up a new, historically informed perspective on Dvořák. That authenticity still comes only from a vivid interpreta-

tion, not from a verbal programme revealed philologically.

I remember a highly instructive seminar I attended in 1986 in Szombathely, Hungary. Some of the most important teachers in the country were gathered there. The violinist Sándor Devich, the cellist Miklós Perényi and the pianist Zoltán Kocsis gave public masterclasses to young quartet players and pianists. They spoke using vivid, graphic and gestural language. In the lecture theatre, the musicologist László Somfai analysed the influence of Ruthenian folklore in Bartók’s Second Violin Sonata. During the break, the composer György Kurtág became obsessed with a highly-gifted violinist who played Bartók’s Solo Sonata. He was called András Keller, the very same we were to meet again as director of Concerto Budapest. And the American composer John Cage and his disciples returned from the woods outside where they had been gathering mushrooms together. In the evening you could hear him in the theatre until the early hours of the morning reciting “Finnegans Wake.” Everywhere there was the cosmopolitan echo of a musical culture that knew no bounds, because Béla Bartók and other great Hungarian composers had extensively illustrated where they saw their sources and also future directions.

And so the *American* Dvořák, who invented a completely unselfconscious musical Esperanto, is in the best hands here. Nobody reproaches him for simultaneously being deeply rooted

in the nineteenth century. Nor for the fact that he oriented himself towards Wagner as well as Brahms and also swung between the lure of programmatic music and the demands of absolute music. Pentatonic and chromatic. After his American works he wrote only operas and symphonic poems back home.

Which doesn't mean you can't live without a programme. If the worst came to the worst, even without "Hiawatha."

Even the image-rich Beckerman sums up at one point: "We should not feel bad, though, if we cannot say in all cases which bits of poetry inspired which musical passages. One of Dvořák's students, Harry Patterson Hopkins, went to stay with Dvořák for several months in Bohemia, spending time with the composer in Prague and Vysoká. "One of my principle aims," he writes, "was to gain knowledge concerning the 'New World' Symphony." Every day he went for long walks in the woods with Dvořák, and raised many questions about the symphony. He found out – nothing."

Jan Reichow

Quoted literature:

Hans-Klaus Jungheinrich: *Der Musikroman / Ein anderer Blick auf die Symphonie* / Residenz Verlag Salzburg und Wien 1998

Klaus Döge: *Dvořák / Leben Werke Dokumente* / Piper Schott Mainz 1991

Otakar Šourek: *Antonín Dvořák / Werkanalysen* / Artia Prague 1960

Michael B. Beckerman: *New Worlds of Dvořák / Searching in America for the Composer's Inner Life* / W.W. Norton & Company New York London 2003

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest is one of the most progressive and versatile symphonic orchestras based in Budapest, Hungary. It has a rich, more than 100 years of history, and as a result of the current artistic leadership, it is full of dynamism of its young musicians, whose playing is characterized by the passion, energy and commitment they give to their performances of repertoire ranging from well-loved masterpieces to newly composed works of the twenty-first century. Through its ambitious and innovative program and special sound, it provides a new colour to the international musical palette.

In 2007, on its 100th anniversary, András Keller, world-renowned Hungarian violinist, pedagogue, and the founder of the Keller Quartet, was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of the orchestra. Under his leadership, the orchestra underwent a major period of artistic growth and development, as the foremost young chamber musicians have joined him.

In the recent years highly acclaimed soloists are returning guests of the orchestra, such as Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi and Evgeni Koroliov.

András Keller's innovative concert programs are designed to engage both musicians and

audience members alike in a dialogue with the music. To heighten this tension, old masterpieces are often heard alongside contemporary pieces, often illuminating new aspects of both works that are a result of that particular pairing.

Concerto Budapest's repertoire ranges from virtuosic, large-scale symphonic works from Musorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky or Shostakovich to classical concertos from Mozart or Beethoven, or contemporary pieces from Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki, and László Vidovsky, among others.

Concerto Budapest has become a well-respected player on the international music scene, performing to great acclaim in major cities of Europe, Asia and the United States.

In 2016 Concerto Budapest toured with Martha Argerich, Radu Lupu and Gidon Kremer's Kremerata Baltica in Europe's most prominent concert halls (in Toulouse, Ludwigshafen, München, Zürich, Freiburg, Budapest, Genf, Salzburg, Saanen, Basel) also in Istanbul and Abu Dhabi. In 2017 the collaboration resulted a full merge of the two ensembles, creating the "*Dream Orchestra*", with maestro András Keller conducting, as well as performing with Gidon Kremer, and having a grandiose series of concerts in Asia (Beijing, Xi'an, Seoul, Taipei) with great success and high international publicity.



András Keller, violinist, conductor

András Keller has enjoyed a varied career as a soloist, concertmaster, and chamber musician at the highest international level. His early studies at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest led to many collaborations with György Kurtág, whose works he has been premiering and performing worldwide since 1978. He has also enjoyed working intensively with Dénes Kovács, Ferenc Rados and, until his death, Sándor Végh.

András Keller founded the Keller String Quartet in 1987 and has since given master classes and concerts throughout the world. As both chamber musician and soloist, he has appeared in every European country, performing at many prestigious festivals such as Edinburgh, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein, and the BBC Proms. Outside of Europe, András Keller has been invited to New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, Washington's Library of Congress, and many cities in Japan, China, and Korea. During his career he has worked with world-renowned artists including Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust, and Steven Kovacevic.

The recipient of the Premio Franco Abbiati, Liszt Prize, and Bartók-Pásztory Prize, he was named an Artist of Merit of Hungary and was

also nominated for the United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award. His recordings have been awarded the Caecilia Prix (BE), Deutsche Schallplattenpreis, Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), MIDEM Classical Award (FR), Gramophone Award (UK) and Record Academy Award (JP).

András Keller was the Artistic Director of the Arcus Temporum Festival in Pannonhalma between 2004–2010 and has been holding to this position again since 2016. He was also the founder and artistic director of the International Sándor Végh String Quartet Competition. In 2007, he was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of Concerto Budapest, formerly known as the Hungarian Symphony Orchestra. Under his leadership, Concerto Budapest has earned a reputation as one of the most respected Hungarian touring orchestras, annually presenting over sixty concerts in Budapest, in addition to concerts and festival appearances in China, France, Germany, Poland, Japan, South-Korea and the United States.

For more than 10 years now, András Keller teaches annually at the Aix-en-Provence Festival and is a regular guest of Yale University's Norfolk Chamber Music Festival and the International Musicians Seminar Prussia Cove. Between 2012–2015, he served as the head of the Chamber Music Department at the Franz Liszt Academy of Music. Since 2016, he has been teaching at the violin faculty of the Guildhall School of Music and Drama, London, which also appointed him as Béla Bartók International Chair in 2018.



Miklós Perényi, violoncello

Miklós Perényi (born 5 January 1948) is a Hungarian cellist. He was born in Budapest into a musical family and studied at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest with Ede Banda and Enrico Mainardi. He continued his studies at the Accademia Santa Cecilia, graduating in 1962. In 1963 he won a prize at the Pablo Casals International Violoncello Competition

in Budapest. In 1965 and 1966 he studied with Pablo Casals in Zermatt and Puerto Rico and afterward performed at Marlboro Festival for four consecutive years. In 1974 he became a lecturer and in 1980 a professor at the Ferenc Liszt Academy of Music, but while teaching continued to perform internationally. He has been a regular guest of the Theatre de la Ville in Paris for solo works and chamber music performances.

Dvořák's allerschönste Neue Welt

Welche Gefühle oder gar Melodien den berühmten tschechischen Komponisten bewegten, als er am 26. September 1892 in New York eintraf, können wir nicht mit Sicherheit sagen. Seine letzte große Aktion daheim hatte ihn – abschiednehmend – durch zahlreiche Orte Böhmens und Mährens geführt, eine Konzert-Tournee, für die er den achten Slawischen Tanz sowie das Stück *Waldesruhe (Klid)* aus Opus 68 für Violoncello und Klavier (nach dem Klavierzyklus „Aus dem Böhmerwald“ op. 68) bearbeitet und für dieselbe Besetzung ein neues Stück komponiert hatte, das Rondo in g-Moll op. 94. Genau dieses instrumentierte er in Amerika für ein ähnlich buntes Orchesterprogramm, das er beim Tschechentag in Chicago dirigierte.

Bei seiner Ankunft in New York hatte er die Sinfonie größten Stils noch nicht konzipiert, die „Amerikanische“. Sie sollte so populär werden, dass man sich heute scheut, Gustav Mahlers anspruchsvollen Satz auch auf sie zu beziehen: Symphonie heiße für den Komponisten, „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“ Man denkt an die „Welthaltigkeit“ des modernen Romans, die offenbar den Autor Hans-Klaus Jungheinrich zu seinem faszinierenden Buch „Der Musikroman“ inspirierte. Merkwürdigerweise assoziiert er darin den tschechischen Komponisten mit dem italianisierten Deutschen Hans Werner Henze: „Sicher läßt sich Antonín Dvořák's beredtes symphonisches Erzählen nicht

mit dem Hervorbringen eines wachen, sensiblen und intellektuellen Modernen (oder nicht mehr Postmodernen?) wie Henze vergleichen.“ Und Jungheinrich fährt an anderer Stelle fort: „Die Neunte ist selbstverständlich die farbigste und vielfältigste, auch in der Zusammenführung von indianischen und original-böhmischen Intonationen, dem spannungsvollen Widerspiel von exotischem Reiz und unstillbarer Heimatsehnsucht. In seiner ‚multiethnischen‘ Intention ist Dvořák hier auch ein Vorfahre Henzes.“

Warum aber taucht an dieser Stelle das Wortchen „original“ auf? War dieser tschechische oder böhmische Anteil nicht auch nur eine von vielen Farben? Ihr Einsatz geschah jedoch in Wechselwirkung mit dem Publikum, und dieses war in der Welt des deutsch-österreichischen Mainstreams zu Hause und goutierte neben Brahms und Wagner noch am ehesten gewisse „folkloristische“ Eigentümlichkeiten, vielleicht sogar mit einer gewissen Herablassung. Es war halt „original“. Der tschechische Biograph hebt etwas anderes hervor, das deutlicher an Mahler gemahnt:

„Am unmittelbarsten und lebendigsten kommen in der Symphonie [Aus der Neuen Welt] die Eindrücke zur Geltung, die in der ersten Zeit des Aufenthalts in Amerika und während der Entstehung der Symphonie in New York auf Dvořák einwirkten. Das atemversetzende Leben und Treiben in der Weltstadt am Hudson, in die Dvořák für einen verhältnismäßig sehr langen Zeitraum geraten war und deren Gewimmel und Getümmel er sich Tag für Tag überantworten mußte, ob

es ihm recht war oder nicht, fand in diesem Werk seinen voll-ungebrochenen und unmittelbaren Niederschlag. Da war das sich überstürzende Wogen und Fluten der Menschenmengen an den Anlegestellen und Umschlagplätzen im Hafen mit den auf hohe See ausfahrenden und aus Übersee heimkehrenden Schiffen, die er mit dem gleichen unverwandten Interesse bewundernd zu beobachten verstand, wie er es daheim in Prag mit den Eisenbahnzügen oberhalb des Weinberger Tunnels getan hatte. Es beeindruckte ihn der riesige Ameisenhaufen aller erdenklicher Völkerschaften, von denen ihn wohl am meisten die einheimischen Neger fesselten, denen er als schlichter, dem Volk entstammender Mensch Mitgefühl entgegenbrachte und deren gesellschaftliches Los ihn nicht unbewegt ließ. Dies alles wirkte gewaltig auf seine Seele ein, und es konnte nicht ausbleiben, daß das Bild, das sich in ihr solcherart herausbildete, sich auch in das Kunstwerk verpflanzte, das sich als das zeitlich erste in New York zu gestalten begann. – Dieses Bild nun vermitteln uns hauptsächlich die beiden Ecksätze der Symphonie; sie sind jäh in ihrem Gefälle, strotzen von einem geradezu siedenden rhythmischen Leben. Hoch wogen darin die Wellen von Bewegung und Dynamik, Bilder und Eindrücke überstürzen sich in ihrem bunten Ablauf und gipfeln in schwingvollem Emporflug.“ (Otakar Sourek)

Eine ironische Pointe allerdings bekommt das Bild von New York und der „Neuen Welt“ durch einen Hinweis, den Dvořák selbst gegeben hat; als er hörte, dass über den Titel seines Werkes

nach der Uraufführung kritisch diskutiert wurde, da lachte er, wie ein Freund berichtet, und sagte: „Es scheint, ich habe ihnen ein wenig den Kopf verdreht, bei uns zu Hause versteht jeder gleich, was ich gemeint habe.“ Und nicht ganz abwegig wäre, dies als launige Anspielung aufzufassen, denn „Nový svět“ (neue Welt) nannte man auch die eher dörfliche Peripherie des Prager Stadtteils Hradschin, „mit seinen Schenken und Gaststätten und der dort gespielten Tanzmusik“, ein „beliebtes Ausflugsziel der Prager“. (Klaus Döge)

Man kann sich vorstellen, was es für den Komponisten bedeutete, als ihm die reale Neue Welt Amerikas – nach einer aufregenden und höchst produktiven Anfangszeit – in den viermonatigen Sommerferien 1893 auch noch eine Idylle bot, die ihn an das ländliche Zuhause in Vysoká erinnerte: Spillville im Staate Iowa, 2000 km von New York entfernt, rund 350 Einwohner, die vorwiegend tschechisch sprachen; da gab es tschechische Schulen und tschechische Gottesdienste, Dvořák spielte allmorgendlich die Orgel ... hier schrieb er sein „Amerikanisches Streichquartett“ op. 96. Im November in New York folgte seine mindestens ebenso amerikanische Sonatine op. 100.

Er hatte in Amerika einen Stil gefunden, der das ehemals lokale Kolorit seiner Heimat, das im Ausland als exotisch wahrgenommen wurde, in ein unanfechtbar internationales verwandelte. Pentatonik, d. h. Ausschnitte fünftöniger Skalen, Molltonleitern ohne vierte und siebte Stufe, erniedrigter Leiteton, starke Synkopierung, insbesondere in Gestalt des Scotch Snap, lauter

Eigenarten, die von Irland bis Japan, von Alaska bis Feuerland verbreitet sind, aber von nun an „amerikanisch“ klingen.

* * *

Wenn man heute über ethnologische Einflüsse in der westlichen Musik nachdenken will, ist das Niveau augenblicklich durch den Namen Béla Bartók bestimmt, sowohl was die kompositorische als auch die wissenschaftliche Durchdringung des Materials angeht. Jeder ungarische Musiker weiß heute, dass Bartóks Arbeit des systematischen Volksliedersammelns erst nach Dvořáks Tod begann. Er kehrte aus dem Szekler Land, so schrieb sein Kollege Zoltán Kodály, „mit einer solchen Menge pentatonischer Melodien zurück, dass diese (...) die grundlegende Bedeutung der bis dahin unbeachtet gebliebenen Tonleiter klar erkennen ließen.“

Es waren nicht mehr die „ungarischen Tänze“ der städtischen Kapellen, die das Bild der sogenannten Volksmusik bestimmten, sondern die Bauernlieder aus entlegenen Dörfern.

In New York aber begann die grundlegende Arbeit des Anthropologen Franz Boas erst, als Dvořáks „amerikanische“ Erfolgswerke gerade dort gefeiert worden waren. Von der asiatischen Herkunft der Indianer erfuhr man also erst nach Boas' Sibirien-Expedition (1897 bis 1902), und es ist kaum anzunehmen, dass Dvořák einen Unterschied machte zwischen indianischen Melodien und „Negro Music“, die er in Büchern fand oder von einem farbigen Gesangslehrer im New York

Conservatory vorgesungen bekam. Er betrieb nichts weniger als Feldforschung. Er übte eine Methode der Aneignung und Umwandlung, wie er sie schon früh in seiner Heimat angewandt hatte: für die Mährischen Duette op. 32 nahm er eine ethnographische Sammlung zuhelfe, verwandte aber nur die Texte, nicht die Melodien, oder zumindest formte er daraus etwas ganz Neues, was seiner eigenen Vision von „Einfachheit“ entsprach, mit einigen rhythmischen Besonderheiten. Er wusste: die Leute suchen keine original-mährische Musik, sondern eine Idee von „Mährentum“. Dvořáks Geschicklichkeit, solche Illusionen zu schaffen, machte einen Großteil seines Erfolges aus, meint der amerikanische Forscher Michael B. Beckerman. Und der Biograph Otakar Šourek schreibt über die „Slawischen Tänze“, die der Verleger nach Brahms' Vorbild bestellt hatte:

„Was Fritz Simrock angeregt hatte, wurde von Dvořák nur dem Grundgedanken nach aufgegriffen: er schuf künstlerische Stilisierungen slavischer Volkstänze. Bei der Lösung dieser Aufgabe ging er jedoch nicht wie Brahms in den ‚Ungarischen Tänzen‘ von der Musik ursprünglicher Volktanzlieder aus, sondern übernahm aus volksmäßigen Vorlagen bloß den Rhythmus als ihr besonderes kennzeichnendes und ausdrucksvolles Element; in allem übrigen schuf er seine Tänze aus völlig eigenem und neuem Baumaterial.“

Es war eigentlich unglaublich naiv, dass man Dvořák bei seinem Debut in der Carnegie Hall

quasi offiziell mit dem Ansinnen kam, er möge dem neuen Kontinent, dessen genau 400 Jahre zurückliegende Entdeckung durch Columbus man gerade feierte, nun endlich auch die neue Musik bescheren, die ihm entsprach. Dvořák, der Spezialist für nationales Flair! Musste es nicht befremden, dass er dieses kostbare Gut nun gerade bei der farbigen Bevölkerung zu finden glaubte? Der Widerspruch (von der weißen Seite!) blieb nicht aus, es wurde öffentlich diskutiert, ob dies denn wirklich der Geist sei, der die vitale amerikanische Lebensphilosophie ausmache.

Während die späten Nachfahren, wie etwa George Gershwin, Charles Ives und Aaron Copland, deren Lehrer in jenen Jahren am New York Conservatory Dvořáks Schüler waren, durchaus gewusst hätten, worauf der neue Ansatz letztlich hinausläuft. Nämlich: *alles* für möglich zu halten. Ohne „kleinkarierte“ geschmackliche Tabus. Es hat andere Gründe, wenn man heute beim letzten Statement des folgenden Dvořák-Konzeptes zusammenzuckt:

„Ich studierte sorgfältig eine gewisse Zahl Indianischer Melodien, die mir ein Freund gab, und wurde gänzlich durchtränkt von ihren Eigenschaften – vielmehr ihrem Geiste. Diesen Geist habe ich in meiner neuen Sinfonie zu reproduzieren versucht, ohne die Melodien tatsächlich zu verwenden. Ich habe schlichtweg originäre Themen geschrieben, welche die Eigenheiten der Indianischen Musik verkörpern, und mit den Mitteln moderner Rhythmen, Harmonie, Kontrapunkt und orchestraler Farbe entwickelt. [...]

Nun, ich stellte fest, dass die Musik der Neger und die der Indianer praktisch identisch war.“

Kaum zu glauben. Was hier zu ergänzen wäre, ist das Faktum, dass die einzige Melodie, die in der Sinfonie wirklich fast notengetreu anklingt, ein *Negro Spiritual* ist, nämlich „Swing low, sweet chariot“ als Schlussthema des Kopfsatzes der Sinfonie.

* * *

Für Dvořák waren offenbar die indianischen Assoziationen wichtiger als alles andere, und dafür gab es einen guten Grund: in New York hatte er aufs neue ein Vers-Epos für sich entdeckt, das sein Freund Josef Sládek schon 1870 ins Tschechische übersetzt hat; er kannte es, allenthalben in Europa hatte es für eine lebhaft Indianer-Begeisterung gesorgt: das große Gedicht von Henry W. Longfellow auf Häuptling *Hiawatha*, den legendären Gründer des Irokesenbundes. Und Dvořáks Gönnerin, die MillionärsGattin Jeannette Thurber, die ihn nach Amerika geholt hatte und für das Projekt einer echt amerikanischen Musik gewinnen wollte, erwarb unverzüglich beim Verlag und bei der Tochter des Dichters die Verwertungsrechte. Ein Operntext wurde in Auftrag gegeben, sogar mehrfach, auch in Wien, Dvořák war Feuer und Flamme, schrieb musikalische Ideen in sein Skizzenbuch, für die geplante Oper, wenn es nicht gerade eine abendfüllende Kantate werden sollte. Unterdessen entstand der langsame Satz der Sinfonie, der später als „Lied der Prärie“ berühmt werden sollte. Und es ist

verblüffend zu sehen, wie der Komponist aus dem eher konventionellen melodischen Einfall mithilfe winziger Varianten ein pentatonisches Thema machte, das irgendwie indianisch wirkte, aber auch ländlich-pastoral und ein Gefühl endloser Weite vermittelte, obwohl Dvořák bis dahin noch keine Prarie erlebt hatte, außer in Longfellow's Gedicht. Auch als Trauergesang wurden Passagen des Satzes gedeutet, bezogen auf das Begräbnis Minnehahas, der Frau des Häftlings Hiawatha. Ähnlich wurde das Scherzo der Sinfonie auf das Epos bezogen und früh programmatisch gedeutet, als Waldfeier mit Indianertanz, Dvořák selbst soll es nahegelegt haben. Aber erst durch die akribischen Forschungen und Fantasien des amerikanischen Musikwissenschaftlers Michael B. Beckerman seit 2003 wurde greifbar, dass auch der weitere Verlauf der Sinfonie, die Wiederkehr einzelner Themen, von ganz bestimmten Szenen der Dichtung inspiriert sei, ja, selbst das Hauptthema des Kopfsatzes konnte als „Hiawatha“-Ruf verstanden werden. Den Rhythmus des Themas mag man mit Recht als indianisch bezeichnen – oder mit noch mehr Recht als „Scotch Snap“: er hat auch was historisch „Lombardisches“, und in Bartóks Sammlungen wirkt er typisch ungarisch, in Sonderfällen auch „ruthenisch“, was in die Karpaten-Ukraine verweisen würde (siehe Bartók 44 Duos, Nr. 10 Ruthenian Song). Kurz: es ist müßig, Themen oder Motive geographisch dingfest zu machen.

* * *

Dem Zauber der Beckerman-Monographie – „Searching in America for the Composer's Inner Life“ – wird man sich kaum entziehen. Ganz besonders wenn man den Autor auf Youtube live erlebt hat, referierend, singend, Klavier spielend. Man begibt sich gern in Longfellow's vollständigen Text „Song of Hiawatha“, den man ohne Probleme im Internet aufrufen kann; zugleich die deutsche Übersetzung von Ferdinand Freiligrath, genau die, die schon 1857 in vielen bürgerlichen Bücherschränken Europas greifbar war. Einer neuen Hiawatha-Welle wären jederzeit wieder Tür und Tor geöffnet.

Andererseits kann man nur davor warnen, dadurch eine neue Authentizität etablieren zu wollen, eine Art Urtext der musikalischen Gedankengänge, die dann womöglich eine neue, historisch-informierte Dvořák-Perspektive eröffnen. Die kommt nach wie vor allein aus der lebendigen Interpretation, nicht aus einem philologisch zu enthüllenden verbalen Programm.

Ich erinnere mich an ein höchst instruktives Seminar, das ich 1986 im ungarischen Szombathely besucht habe. Die bedeutendsten Lehrer des Landes waren dort versammelt: der Geiger Sándor Devich, der Cellist Miklós Perényi, der Pianist Zoltán Kocszis unterrichteten öffentlich junge Quartettspieler und Pianisten, sie sprachen in einer plastisch und gestisch deutenden Sprache, der Musikwissenschaftler László Somfai analysierte im Hörsaal die Anteile ruthenischer Folklore in der zweiten Violinsonate von Bartók. In der Pausenhalle verbohrt sich der

Komponist György Kurtág mit einem hochbegabten Geiger in Bartóks Solo Sonata; er hieß András Keller, derselbe, dem wir jetzt als Chef des Concerto Budapest wiederbegegnen. Und von draußen aus dem Walde kehrte der amerikanische Komponist John Cage mit seinen Jüngern heim; sie hatten gemeinsam Pilze gesammelt. Abends hörte man ihn im Theater bis zum frühen Morgen „Finnegans Wake“ vorlesen. Hier gab es überall den weltoffenen Echoraum einer Musikkultur, die keine Grenzen kannte, weil Béla Bartók und andere große ungarische Komponisten in extenso gezeigt hatten, wo sie ihre Quellen und wo sie eine Zukunft sahen.

So ist hier auch der *amerikanische* Dvořák in besten Händen, der ganz unbefangen ein musikalisches Esperanto erfand, und niemand wirft ihm vor, dass er zudem noch tief im 19. Jahrhundert verwurzelt war; dass er sich an Wagner wie an Brahms orientierte, so auch zwischen der Verlockung programmatischer und dem Anspruch absoluter Musik schwankte. Pentatonik und Chromatik. Nach den amerikanischen Werken folgten daheim nur noch Opern und sinfonische Dichtungen.

Was nicht bedeutet, dass man ohne Programm nicht leben kann. Zur Not auch ohne „Hiawatha“.

Selbst der bilderreiche Beckerman resümiert an einer Stelle: „Wir sollten uns nicht zu schlecht fühlen, wenn wir nicht in allen Fällen sagen können, welche Momente von Dichtung welche musikalischen Phrasen inspiriert haben. Einer von Dvořáks Studenten, Harry Patterson

Hopkins, der Dvořák monatelang in Böhmen besuchte und einige Zeit mit dem Komponisten in Prag und Vysoká [Dvořáks Landsitz] verbrachte, schrieb: ‚Eins meiner Hauptziele war, mehr Erkenntnisse über die Neue-Welt-Sinfonie zu gewinnen.‘ Jeden Tag machte er lange Waldspaziergänge mit Dvořák und stellte ihm viele Fragen über diese Sinfonie. Was er herausgefunden hat, war – nichts.“

Jan Reichow

Zitierte Literatur:

Hans-Klaus Jungheinrich: Der Musikroman / Ein anderer Blick auf die Symphonie / Residenz Verlag Salzburg und Wien 1998

Klaus Döge: Dvořák / Leben Werke Dokumente / Piper Schott Mainz 1991

Otakar Šourek: Antonín Dvořák / Werkanalysen / Artia Prag 1960

Michael B. Beckerman: New Worlds of Dvořák / Searching in America for the Composer's Inner Life / W.W.Norton & Company New York London 2003

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest ist eines der vielseitigsten Sinfonieorchester von Budapest. Es blickt auf eine reiche, über 100 Jahre alte Tradition und steckt durch die aktuelle künstlerische Leitung voller dynamischer junger Musiker, deren Spiel geprägt ist von Leidenschaft, Energie und Hingabe in allen Aufführungen, seien es wohlbekannte Meisterwerke der Musikliteratur oder Neukompositionen des 21. Jahrhunderts. Durch sein so anspruchsvolles wie innovatives Programm und durch seinen speziellen Klang sorgt es für eine neue Farbe in der internationalen Musikszene.

2007, zum 100. Geburtstag des Orchesters, wurde der weltberühmte Geiger, Pädagoge und Gründer des Keller Quartetts András Keller zum neuen künstlerischen Leiter und Chefdirigenten ernannt. Unter seiner Führung durchlief das Orchester eine Phase der Entwicklung und des künstlerischen Wachstums, in der zumeist jüngere Kammermusiker eintraten.

Zu den regelmäßigen Gästen des Orchesters zählen Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi und Evgeni Koroliov.

András Kellers neuartige Konzertprogramme bringen Musiker und Publikum in einen Dialog mit der Musik. Um diese Intensität zu erhö-

hen, ertönen oft alte Meisterwerke neben zeitgenössischen Kompositionen. Durch diese Gegenüberstellung werden neue und ungewöhnliche Aspekte beiderlei Art beleuchtet.

Das Repertoire von Concerto Budapest reicht von virtuosen, großen sinfonischen Werken von Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky oder Shostakovich über klassische Konzerte von Mozart oder Beethoven bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen von Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki oder László Vidovsky, um nur einige zu nennen.

So ist Concerto Budapest zu einem hochangesehenen Mitglied der internationalen Musikszene geworden und spielt mit großem Erfolg in den großen Städten Europas, Asiens und der Vereinigten Staaten.

2016 bereiste Concerto Budapest mit Martha Argerich, Radu Lupu und Gidon Kremers Kremerata Baltica Europas berühmteste Konzertsäle (in Toulouse, Ludwigshafen, München, Zürich, Freiburg, Budapest, Genf, Salzburg, Saanen, Basel), ebenso in Istanbul und Abu Dhabi. 2017 kulminierte die Zusammenarbeit in einer Verbindung beider Ensembles zum „*Dream Orchestra*“ unter der Leitung von András Keller mit dem Solisten Gidon Kremer während einer grandiosen Konzertreihe in Asien (Peking, Xi'an, Seoul, Taipei) mit großem Erfolg und internationaler Beachtung.



András Keller, Geiger und Dirigent

András Keller genießt eine vielfältige Karriere als Solist, Konzertmeister, Kammermusiker und Dirigent auf allerhöchstem Niveau. Bereits während seines Studiums an der Franz Liszt Akademie in Budapest lernte er György Kurtág kennen und führte seit 1978 zahlreiche Werke von ihm auf, einige davon als Uraufführung. Außerdem arbeitete er intensiv mit Dénes Kovács, Ferenc Rados und, bis zu dessen Tod, mit Sándor Végh.

1987 gründete András Keller das Keller Quartett und gab mit ihm seither überall auf der Welt Konzerte und Meisterkurse. Sowohl als Kammermusiker als auch als Solist konzertierte er in jedem europäischen Land, auf vielen renommierten Festivals wie Edinburgh, Luzern, Aldeburgh, Schleswig-Holstein und the BBC Proms. Außerhalb Europas wurde er von der Carnegie Hall New York und vom Lincoln Center in der Washington Library of Congress eingeladen und von vielen Städten in Japan, China und Korea. Er konzertierte mit weltbekannten Künstlern wie Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust und Steven Kovacevic.

Der Gewinner des Premio Franco Abbiati, des Liszt- und des Bartók-Pásztory Preises wurde auch als Artist of Merit von Ungarn ausge-

zeichnet und für den United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award nominiert. Seine Aufnahmen erhielten den Caecilia Prix (BE), den Deutschen Schallplattenpreis, den Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), den MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) und den Record Academy Award (JP).

András Keller war künstlerischer Leiter des Arcus Temporum Festival in Pannonhalma von 2004 bis 2010 und erneut seit 2016. Er ist der Gründer und künstlerische Leiter des Internationalen Sándor Végh Streichquartett Wettbewerbs. 2007 wurde er als künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Concerto Budapest ernannt, vorher bekannt als Ungarisches Sinfonieorchester. Unter seiner Leitung erarbeitete sich Concerto Budapest den Ruf eines der anerkanntesten Orchester Ungarns mit jährlich über 60 Konzerten in Budapest, zusätzlich zu Konzerten und Festivals in China, Frankreich, Deutschland, Polen, Japan, Süd-Korea und den Vereinigten Staaten.

Seit über 10 Jahren unterrichtet András Keller jährlich auf dem Aix-en-Provence Festival und ist regelmäßiger Gast auf dem Yale University's Norfolk Chamber Music Festival und dem International Musicians Seminar Prussia Cove. Von 2012 bis 2015 leitete er die Kammermusikabteilung der Franz Liszt Akademie für Musik. Seit 2016 unterrichtet er in der Violinklasse der Guildhall School of Music and Drama, London, die ihn 2018 zum Béla Bartók International Chair ernannte.

Miklós Perényi, Violoncello

Miklós Perényi wurde am 5. Januar 1948 in Budapest/Ungarn in eine musikalische Familie geboren. Er studierte an der Liszt Akademie in Budapest bei Ede Banda und Enrico Mainardi und setzte seine Studien an der Accademia Santa Cecilia mit Abschluss 1962 fort. 1963 gewann er einen Preis beim Pablo Casals Violoncello Wettbewerb in Budapest. 1965 und 1966 studierte er bei Pablo Casals in Zermatt und Puerto Rico und trat anschließend vier Jahre lang beim Marlboro Festival auf. 1974 wurde er Dozent und 1980 Professor an der Liszt Akademie, bei gleichzeitiger internationaler Lehr- und Konzerttätigkeit. Er war regelmäßiger Gast beim Theatre de la Ville in Paris für Solo und Kammermusikaufführungen.

Le plus beau Nouveau Monde de Dvořák

On ne peut dire avec certitude quels sentiments ou quelles mélodies émurent le célèbre compositeur tchèque lorsqu'il arriva à New York le 26 septembre 1892. La dernière chose qu'il avait faite avant de quitter sa patrie l'avait conduit – comme adieu – à travers de nombreux lieux en Bohême et en Moravie, avec une tournée de concerts pour laquelle il avait retravaillé la huitième Danse slave et la pièce *Waldesruhe* (*Klid*) de l'opus 68 pour violoncelle et piano (d'après le cycle pour piano « Aus dem Böhmerwald » opus 68) et composé une nouvelle pièce pour la même instrumentation, le Rondo en sol mineur opus 94 qu'il orchestra en Amérique pour un programme orchestral tout aussi coloré et qu'il dirigea lors de la Journée des Tchèques à Chicago.

À son arrivée à New York, il n'avait pas encore conçu les principaux styles de la symphonie, l'« Américaine ». Elle devint si populaire que l'on hésite aujourd'hui à lui octroyer aussi l'ambitieuse citation de Gustav Mahler : Pour le compositeur la symphonie signifie « construire un monde avec tous les moyens techniques disponibles ». On pense à l'« impacte dans le monde » du roman moderne, qui apparemment amena l'auteur Hans-Klaus Jungheinrich à écrire son fascinant livre « Der Musikroman ». Curieusement, il y associe le compositeur tchèque à l'Allemand italianisé Hans Werner Henze : « L'éloquent récit symphonique d'Antonín

Dvořák n'est certainement pas comparable à l'œuvre d'un auteur moderne alerte, sensible et intellectuel (ou plus postmoderne ?) tel que Henze. » Et Jungheinrich poursuit dans un autre passage : « La Neuvième est, bien sûr, la plus colorée et la plus diversifiée, y compris dans la combinaison d'intonations indiennes et bohémiennes originales, le jeu passionnant du charme exotique et un insatiable mal du pays. Dans son intention « multiethnique », Dvořák est aussi un prédécesseur de Henze. »

Mais pourquoi le mot « originales » apparaît-il ici ? Cette proportion tchèque ou bohème n'était-elle pas une couleur parmi tant d'autres ? Son utilisation, cependant, se faisait en interaction avec le public, ce qui était chose courante dans le contexte du courant dominant germano-autrichien et goutait encore le plus à côté de Brahms et Wagner certaines particularités « folkloriques », peut-être même avec une certaine condescendance. C'était juste « original ». Le biographe tchèque souligne autre chose qui rappelle davantage Mahler :

« La symphonie [Du nouveau monde] redonne surtout de façon immédiate et vivante les impressions qui influencèrent Dvořák pendant la première période de son séjour en Amérique et pendant la création de la symphonie à New York. La vie et l'agitation de la ville cosmopolite sur les bords de l'Hudson, dans laquelle Dvořák demeura relativement longtemps et dont il dût subir bon grès mal grès jour après jour le grouillement et le bruit, se retrouvent de

façon ininterrompue et immédiate dans cette œuvre. Ce fut le déferlement des foules sur les quais et aux points d'embarquements du port avec les navires partant pour la haute mer et revenant de l'étranger, qu'il savait admirer avec cet intérêt inégalable, comme il l'avait déjà fait à Prague avec les trains ferroviaires au-dessus du tunnel de Weinberg. Il fut impressionné par l'immense fourmilière de tous ces peuples imaginables, dont les plus captivants pour lui furent les noirs indigènes, à qui il montra de la compassion en tant qu'homme simple du peuple et dont le destin social ne le laissa pas indifférent. Tout cela le marqua extrêmement, et comme il ne pouvait manquer d'arriver, l'image qui se forgea alors chez lui se retrouva dans l'œuvre qui commençait comme la toute première dans le temps à prendre forme à New York. – Le premier et le dernier mouvement de la symphonie nous transmettent principalement cette image ; ils sont abrupts dans leur chute, éclatant d'une vie rythmique presque bouillonnante. Des vagues de mouvement et de dynamisme y déferlent, les images et les impressions se précipitent dans des parcours colorés et culminent dans un envol énergétique.» (Otakar Šourek)

Cependant, l'image de New York et du «Nouveau Monde» reçoit une pointe ironique d'un indice donné par Dvořák lui-même ; lorsqu'il apprit que le titre de son œuvre était très discuté et même critiqué après le concert de première, il rit, comme le rapporte un ami, et dit : « Il semble que je leur ai un peu tourné la tête, chez nous à

la maison tous ont tout de suite compris ce que je voulais dire. » Il ne serait cependant pas absurde de prendre cela pour une allusion fantaisiste, car «Nový set» (nouveau monde) était aussi le nom de la périphérie plutôt villageoise du quartier pragoise de Hradšchin, « avec ses pubs et restaurants et la musique de danse qui y était jouée », une « sortie très prisée des habitants de Prague », (Klaus Döge)

On peut imaginer ce que cela signifiait pour le compositeur lorsque le vrai Nouveau monde d'Amérique – après une première période passionnante et très productive – lui offrit encore une idylle pendant les quatre mois de vacances d'été de 1893 qui lui rappela sa patrie rurale à Vysoká : Spillville dans l'état d'Iowa, à 2000 km de New York, environ 350 habitants parlant principalement le tchèque ; des écoles et services religieux tchèques et où Dvořák jouait de l'orgue chaque matin... C'est là qu'il écrivit son Quatuor à cordes «Américain» opus 96, suivi en novembre à New York de sa Sonatine opus 100, tout aussi américaine.

Il avait trouvé en Amérique un style qui transformait l'ancienne coloration locale de sa patrie, perçue à l'étranger comme exotique, en une incontestablement supranationale. Pentatonique, c'est-à-dire des extraits de gammes de cinq notes, des gammes mineures sans quatrième et septième degrés, une sensible abaissée, une forte syncopisation, tout particulièrement sous forme de Scotch Snap, toutes des particularités communes à l'Irlande ou au Japon,

de l'Alaska à la Terre de Feu, mais qui désormais sonnaient « américain ».

* * *

Si l'on pense aujourd'hui aux influences ethnologiques dans la musique occidentale, le nom de Béla Bartók vient tout de suite à l'esprit, aussi bien pour ce qui est de la composition que de la pénétration technique du matériau. Tous les musiciens hongrois savent aujourd'hui que le travail de Bartók de collecte systématique de chansons folkloriques n'avait commencé qu'après la mort de Dvořák. Son collègue Zoltán Kodály écrivit qu'il revenait de la région de Szekely « avec une telle quantité de mélodies pentatoniques qui elles-mêmes (...) révélaient clairement la signification fondamentale de la gamme restée jusque-là inaperçue. »

Ce n'étaient plus les « danses hongroises » des orchestres municipaux qui déterminaient l'image de la musique dite folklorique, mais les chants paysans des villages isolés.

Mais à New York, le travail fondamental de l'anthropologue Franz Boas ne débuta que juste après que les œuvres célèbres « américaines » de Dvořák n'eurent été célébrées. On ne découvrit qu'après l'expédition de Boas en Sibérie (1897-1902) l'origine asiatique des Indiens et il est fort peu probable que Dvořák ait pu faire la différence entre les mélodies indiennes et la « Negro Music » qu'il avait pu trouver dans les livres ou qu'il avait pu entendre chanter par un professeur de chant de couleur au Conserva-

toire de New York. Il ne fit rien de moins que des recherches sur le terrain. Il pratiqua la méthode d'appropriation et de transformation qu'il avait déjà utilisée dans son pays natal : pour les Duos moraves opus 32, il se servit d'une collection ethnographique, en n'utilisant que les paroles et non les mélodies, formant du moins quelque chose de complètement nouveau qui correspondait à sa propre vision de la « simplicité », avec quelques particularités rythmiques. Il savait que les gens ne cherchaient pas de la musique morave originale, mais une idée du « moravianisme ». L'habileté de Dvořák à créer de telles illusions est en grande partie responsable de son succès, explique le chercheur américain Michael B. Beckerman. Et le biographe Otakar Šourek écrivit sur les « Danses slaves » que l'éditeur avait commandées sur le modèle de Brahms :

« Ce que Fritz Simrock avait suggéré n'avait été repris par Dvořák que pour l'idée de base : il créa des stylisations artistiques de danses populaires slaves. Cependant, résolvant cette tâche, il ne travailla pas, comme Brahms dans les « Danses hongroises », à partir de la musique des chants originaux de danses folkloriques, mais ne reprit que le rythme de ces chants comme leur élément caractéristique et expressif particulier ; pour le reste, il créa ses danses à partir d'un matériau de construction entièrement propre à lui-même et entièrement nouveau. »

Il fut en fait incroyablement naïf d'exiger quasi officiellement de Dvořák lors de ses débuts au Carnegie Hall, de donner au nou-

veau continent, dont la découverte par Colomb exactement 400 ans auparavant venait d'être célébrée, enfin aussi une musique qui lui correspondait. Dvořák, le spécialiste du flair national ! N'est-il pas étrange qu'il pensait pouvoir alors trouver ce précieux bien parmi la population colorée ? La contradiction (du côté des blancs !) ne se fit pas attendre, il y a eu un débat public si cela était vraiment l'esprit de la vitale philosophie de la vie américaine.

Tandis que les descendants tardifs, tels que George Gershwin, Charles Ives et Aaron Copland, dont les professeurs à l'époque avaient été élèves de Dvořák au Conservatoire de New York, auraient parfaitement su en quoi consistait cette nouvelle approche. A savoir : considérer que tout est possible. Sans tabous « mesquins » de goût. C'est pour d'autres raisons que l'on sur-saute aujourd'hui sur la dernière déclaration du concept suivant de Dvořák :

« J'ai soigneusement étudié un certain nombre de mélodies indiennes qu'un ami m'avait données, et j'étais entièrement imbibé de leurs qualités – ou plutôt de leur esprit. J'ai essayé de reproduire cet esprit dans ma nouvelle symphonie sans utiliser effectivement les mélodies. J'ai simplement écrit des thèmes originaux incarnant les idiosyncrasies de la musique indienne et je les ai développés en utilisant des rythmes modernes, l'harmonie, le contrepoint et les couleurs orchestrales. (...) Eh bien, j'ai trouvé que la musique des Noirs et celle des Indiens étaient pratiquement identiques. »

Difficile à croire. Ce qu'il faudrait ajouter ici, est le fait que la seule mélodie qui sonne identique à l'originale dans la symphonie est un Negro Spiritual, à savoir « Swing low, sweet chariot » comme thème final du premier mouvement de la symphonie.

* * *

Pour Dvořák, les associations indiennes étaient à l'évidence plus importantes que toute les autres choses, et il y avait une bonne raison à cela : à New York, il avait redécouvert une épopée en vers que son ami Josef Sládek avait déjà traduite en tchèque en 1870 ; il le savait, partout en Europe elle avait suscité un vif enthousiasme pour les indiens : le grand poème d'Henry W. Longfellow sur le chef *Hiawatha*, le fondateur mythique de la Ligue Iroquois. La protectrice de Dvořák, épouse de millionnaire, Jeannette Thurber qui l'avait emmené en Amérique et voulait le convaincre pour le projet d'une musique américaine authentique, acquit immédiatement les droits d'exploitation de l'éditeur et de la fille du poète. Un texte d'opéra fut commandé, même plusieurs fois, également à Vienne, et Dvořák tout feu toute flamme nota des idées musicales dans son carnet de croquis pour l'opéra prévu, si cela ne devait pas devenir une cantate de longueur suffisante pour le programme d'une soirée. Entre-temps, le mouvement lent de la symphonie fut écrit, qui deviendra plus tard célèbre sous le nom du « Lied de la prairie ». Et il est étonnant de voir

comment le compositeur transforma cette idée mélodique plutôt conventionnelle en un thème pentatonique à l'aide de minuscules variations qui semblaient en quelque sorte indiennes, mais qui transmettaient aussi une pastorale rurale et un sentiment d'immensité sans fin, même si Dvořák n'avait pas encore jamais vu une prairie, sauf dans le poème de Longfellow. Les passages du mouvement ont également été interprétés comme des chants de deuil, faisant référence aux funérailles de Minnehaha, l'épouse du Chef Hiawatha. De même, le scherzo de la symphonie se référait à l'épopée et était interprété de façon programmatique comme une célébration de la forêt avec une danse indienne ce que Dvořák lui-même aurait ainsi suggéré. Mais ce n'est que grâce aux recherches méticuleuses et aux fantaisies du musicologue américain Michael B. Beckerman qu'il est devenu depuis 2003 clair que la suite de la symphonie, le retour de certains thèmes, était aussi également inspirée par des scènes très spécifiques du poème ; en effet, même le thème principal du premier mouvement pouvait être appréhendé comme un appel « Hiawatha ». Le rythme du thème peut être décrit à juste titre comme indien – ou plus justement comme « Scotch Snap » : il a aussi quelque chose d'historiquement « lombard », et dans les collections de Bartók il semble typiquement hongrois, dans des cas particuliers aussi « ruthénien », ce qui ferait référence à l'Ukraine des Carpates (voir Bartók 44 Duos, n° 10 Ruthe-

nian Song). En bref : il est inutile de capturer géographiquement des thèmes ou des motifs.

* * *

La magie de la monographie de Beckerman – « Searching in America for the Composer's Inner Life » – est difficile à éviter. Sur tout si vous avez vu l'auteur en direct sur YouTube, parlant, chantant et jouant du piano. On aime lire le texte complet de Longfellow « Chanson de Hiawatha », que l'on peut trouver sans problème sur Internet ; et en même temps, la traduction allemande de Ferdinand Freiligrath, exactement celle qui était déjà disponible dans de nombreuses bibliothèques bourgeoises d'Europe en 1857. Une nouvelle vague Hiawatha serait possible à tout moment.

D'autre part, on ne peut que mettre en garde contre la tentative d'établir une nouvelle authenticité, une sorte de texte original des processus de pensée musicale, qui pourrait alors ouvrir une nouvelle perspective, historiquement éclairée, sur Dvořák. Elle n'émane comme toujours que d'une interprétation vivante, et non d'un programme verbal révélé sur un plan philologique.

Je me souviens d'un séminaire très instructif auquel j'avais assisté en 1986 à Szombathely, en Hongrie. Les professeurs les plus célèbres du pays y étaient réunis : le violoniste Sándor Devich, le violoncelliste Miklós Perényi, le pianiste Zoltán Koczsis enseignaient en public à de jeunes quatuors et pianistes, s'exprimant à l'aide d'un langage vif et gestuel et le musi-

cologue László Somfai analysa dans la salle les parties de folklore ruthénien de la deuxième sonate pour violon de Bartók. Dans le foyer, le compositeur György Kurtág et un violoniste prodige s'embourbaient dans une discussion sur la sonate en solo de Bartók ; il s'appelait András Keller, le même que nous retrouvons maintenant à la tête du Concerto Budapest. Dehors revenant d'une promenade en forêt, le compositeur américain John Cage rentrait au bercail suivi de ses disciples ; ils avaient ramassé des champignons ensemble. Le soir, on l'entendit lire «Finnegans Wake» au théâtre jusqu'au petit matin. Ici, par-tout, il y avait l'écho cosmopolite d'une culture musicale sans frontières, parce que Béla Bartók et d'autres grands compositeurs hongrois avaient montré in extenso où ils avaient vu leurs sources et où ils avaient vu un avenir.

Ainsi, le Dvořák *Américain* est ici entre de très bonnes mains, ayant inventé avec impartialité un espéranto musical, et personne ne l'accuse d'avoir été profondément enraciné dans le XIXe siècle, de s'être orienté vers Wagner ou Brahms, et d'avoir hésité entre la tentation de la musique programmatique et les exigences de la musique absolue. Pentatonique et chromatisme. Après les œuvres américaines, seuls des opéras et des poèmes symphoniques suivirent chez lui.

Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas vivre sans programme. Si nécessaire, même aussi sans «Hiawatha».

Même Beckerman, riche en images, résume dans un passage : « Nous ne devons pas nous

sentir trop mal à l'aise si nous ne pouvons pas toujours dire quels moments de poésie ont pu inspirer quelles phrases musicales. Un des étudiants de Dvořák, Harry Patterson Hopkins, qui rendit visite à Dvořák pendant des mois en Bohême et passa un certain temps avec le compositeur à Prague et à Vysoká [maison de campagne de Dvořák], écrivit : « L'un de mes principaux objectifs était de mieux connaître la Symphonie du Nouveau Monde. » Chaque jour, il faisait de longues promenades dans les bois avec Dvořák et lui posait de nombreuses questions sur cette symphonie. Ce qu'il découvrit, fut – rien. »

Jan Reichow

Littérature citée :

Hans-Klaus Jungheinrich: Der Musikroman / Un autre regard sur la symphonie / Residenz Verlag Salzburg et Vienne 1998

Klaus Döge: Dvořák / Vie Oeuvres Documents / Piper Schott Mainz 1991

Otakar Šourek: Antonín Dvořák / Analyse / Artia Prague 1960

Michael B. Beckerman: New Worlds of Dvořák / Searching in America for the Composer's Inner Life / W.W.Norton & Company New York London 2003



Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest, l'un des orchestres symphoniques les plus progressifs et les plus variés, réside à Budapest en Hongrie. Riche d'une histoire datant de plus de 100 ans, et grâce à la direction artistique actuelle, il déborde du dynamisme de ses jeunes musiciens, dont le jeu est marqué par la passion, l'énergie et l'engagement avec lequel ils jouent le répertoire allant des chefs-d'œuvre bien-aimés aux œuvres du XXI^{ème} siècle nouvellement composées. Par son programme ambitieux et novateur et sa sonorité particulière, il donne une nouvelle couleur à la palette musicale internationale.

En 2007, à l'occasion du 100^{ième} anniversaire d'orchestre, András Keller, violoniste, pédagogue hongrois de renommée mondiale et fondateur du Quatuor Keller, fut nommé directeur artistique et chef principal de l'orchestre. Sous sa direction, l'orchestre connut une période importante de croissance et de développement artistique, les jeunes musiciens de chambre les plus en vue l'ayant rejoint.

Ces dernières années, des solistes de renom sont de nouveau invités par l'orchestre, tels Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi et Evgeni Koroliov.

Les programmes de concerts novateurs d'András Keller sont conçus dans le but d'enga-

ger les musiciens et le public dans un dialogue avec la musique. Pour augmenter la tension, d'anciens chefs-d'œuvre sont souvent joués à côté de pièces contemporaines, de nouveaux aspects des deux œuvres apparaissant alors comme résultat de ce jumelage particulier.

Le répertoire du Concerto Budapest s'étend entre autres des œuvres symphoniques virtuoses et de grande envergure de Moussorgski, Stravinsky, Tchaïkovski ou Chostakovitch, comprend les concertos classiques de Mozart ou de Beethoven, jusqu'aux pièces contemporaines de Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki et László Vidovsky.

Concerto Budapest est devenu un acteur très respecté sur la scène musicale internationale et se produit avec grand succès dans les villes les plus importantes d'Europe, d'Asie et des États-Unis.

En 2016, Concerto Budapest fit une tournée avec Martha Argerich, Radu Lupu et la Kremerata Baltica de Gidon Kremer dans les plus grandes salles de concert européennes (Toulouse, Ludwigshafen, Munich, Zurich, Fribourg-en-Brigau, Budapest, Genève, Salzbourg, Saanen, Bâle) et à Istamboul et Abu Dhabi. En 2017, la collaboration aboutit à une fusion complète des deux ensembles, créant le « Dream Orchestra », sous la direction du maestro András Keller, se produisant avec Gidon Kremer, et ayant une série grandiose de concerts en Asie (Beijing, Xi'an, Séoul, Taipei) à grand succès et grande publicité internationale.

András Keller, violoniste et chef d'orchestre

András Keller connaît une carrière très variée en tant que soliste, violon solo et musicien de chambre au plus haut niveau international. Ses premières études à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest l'amènèrent à travailler souvent avec György Kurtág, dont il interprète les œuvres dans le monde entier, aussi en concerts de première, depuis 1978. Il a également eu beaucoup de plaisir à travailler intensément avec Dénes Kovács, Ferenc Rados et, jusqu'à la mort de celui-ci, Sándor Végh.

András Keller fonda le Quatuor à cordes Keller en 1987 et donne depuis des stages de perfectionnement et des concerts dans le monde entier. En tant que musicien de chambre et soliste, il se produisit dans tous les pays européens et participa à de nombreux festivals prestigieux tels que celui d'Edimbourg, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein et les BBC Proms. En dehors de l'Europe, András Keller fut invité à la Carnegie Hall et au Lincoln Center de New York, à la Library of Congress de Washington et dans de nombreuses villes du Japon, de Chine et de Corée. Au cours de sa carrière, il travailla avec des artistes de renommée mondiale tels que Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust et Steven Kovacevic.

Lauréat du Prix Franco Abbiati, du Prix Liszt et du Prix Bartók-Pásztory, il fut nommé Artiste émérite de Hongrie et également nommé pour le Royal Philharmonic Society Award du Royaume-Uni. Ses enregistrements reçurent le Prix Caecilia (Belgique), le Prix du disque allemand, le Prix Edison (Pays-Bas), le Grand Prix de l'Académie Charles Cros (France), le Prix MIDEM classique (France), le Gramophon Award (Royaume-Uni) et le Record Academy Award (Japon).

András Keller fut directeur artistique du Festival Arcus Temporum de Pannonhalma de 2004 à 2010 et occupe de nouveau ce poste depuis 2016. Il fut également le fondateur et directeur artistique du Concours International de Quatuor à Cordes Sándor Végh. En 2007, il fut nommé Directeur artistique et Premier chef d'orchestre du Concerto Budapest, anciennement connu sous le nom d'Orchestre symphonique de Hongrie. Sous sa direction, Concerto Budapest s'est acquis la réputation d'être l'un des orchestres de tournée hongrois les plus respectés, donnant chaque année plus de soixante concerts à Budapest, ainsi que des concerts et des festivals en Chine, en France, en Allemagne, en Pologne, au Japon, en Corée du Sud et aux États-Unis.

Depuis plus de 10 ans, András Keller enseigne chaque année au Festival d'Aix-en-Provence et est régulièrement invité au Festival de Musique de Chambre Norfolk de l'Université de Yale et au International Musicians Seminar Prussia Cove. De 2012 à 2015, il dirigea le Département de musique de chambre de l'Académie de musique

Franz Liszt. Depuis 2016, il enseigne à la faculté de violon de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, qui l'a également nommé au International Béla Bartók en 2018.

Miklós Perényi, violoncelle

Miklós Perényi est né le 5 janvier 1948 à Budapest/Hongrie dans une famille musicienne. Il étudia à l'Académie Liszt de Budapest chez Ede Banda et Enrico Mainardi et poursuivit ses études à l'Accademia Santa Cecilia où il passa son diplôme de fin d'études en 1962. En 1963, il remporta un prix lors du Concours pour Violoncelle Pablo Casals de Budapest. En 1965 et 1966, il étudia chez Pablo Casals à Zermatt et Porto Rico et se produisit ensuite pendant quatre années au Festival de Marlboro. En 1974, il fut chargé de cours et devint en 1980 Professeur à l'Académie Liszt, enseignant et jouant en même temps à l'échelle internationale. Il fut régulièrement invité au Théâtre de la Ville de Paris pour des concerts en solo et en musique de chambre.

Musicians of Concerto Budapest Symphony Orchestra

VIOLIN 1

Környei Zsófia
Liu, Miranda
Somogyi Péter
Biczó Bernadett
Kakutani Satoko
Puha Aliona
Romain, Lisa
Szigeti Szilvia
Tabányi Antal
Tóth Tamás Ferenc
Winkler Orsolya
Gál-Szabó Alíz
Oszecsinszkij Román
Hutás Gergely
Tar Judit

VIOLIN 2

Berentés Zsuzsanna
Baksai Réka
Bernáth Orsolya
Gazsi-Bóni Andrea
Hoós Andrea
Jámbor Anna
Lakatos Enikő
Stefkó Mihály
Sztankay Krisztina
Várkonyi Zsófia
Pintér Attila
Revóczky Ottília
Németh Máttyás

VIOLA

Móré László
Apró Ágnes
Barát Adrienn
Jekkel Zília
Kiss Katalin
Somogyi Judit
Varasdy Tünde
Radnai Róbert
Izsák Ilona
Bolyki András
Kovácsné Medek Orsolya

VIOLONCELLO

Takács Ákos
Szabó Judit
Dobovits Edina
Karasszon Eszter
Maróth Bálint
Molnár Piroska
Szabó Éva
Szmolka Erika
Kirkósa Tünde
Aranyos János

DOUBLE BASS

Schweigert György
Illés László
Csoport Dezső
Lázár Gyula
Pető Zoltán
Tabányi Tibor
Horváth Bence
Pazár Márton
Buza Vilmos

FLUTE

Kaczander Orsolya
Szilágyi Szabolcs

OBOE

Rózsa Gerda
Ella Dániel
Molnár Eszter

CLARINET

Klenyán Csaba
Puha György
Pápai Ákos

BASSOON

Stefán Zsófia
Beleznai Anna

HORN

Tóth Bálint
Carlie Bigelow
Hamar Máté
Kocsis A. Zsolt
Varga Hunor

TRUMPET

Devecsei Gábor
Seidl Dénes
Csikota Gergely

TROMBONE

Stürzenbaum Róbert
Kasza Nándor
Csikós György Menyhért
Brindás Barnabás

TUBA

Takács Tibor

TIMPANI

Csige Attila

PERCUSSION

Dzhanda Vitalij
Nevelő János
Hlaszny Ádám

Impressum

Recorded Budapest, 2018

Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English)

Stephan Lung (French)

Cover photo, l.: © Judit Marjai

Cover photo, r.: © ricardoreitmeyer_Fotolia.com

Photo p. 9: © Sándor Benkő

Photo p. 11: © Szilvia Csibi

Photo p. 19, 27: © Gábor Fejér

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Toms Spogis

Editing, mixing: Andreas Spreer

Produced by Andreas Spreer

© 2019 TACET

© 2019 TACET

www.tacet.de

Antonín Dvořák

Symphony No. 9 E minor op. 95

42:31

“From the New World”

- | | | |
|-----|------------------------|-------|
| [1] | Adagio – Allegro molto | 11:54 |
| [2] | Largo | 11:45 |
| [3] | Molto vivace | 7:39 |
| [4] | Allegro con fuoco | 11:13 |

- | | | |
|-----|---|------|
| [5] | Klid (Silent Wood) op. 68 no. 5 for violoncello and orchestra * | 6:06 |
|-----|---|------|

- | | | |
|-----|--|------|
| [6] | Rondo op. 94 for violoncello and orchestra * | 7:31 |
|-----|--|------|

- | | | |
|-----|---|------|
| [7] | Slavonic dance op. 46 no. 5
Allegro vivace | 3:10 |
|-----|---|------|

- | | | |
|-----|--|------|
| [8] | Slavonic dance op. 46 no. 6
Allegretto scherzando | 5:51 |
|-----|--|------|

- | | | |
|-----|---------------------------------------|------|
| [9] | Slavonic dance op. 46 no. 8
Presto | 4:14 |
|-----|---------------------------------------|------|

Concerto Budapest

András Keller

Miklós Perényi, violoncello *