



London
Symphony
Orchestra

Sir Colin Davis

DVOŘÁK

Symphonies Nos 6-9

25
LSO LIVE

Antonín Dvořák (1841–1904)

Symphony No 6 in D Major, Op 60, B 112 (1880)

Symphony No 7 in D Minor, Op 70, B 141 (1885)

Symphony No 8 in G Major, Op 88, B 163 (1889)

Symphony No 9 in E Minor, Op 95, B 178, 'From the New World' (1893)

Bedřich Smetana (1824–1884)

Má vlast, JB 1: 112 (1874–79)

Leoš Janáček (1854–1928)

Sinfonietta, Op. 60, JW VI/18, 'Sokol Festival' (1926)

Sir Colin Davis conductor

Sir Simon Rattle conductor

London Symphony Orchestra

Janáček *Sinfonietta* published by Universal Edition A.G., Wien.

Traductions par **Pascal Bergerault (Ros Schwartz Translations Ltd)** et **Claire Delamarche**.

Übersetzungen von **Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd)**, **Anne Steeb & Bernd Müller** und **Elke Hockings**.

Translations Co-ordinator ('Celebrating 25 Years of LSO Live and the Year of Czech Music 2024', 'The start of LSO Live', and notes for Janáček): **Ros Schwartz (Ros Schwartz Translations Ltd)**.

© 2024 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

© 2024 London Symphony Orchestra Ltd, London, UK

Disc 1 – Dvořák: Symphony No 6 – Janáček: Sinfonietta

Dvořák Symphony No 6 in D Major, Op 60, B 112

Sir Colin Davis conductor

1	I. Allegro non tanto	15'23"
2	II. Adagio	12'16"
3	III. Scherzo (Furiant). Presto	8'01"
4	IV. Finale. Allegro con spirito	10'36"

Janáček Sinfonietta, Op 60, JW VI/18, 'Sokol Festival'

Sir Simon Rattle conductor

5	I. Fanfare Allegretto – Allegro – Maestoso	2'16"
6	II. The Castle, Brno Andante – Allegretto – Maestoso – Tempo I – Allegretto	5'51"
7	III. The Queen's Monastery, Brno Moderato – Con moto – Tempo I – Prestissimo – Moderato	5'27"
8	IV. The Street Leading to the Castle Allegretto – Adagio – Presto – Andante – Presto – Prestissimo	2'55"
9	V. Finale. The Town Hall, Brno Andante con moto – Maestoso – Tempo I – Allegretto – Allegro – Maestoso – Adagio	6'55"

Total 69'40"

Dvořák Symphony No 6 recorded live in DSD 64fs on 29 & 30 September 2004 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing & mastering
Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer
Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors

Janáček *Sinfonietta* recorded live in DSD 256fs on 18 & 19 September 2018 in the Barbican Hall, London
Andrew Cornall producer * **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** balance engineer
Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** recording engineer, editing, mixing & mastering
Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

Disc 2 – Dvořák: Symphonies Nos 7 & 8

Dvořák Symphony No 7 in D Minor, Op 70, B 141

Sir Colin Davis conductor

1	I. Allegro maestoso	11'11"
2	II. Poco adagio	11'23"
3	III. Scherzo. Vivace – Poco meno mosso	7'43"
4	IV. Finale. Allegro	9'58"

Dvořák Symphony No 8 in G Major, Op 88, B 163

Sir Colin Davis conductor

5	I. Allegro con brio	10'02"
6	II. Adagio	11'21"
7	III. Allegretto grazioso – Molto vivace	7'00"
8	IV. Allegro ma non troppo	10'33"

Total 79'11"

Dvořák Symphony No 7 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 21 March 2001 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering

Dvořák Symphony No 8 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 3 & 4 October 1999 in the Barbican Hall, London
James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering

Original high-resolution masters restored by **Tony Faulkner**

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

Disc 3 – Dvořák: Symphony No 9

Dvořák Symphony No 9 in E Minor, Op 95, B 178, 'From the New World'

Sir Colin Davis conductor

1	I. Adagio – Allegro molto	12'12"
2	II. Largo	12'56"
3	III. Scherzo. Molto vivace	7'56"
4	IV. Allegro con fuoco	10'58"

Total 44'02"

Dvořák Symphony No 9 recorded live in 24bit 176.4kHz LPCM on 29 & 30 September 1999 in the Barbican Hall, London. This was the first recording made for LSO Live.

James Mallinson producer * **Tony Faulkner** sound engineer, editing, mixing and mastering
Main microphones: 2 x Neumann KM130i. Woodwind mics: 2 x Schoeps CMC55U (cardioid setting). Ambience mics: 2 x DPA4060. Mixer: DDA D Series. A/D converters: dCS904. Editor: SADiE 4 Artemis workstation

Original high-resolution masters restored by **Tony Faulkner**

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

Disc 4 – Smetana: Má vlast

Smetana *Má vlast* (My Fatherland), JB 1:112

Sir Colin Davis conductor

1	I. Vyšehrad (The High Castle)	15'01"
2	II. Vltava (The Moldau)	12'38"
3	III. Šárka	10'11"
4	IV. Z českých luhů a hájů (From Bohemia's Woods and Fields)	12'09"
5	V. Tábor	11'28"
6	VI. Blaník	13'47"

Total 75'14"

Smetana *Má vlast* recorded live in DSD 64fs on 10 & 15 May 2005 in the Barbican Hall, London

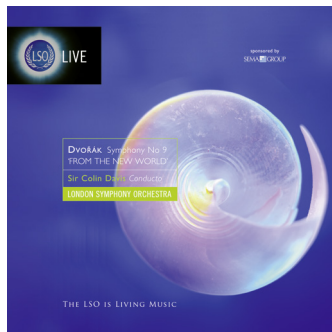
James Mallinson producer * **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** balance engineer, mixing & mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for **Classic Sound Ltd** audio editors

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** re-mastering engineer

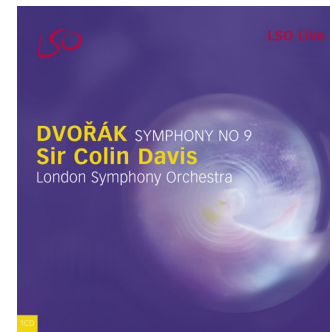
Original LSO Live individual release covers



LSO0001
Dvořák Symphony No 9 (initial pressing)



LSO0001
Dvořák Symphony No 9 (second pressing)



LSO0001
Dvořák Symphony No 9 (rebrand)



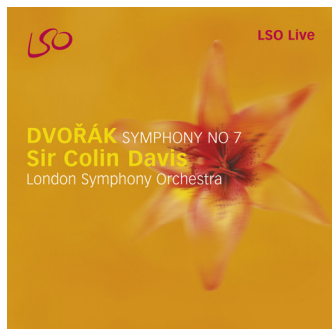
LSO0002
Dvořák Symphony No 8 (initial pressing)



LSO0002
Dvořák Symphony No 8 (second pressing)



LSO0002
Dvořák Symphony No 8 (rebrand)



LSO0014
Dvořák Symphony No 7



LSO0059 (CD) / LSO0526 (SACD)
Dvořák Symphony No 6



LSO0061 (CD) / LSO0516 (SACD)
Smetana *Má vlast*

Celebrating 25 Years of LSO Live and the Year of Czech Music 2024

In 1924, the centenary of Bedřich Smetana's birth was the impetus for establishing the tradition of the Year of Czech Music, commemorated every ten years since then. 2024 marks not only the 200th anniversary of Smetana's birth, but also the 120th anniversary of Antonín Dvořák's death and the 170th of Leoš Janáček's birth. It also marks the 25th anniversary of LSO Live and its first recordings – the Ninth and Eighth Symphonies of Antonín Dvořák.

To celebrate these anniversaries, LSO Live decided to return to the original master tapes of its recordings of Dvořák, Smetana, and Janáček, to extract the highest-resolution audio available, and remaster these superb recordings using the latest technology. The recordings in this set were captured across various periods in the label's history, but all are united in being recorded using the latest high-density recording technology of the time.

Being at the forefront of digital recording and other new technologies is something that LSO Live has always held as a core part of its vision. It was the first classical label to make its entire catalogue available for download, and was one of the first labels to work with Dolby to apply its 'spatial sound experience' technology – Dolby Atmos – to classical recordings. In the years since its inception, and with a growing catalogue of audio and audio-visual recordings,

the label has enabled the London Symphony Orchestra to extend its reach far beyond the concert hall, and to share its performances with millions of people around the world every month through streaming services, digital partnerships, and an extensive programme of live-streamed and on-demand online broadcasts.

Here's to the next 25 years!

The start of LSO Live Dvořák's Ninth and Eighth Symphonies

During the 1990s, established recording companies were changing their strategies and committing to fewer new recordings. This resulted in reduced studio time for orchestras and a corresponding loss of income. So, the LSO made the decision to start its own label, but based it on a new model, with all the performers owning a stake in the recordings. This also allowed the orchestra to take full artistic control of those recordings, and capture performances that it felt should be preserved for posterity.

LSO Live's long-standing producer, the late James Mallinson (1943–2018), was closely involved in the label's creation, and produced a wealth of outstanding recordings with the orchestra's Principal Conductor Sir Colin Davis at the helm. The first few years of the label saw numerous releases under Sir Colin's baton, alongside recordings with Mstislav Rostropovich, Mariss Jansons, André Previn and Bernard Haitink.

One of Sir Colin's earliest focuses for the label was a series of Berlioz recordings, which began in 2000 and continued across twelve years. This 'Berlioz Odyssey' included the epic five-act opera *Les Troyens*, which was a major critical success for the fledgling label, winning Best Classical Album and Best Opera Recording at the 44th Annual Grammy Awards, *Gramophone's* Best Opera Award, and Editor's or Critics' Choices in many publications. Captured live in concert in December 2000, just some fifteen months after the label's first recordings of Dvořák's Ninth and Eighth Symphonies, this was a major achievement and rather vindicated the orchestra's approach.

Alongside James Mallinson in the control room, for the label's early recordings of Dvořák, Berlioz, Elgar, Bruckner and Holst, was renowned engineer Tony Faulkner, who recalls how those first recordings of Dvořák came about.

'My working relationship recording the London Symphony Orchestra dates back several decades to the 1970s, starting with Eduardo Mata, and moving on to highlights with conductors including Gennady Rozhdestvensky, Claudio Abbado, Leonard Slatkin, Stanisław Skrowaczewski, Michael Tilson Thomas, and later Sir Colin Davis for a Sibelius symphony cycle and performance of Sir Michael Tippett's *The Rose Lake*, both for RCA Red Seal.'

In the late 1990s, 'it was quite a surprise' when Tony received a call from the LSO to discuss the orchestra's decision to start its own label, recording live in concert in the Barbican. The

LSO was the first international orchestra to go down this route, an approach which has since been followed by many others. Everyone was 'uncertain where it might all end up, and we started in [autumn] 1999 with Dvořák's Ninth and Eighth Symphonies [recorded 29–30 September and 3–4 October 1999 respectively] conducted by Sir Colin Davis, to some extent as a trial run'.

Early on, it was decided that two performances and the final rehearsals of each work should be captured, 'to be able to tidy up any performance mishaps that might annoy on repeated listening. The original recording strategy had been one of using a minimal number of microphones ... to minimise interference with the audience's viewing experience.' This approach aligned closely with Tony's ideals in 'trying to capture the atmosphere, dynamics, and energy of a live performance', in contrast to the sometimes sterile nature of a studio recording.

Tony's recollection ('1999 was a long time ago') is that to record Dvořák's Symphonies Nos 9 and 8 'we had a single pair of microphones mounted on a stereo bar, suspended on a rope down from the lighting rig, over Sir Colin's head and back a few metres'. The only other microphones were two high spaced stand-mounted ones on the stage, 'in case we did not hear the woodwind and the back of the orchestra sufficiently clearly. In the event, we hardly used these microphones in the balance'. A pair of small microphones was hung 'higher up in the hall to add some space', but their use was limited due to the background noise from

the hall's lighting and air management systems. The recording was made direct to digital tape and Tony 'decided to future-proof the recording using special digital converters operating at four times the resolution of Compact Disc' [176.4kHz rather than 44.1kHz].

Transferring the audio from the original 1999 digital tapes was an arduous process due to the many changes in formats and technology over the last twenty-five years, and also because 'the health of these tapes degrades over time'. However, LSO Live has been extremely fortunate with the longevity of those early Dvořák tapes, and also that the technology used to create them in the first place is – thanks to Tony – still available and in working order! The resulting audio 'still sounds fresh, with the orchestra full of character, colours, and dynamics'. In transferring the old masters, Tony has also found it 'fascinating to hear Sir Colin's voice again in the recordings of the rehearsals – there is so much detail in his preparation', with everything being 'expressed with such good humour and respect for the players'.

Antonín Dvořák (1841–1904) Symphony No 6 in D Major, Op 60, B 112 (1880)

In November 1879, Antonín Dvořák was well on the way to international fame. After years of struggle, his *Slavonic Dances*, published in 1878, had been an instant success, and the composer was fêted not only in his own city of Prague, but also in Germany and in that most esteemed of musical cities, Vienna. In the same year Dvořák also wrote three *Slavonic Rhapsodies* for orchestra, and although he missed the premiere of the third, given in Berlin in September 1879, he was not to miss its first performance in Vienna under the great conductor Hans Richter. Richter was impressed with Dvořák's work, and made him agree to write him a symphony for the next season.

The promised symphony, however, was not begun until August 1880. It was to be Dvořák's sixth (but first published) symphony – one could say that he was a much more seasoned symphonist than his great mentor, Brahms, who had only published one symphony when Dvořák had written five. But the new symphony was similar in several respects (not least in the choice of key and the resemblance of their opening melodies) to Brahms's recently published Symphony No 2 in D Major, and, whether a conscious or unconscious homage, the influence of the older composer is clear: Dvořák's Sixth is definitely the most Brahmsian of his symphonies.

Ironically (given Richter's enthusiasm), the Vienna Philharmonic's premiere of Dvořák's Sixth Symphony had to be postponed, and its first performance was actually given in Prague in March 1881; Richter, its dedicatee, did not even conduct its Vienna premiere, but its march to popularity was unaffected – when Richter finally did conduct it, in London, it had been played there once already, and it was soon included in concert programmes on the otherside of the Atlantic as well. If Dvořák's *Slavonic Dances* were his career break-through, the Sixth Symphony was its consolidation.

The first movement begins in pastoral style with a gently swaying triple time melody, which, although interrupted by questioning phrases in the strings and woodwind, soon returns to claim sovereignty in a grand, fully orchestrated version. The expressive second theme is heard first in the cellos and then transferred over, as if in dialogue, to the second violins, and violas, oboe and bassoon. The material heard in the latter becomes the most important element for the rest of the opening section of the movement and the beginning of Dvořák's imaginative, mysterious central development section, at the end of which long chords and heavy, rising scales in the strings herald the satisfying return of the opening theme. The pastoral feel is allowed to continue for a while, but it is not long before Dvořák rallies his forces, building to a brassy climax before the movement's end.

The delicate woodwind introduction of the Adagio (recalling the Adagio from Beethoven's Ninth Symphony) leads to the beautiful main

theme, a duet between wind and strings, whose melodic material forms the basis for most of the rest of the movement. The serenity suggested by the opening is the main mood in the movement, but it is at times disrupted by agitated outbursts. A short, wistful flute cadenza signals the coda, which, despite continuing hints of liveliness, ends in a gentle woodwind passage that echoes the opening, and thus perfectly rounds off the movement's structure.

Dvořák was a master of the Scherzo, and the third movement of this symphony is no exception. Based on the *furiant*, a popular Bohemian dance, its powerful cross rhythms (the duple-triple time interplay is an immediately recognisable characteristic of the *furiant*) form the basis for the driving melody. Some of this drive finds its way into the otherwise more lyrical second theme of the Scherzo, but the Trio is a contrastingly rustic idyll featuring the piccolo in the role of a shepherd's pipe. The end of the Trio winds up in tempo and tension in anticipation of the powerful Scherzo's inevitable return.

In the final movement, Dvořák returns to his Brahmsian inspiration, with an opening that is close-knit in texture and restless in mood. The main theme bears a strong resemblance to the corresponding theme in Brahms's symphony, and, like Brahms's, refers back to the principal theme of the first movement. But Dvořák imbues his melody with a life and freshness that is unmistakably his own, and if the movement has touches of the academic counterpoint so beloved of Brahms, its zest balances the effect out. Scrambling descending scales in the violins

herald the surprisingly simple second theme, set off by the triplet figurations that form the basis for an impetuous and wide-ranging development section. Dvořák crowns the movement (and the symphony) with a sparkling presto, with fugal passages in the strings and exciting, modally tinged brass chords. This mass of whirling colour ends with a fanfare that is a glorious transformation of the movement's opening melody, bringing the symphony to a magnificent, grandiose finish.

Programme note © Alison Bullock

Antonín Dvořák (1841–1904) Symphony No 7 in D Minor, Op 70, B 141 (1885)

It has long been known that the opening theme of the first movement of Dvořák's Seventh Symphony owed its inspiration to an express train. The composer himself wrote that the main theme 'came to me during the arrival of the festival express from Pest in the main station.' The urgency of this opening melody belies the explanation that it was merely the stray fancy of a compulsive train-spotter, as does the reason for Dvořák's presence at the arrival of the express. The train in question was full of anti-Austrian sympathisers who were coming to Prague to attend a festival at the National Theatre and whose progress through Moravia and Bohemia had been a moving and inspiring event.

If the Seventh Symphony is not the composer's most revolutionary work in the form, it is certainly his most serious. From the outset Dvořák was determined to produce a work that would 'stir the world', and with the encouragement of Brahms ringing in his ears, a symphony that would differ from and transcend his successful Symphony (No 6) in D Major, Op 60. The earlier work had done much to secure Dvořák's reputation among German and, in particular, English audiences. Indeed, the Seventh Symphony arose from a commission by the Philharmonic Society of London. Dvořák approached his task with the utmost seriousness, beginning to sketch it in December 1884 and completing the full score on 17 March 1885. The premiere took place at St James's Hall on 22 April the same year. As was often the case with Dvořák, the composer made slight revisions, mainly to the slow movement.

The hint of national struggle that shadows the first theme of the first movement adds a slightly more public dimension to a composition that in many ways was the product of a personal crisis. Dvořák's early career as an instrumental and operatic composer had been marked by acute experiment. Dvořák's first three symphonies were a break from the Czech symphony as it had been practised by his predecessors. If his fifth and sixth symphonies approach Germanic types more closely, they were still an appreciable advance on the work of his native contemporaries. By the time Dvořák put pen to the manuscript full score of his Seventh Symphony (he was annoyed to find later that his publisher Simrock issued it as Number 2, although the composer was not a great deal better at finding a number

for it) in 1884, he was confident of his ability, although troubled by his growing reputation as a musical classicist. The pull of Vienna and the siren voices of Brahms and Hanslick were a powerful draw for the Czech composer. On a number of occasions he had been tempted to settle in the Austrian capital in order to act as a counterweight to the forces of what the conservatives considered to be the musical extremists. The fact that Dvořák did not succumb says much for his integrity and wisdom in recognising the value of his native surroundings. The musical public had been the beneficiary of this period of storm and stress in the composer's life and the Seventh Symphony was one of its greatest gifts, refreshing and enriching the repertoire.

The shape of the first movement is by no means unconventional, but it is a perfect realisation of the later 19th century's reinterpretation of classical principles. The brooding first theme provides potential for both drama and intense development. The impetus of this opening is maintained throughout the movement, aided by one of the composer's shortest and most powerful development sections and a suitably hushed conclusion.

There is promise of trouble-free melody in the radiant opening of the slow movement, but this is soon succeeded by some soulful rising phrases from the strings before a solo horn regales the listener with one of the loveliest themes Dvořák ever conceived. The climax of the movement comes not in the succeeding passages, but in a splendidly opulent melody before the return of

the opening theme, one that the composer saw fit to use again in his opera *Jakobin* some three years later. The Scherzo, with its cross-rhythms and delicate orchestration, has long attracted favourable comment. Its heart lies in the Trio, which starts with a gentle explosion of flute trills over a warmly whispering string accompaniment.

In the finale Dvořák tried an experiment which he was to repeat again at the beginning of his Eighth Symphony. To all intents and purposes there is a slow introduction, although it is marked *Allegro maestoso* and no time change is indicated when what appears to be the real first theme emerges. This allows Dvořák to make good use of the introductory material without adjusting the tempo later in the movement. After a warmly lyrical second theme, the symphony turns towards a stern minor-key peroration. But far from disappearing into the gloom with which it began, the finale concludes with an unexpected and superbly eloquent turn to the major key.

Programme note © Jan Smaczny

Antonín Dvořák (1841–1904)

Symphony No 8 in G Major, Op 88, B 163 (1889)

Dvořák served a long and hard apprenticeship, achieving international acclaim only late in life. He possessed a fervent Christian faith (often adding 'Laus Deo' (praise to God) at the foot

of the manuscript); and composed in nearly all genres, though it is his operas that are largely forgotten. For Dvořák, the Czech people and the Czech countryside were of the greatest importance, spiritually and artistically, and his rhythmic patterns and melodic turns of phrase contain folk-derived elements. But the freshness and spontaneity of his melodic inspirations are also part of his craft. He rarely borrowed pre-existing material, and even the *Slavonic Dances* are not based on actual folk themes.

Consummate musicianship and technical mastery were qualities he recognised in Brahms, a loyal friend and champion, whom he constantly strove to imitate. What distinguishes his art from that of Brahms is its lyricism, its outpouring of ideas in contrast to the German's tautness of construction and tonal drama. A sense of flow and a richness of melodic ideas are immediately evident in Dvořák's Eighth Symphony. The work was sketched in the late summer of 1889 at the composer's country retreat. A note of yearning is sounded in the first movement's sombre introduction, but this soon gives way to the pastoral radiance that dominates the work as a whole. The Adagio's opening brings a sense of pathos; shadows cross, but do not engulf the serenade that follows; and its rustic nature is enhanced by the intimacy of the solo violin. Grace and gentleness are the keynotes of the third movement's waltz and trio, though a mischievous outburst concludes the movement. The finale takes the form of a theme and variations, prefaced by a trumpet call. Its mood is by turns tender and ebullient, but it is energy and high spirits that win the day.

The first performance was given in Prague on 2 February 1890 under the composer's direction. Less than three months later he conducted it in London at a concert of the Philharmonic Society, for whom he had composed his Seventh Symphony. He offered the Eighth as his exercise when being granted an honorary doctorate from Cambridge in June of the following year. It was soon performed with the greatest success in Frankfurt, in Vienna, in Edinburgh, and recognised not simply as the manifestation of Czech national characteristics, but as the expression of a unique and powerful sensibility.

Programme note © Timothy Day

Antonín Dvořák (1841–1904) Symphony No 9 in E Minor, Op 95, B 178, 'From the New World' (1893)

'It seems to me that the American soil is having a beneficial effect on my mind and I would almost say that you will be able to hear something of this in my new symphony.'

Dvořák's letters to his friends back in Bohemia show his awareness that his stay in the USA was likely to have a noticeable effect on his creative work. In September 1892, he had been persuaded by an energetic American patroness of music, Mrs Jeannette Thurber, to take up a two-year contract as Director of the National Conservatory of Music which she had just founded in New York. 'The Americans are

expecting great things of me', Dvořák reported soon after his arrival. 'Apparently I am to show them the path to the promised land and the kingdom of a new, independent art; in short, to create a national music!'

The Americans welcomed Dvořák with open arms. Mr Steinway, for instance, immediately installed a splendid piano in his apartment in New York, free of charge. And, of course, he was plagued by journalists: 'I hope I will succeed in implanting in the minds of conservatory students the most important concept of all – a faithfulness to one's national culture and the importance of originality', Dvořák told them diplomatically.

It was Mrs Thurber who claimed to have prompted her Director to compose a symphony that would capture his early impressions of the New World:

'On the whole, Dvořák seemed to be happy in his new surroundings, although he suffered much from homesickness, being intensely patriotic ... He used to be particularly homesick when he read the shipping news in *The Herald*. Thoughts of home often moved him to tears. On one of those days I suggested he write a symphony embodying his experiences and feelings in America.'

Dvořák began his sketches in December 1892 – his first Christmas away from home. One of the first ideas that came to him was the famous, nostalgic melody of the slow movement. In its original draft, this melody was marked 'Andante'

and given first to clarinet, continuing on flute. Only later did Dvořák re-allocate it to cor anglais, and provide it with the regular dotted rhythm so characteristic of Negro melodies.

Dvořák was justly proud of the work, counting it among his 'best and most original'. Certainly, the new symphony was less strictly Classical in structure than its predecessors, with the main theme of the first movement making dramatic reappearances in each of the remaining movements, rather in the manner of a Wagnerian leitmotif.

The first performance of the symphony at the Carnegie Hall, New York, in December 1893 – a public rehearsal with the official premiere the following day – was a major triumph. The critic of *The Herald* noted 'a large audience of usually tranquil Americans enthusiastic to the point of frenzy. The work appealed to their sense of the aesthetically beautiful by its wealth of tender, pathetic, fiery melody; by its rich harmonic clothing, by its delicate, sonorous, gorgeous, ever-varying instrumentation.'

Each movement was greeted with a storm of applause, which Dvořák had to acknowledge from his box 'as if I were a king!?', as he reported back to Simrock. Anton Seidl, who conducted the Orchestra of the Philharmonic Society, was thrilled by the symphony, declaring it, somewhat exaggeratedly, to be 'pure Indian music!'

However, Dvořák insisted that what he had written 'is and remains' Czech music. 'It is', he explained, 'only the spirit of Negro and Indian

music which I have endeavoured to reproduce in my symphony. I have simply written characteristic themes, while imbuing them with the features of Indian music'. Perhaps the critic of *The Herald* put it most succinctly: 'Dr Dvořák can no more change his nationality than the leopard change his spots.'

Dvořák had added the title 'From the New World' almost as an afterthought, on the day he handed the score over for performance. It was, according to his Czech-American assistant, Josef Kovařík, 'simply one of his innocent jokes and means nothing more than "Impressions and greetings from the New World" – as he himself explained more than once'. After the American critics had offered their various speculative interpretations, Dvořák smiled and said, 'It seems I've rather confused them. At home they'll know immediately what I meant!' Among those who understood was the great Czech conductor Václav Talich, who wrote of the symphony:

'They say that it contains some Negro melodies. I believe it and I doubt it. Perhaps, Dvořák did employ the rhythm and melody of his surroundings, but doesn't one feel when listening to this work how these foreign elements are remoulded by Dvořák's Czechness? How there radiates from beneath the splendid outer form an unappeasable yearning for his native soil, a homesickness which at the close of the work culminates in an almost desperate cry?'

Programme note © Patrick Lambert

Antonín Dvořák (1841–1904)

Born into a peasant family, Dvořák developed a love of folk tunes at an early age. When he was 12, the boy left school and was apprenticed to become a butcher, at first working in his father's shop and later in the town of Zlonice. Here Dvořák learned German and also refined his musical talents to such a level that his father agreed he should pursue a career as a musician. In 1857 he enrolled at the Prague Organ School, where he became inspired by the music dramas of Wagner: opera was to become a constant feature of Dvořák's creative life.

His first job was as a viola player, although he supplemented his income by teaching. In the mid-1860s he began to compose a series of large-scale works, including his Symphony No 1 'The Bells of Zlonice', and the Cello Concerto. Two operas, a second symphony, and many songs and chamber works followed before Dvořák decided to concentrate on composition. In 1873 he married one of his pupils, and in 1874 received a much-needed cash grant from the Austrian government. Johannes Brahms lobbied the publisher Simrock to accept Dvořák's work, leading to the publication of his *Moravian Duets* and a commission for a set of *Slavonic Dances*.

The nationalist themes expressed in Dvořák's music attracted considerable interest beyond Prague. In 1883 he was invited to London to conduct a concert of his works, and he returned to England often in the 1880s to oversee the premieres of several important commissions,

including his Seventh Symphony and Requiem Mass. Dvořák's Cello Concerto in B minor received its world premiere in London in March 1896. His Ninth Symphony 'From the New World', a product of Dvořák's American years (1892–95), confirmed his place among the finest of late 19th-century composers.

Profile © Andrew Stewart

Bedřich Smetana (1824–1884)

Má vlast, JB 1:112 (1874–79)

Smetana's *Má vlast* is one of the strongest nationalist statements in 19th century music. As with opera, the symphonic poem was – in the Romantic era – the natural means of expressing the idea of nationhood in an age of growing political awareness. Having already made a decisive contribution to Czech music with opera in the 1860s, it is no surprise that in the early 1870s Smetana turned his attention to composing a cycle of symphonic poems designed to celebrate the history, mythology and landscape of Bohemia.

The growth of Bohemia's economic and, to a lesser extent, political fortunes in the 19th century went hand in hand with an increased awareness of Czech language, literature and art. Smetana's operas *The Brandenburgers in Bohemia* and *The Bartered Bride* (both premiered in 1866) were formative in establishing a native opera in the Czech lands. The six symphonic poems of *Má vlast*, along with *Dalibor*, the later comedies

and the festival opera *Libuše* crowned Smetana's contribution to the music of his homeland.

Unfortunately, soon after beginning *Má vlast*, Smetana became deaf – a disastrous blow for any musician, but particularly hard for one who earned the major part of his living from conducting. Thus, the music of *Má vlast* gained perhaps from the identification of personal suffering with the triumphs and vicissitudes of the composer's nation.

Smetana had long had an interest in the Lisztian symphonic poem, having composed a number of works in this style earlier in his career. While much of his compositional effort in the 1860s was taken up with opera, it is clear that he retained a healthy respect for Liszt's methods of thematic transformation. Smetana's diary records that he began work on the score of 'Vyšehrad', the first part of *Má vlast*, in September 1874, completing it on 18 November. It is likely, however, from evidence based on different coloured inks in the manuscript, that the opening for two harps was originally for one harp, and begun as early as 1872. The completion of 'Vyšehrad' created sufficient impetus for Smetana to begin the second symphonic poem, 'Vltava', two days later, on 20 November 1874, and finish it by 8 December. The third part of the cycle, 'Šárka', was commenced in January the following year and the score was complete by 20 February.

Originally, Smetana had planned the fourth symphonic poem, 'From Bohemia's Woods and Fields', as the third in the cycle, designed to display 'Czech life in work and in dance'. Work

did not get underway, however, until 3 June 1875. Its completion on 18 October 1875 might have been the end of *Má vlast*, but in 1877 Smetana stated that the grand climax of 'From Bohemia's Woods and Fields' had inspired him to add further movements, thus 'Tábor' and 'Blaník' were completed on 13 December 1878 and 9 March 1879 respectively.

Vyšehrad, the first symphonic poem, takes its name from the high rock standing at the entry of the river Vltava into Prague. It was the fortress-home, according to legend, of the first Bohemian kings. An atmosphere of distant times is evoked by a bardic cadenza on the harps at the beginning of the slow introduction. The first theme is associated with the rock itself – Smetana's symbol of the Czech nation – followed by a rising and falling arpeggio which signifies Bohemia's glory. Both motifs play an important part in later movements and return in 'Blaník' as the climax of the whole cycle.

According to the composer, who supplied introductions to each of the symphonic poems in the first edition, the bard sings of the nation's noble triumphs, of battles and finally of its downfall, with glory but a memory. The musical substance of the depiction is a broad Allegro vivo ma non agitato, in which thematic fragments build to a thrilling climax before a decline, through a series of crushing diminished chords, leads to the elegiac close.

Vltava is an eclectic work. The splendid and evocative melody which runs through the composition, just as the river Vltava itself flows

through the Bohemian countryside, derives from a Swedish folksong. But another source might be the distinctly similar 'Ballada' in Karel Šebor's opera *The Templars in Moravia*, premiered in 1865, which Smetana knew well. The rippling introduction might well have been inspired by another Czech opera, the prelude of Josef Rozkošný's *St John's Rapids*, with which Smetana was also familiar. Needless to say, Smetana superseded both models and produced one of the finest pieces of 'topographical' music ever composed.

We first catch sight of the river as two springs which unite in the lovely countryside of South Bohemia. The river passes on through a forest from which we hear the sounds of a hunt, then on past a rustic wedding characterised by a polka. After an interlude in which rusalkas, the water nymphs of Czech mythology, play in the moonlight, the stream turns into a torrent roaring over the Rapids of St John above Prague. The climax comes with the river flowing into the city itself past 'Vyšehrad' – the point at which the opening theme of the first symphonic poem returns in triumph – then out to merge with the Elbe, north of Prague.

Šárka. The third symphonic poem returns to the world of mythology to tell the stirring tale of Šárka, who, because of an unfaithful lover, has sworn vengeance on men and taken to the woods with a band of rebel women. A furious introduction is followed by the arrival of male warriors led by Ctirad. Šárka is tied to a tree by her fellows as a decoy for Ctirad who, with almost Wagnerian ecstasy, falls in love with her.

After she is freed, the men rejoice drunkenly – depicted by a tipsy, triple-time polka – and fall deeply asleep. After a moment's uncertainty, Šárka blows her horn as a signal and the women fall upon the men and slaughter them.

From Bohemia's Woods and Fields. After the blood and thunder of 'Šárka', Smetana began the second half of his cycle with a broad evocation of the natural beauties of the Bohemian landscape. The powerful opening evokes the impact of nature on man as he steps into nature's realm. The singing of birds, the sound of streams and trees stirred gently by the wind form the background to the entry of a richly nostalgic melody on the horns which represents Nature itself. A more specifically rustic episode with a polka leads to the extended finale in which all the themes are combined to generate a feeling of optimism and well being.

Tábor. The last two poems of the cycle are closely united by both their story and musical means. The name Tábor is that of a South Bohemian town, which in the Middle Ages was a stronghold of the Hussites, the followers of the religious reformer Jan Hus who challenged the Catholic Church long before Luther, and who established a flourishing dissident sect. The theme which pervades the musical fabric and acts as a motto is the Hussite chorale, *Ktož jsou boží bojovníci* ('Ye who are warriors of God'). This stern melody was used by many Czech composers as a symbol both of national identity and hatred of intellectual and political oppression. The music seeks to depict tension before battle, then triumph and vicissitude, with the piety and dignity of the

Hussites much in evidence. Although the chorale is heard at the end in full panoply, the conclusion is uncertain and open-ended.

Blaník. The answer to the question posed in the last bars of 'Tábor' comes in the crushing opening of 'Blaník'. Following their ultimate defeat – which serves as a symbol for all defeats of the Czech nation – the Hussite warriors ride to the hill of Blaník where they lie sleeping until their nation calls on them in its final moment of need. The ride of the warriors, with continuous reference to the Hussite chorale, is followed by an affecting interlude.

Centuries have passed and a shepherd boy plays his pipe on the hillside; from the distance comes the answering echo on a horn, a sign that the warriors still wait beneath the hill. With this boost to morale, the temperature of the music rises and, in a stirring conclusion, the themes of 'Vyšehrad' return combined with the Hussite chorale.

Programme note © Jan Smaczny

Bedřich Smetana (1824–1884)

Born in the East Bohemian town of Litomyšl on 2 March 1824, Bedřich Smetana became the first composer of genuine talent to reflect Czech stories, characters and even the country's scenery in his music. The first of eleven children to survive infancy, he took music lessons from his father, a master brewer and amateur violinist.

Smetana moved to Prague in 1843 with his young wife, teaching piano and studying composition with Josef Proksch. After the Prague Revolution of 1848, the German-speaking Smetana began to learn Czech. He moved to Sweden in 1856 and prospered there as pianist, conductor and composer.

Political changes in Bohemia convinced Smetana to return to Prague in 1861, where he became principal conductor of the newly established Provisional Theatre. He almost single-handedly created a repertoire of Czech operas, his *The Bartered Bride* and *Dalibor* outstanding among them. Traditionalists within the press and the conservative directors of the theatre opposed Smetana's attempts to alter the status quo, preferring Italian, French and German imports to the composer's bold Czech operas.

Smetana stood up to his many critics but was forced to resign in 1874 following the onset of syphilis. Although he soon became totally deaf, the composer created a cycle of six symphonic poems, *Má vlast*, embodying the prevailing spirit of Czech nationalism, and a series of emotionally turbulent late works. Professional success countered the composer's depression and brought some comfort to his state of severe physical pain and mental distress. He was admitted to Prague's asylum for the insane three weeks before his death on 12 May 1884.

Profile © Andrew Stewart

Leoš Janáček (1854–1928) Sinfonietta, Op. 60, JW VI/18, 'Sokol Festival' (1926)

Few composers communicated an energetic enthusiasm for life as successfully as Janáček. It is strange to reflect, however, that had it not been for a happy concatenation of circumstances the world might have been denied such masterpieces as *The Cunning Little Vixen*, *Káťa Kabanová*, the *Glagolitic Mass*, his two string quartets, and, perhaps best known and most popular of all, the *Sinfonietta*.

The early 1910s had seen Janáček increasingly gloomy about the prospects for his music; although he was an important and influential figure in the Moravian capital Brno, he had failed to make a significant impact in Prague. Viewed by many in the musical establishment in Prague as incomprehensible and hopelessly provincial, performances of Janáček's music in the Czech capital were few and far between, and his most important work to date, the opera *Jenůfa*, was virtually ignored. However, with the successful premiere of *Jenůfa* in Prague's National Theatre in 1916 his fortunes changed completely, engendering one of the most extraordinary personal renaissances in the history of music. Self-doubt and depression all but vanished and Janáček produced a succession of masterpieces for the stage and concert hall.

Coincidental with personal artistic success was his new-found love for a much younger woman,

Kamila Stösslová, and also the rising fortunes for Janáček's homeland. For nearly 300 years Bohemia and Moravia had been a political backwater of the Hapsburg Empire. World War I made it clear that Austrian power was at an end and, even before 1918, Janáček was turning his hand to writing the music of a 'new era' for his nation. The first fruit of his growing enthusiasm was the second part of the opera, *The Excursions of Mr Brouček*; set in late medieval Prague, it celebrated the triumphs of the passionately nationalist Czech religious warriors, the Hussites.

The *Sinfonietta* started life in 1926 as brass and percussion fanfares for a gymnastics festival, but these soon grew into the work as it exists today. Dedicated to the Czechoslovak Armed Forces – Janáček often referred to it as a 'Military Sinfonietta' – it was written to express, in the composer's own words, 'contemporary free man, his spiritual beauty and joy, his courage, strength and determination to fight for victory'. Janáček gave a further hint of the pictorial content of the *Sinfonietta* with titles for each movement, written on his programme at the premiere, referring to landmarks in Brno: Fanfares; The Castle; The Queen's Monastery; The Street; The Town Hall. He added that the whole work drew its inspiration from a vision of the growing greatness of the city of Brno in the days after the independence of Czechoslovakia.

The immediate musical stimulus for the tremendous fanfares that open and conclude the *Sinfonietta* was Janáček's recollection of a military band performance in a park in the south Bohemian town of Písek. The succeeding

movements outline, if rather loosely, the shape of a sinfonia in four movements. But, nothing from this period in Janáček's life is conventional, and the climax of the second movement is an exhilarating and breezy Maestoso that introduces a new theme, albeit one with a distant relationship to the fanfares of the introduction. The third movement begins as a reflective idyll, but after some threatening gestures from the trombones the temperature rises toward a wild Prestissimo before the return to the calm of the opening. A chattering and insistent scherzo based on a telegraphic trumpet figure leads to the finale. Starting quietly, as a memory of the Town Hall in Brno, this final movement swells toward a triumphant return to the opening fanfares, which in turn create the *Sinfonietta's* blazing conclusion.

Kamila Stösslová

Janáček met Kamila Stösslová in 1917, and fell in love with her despite being nearly 40 years her senior. His passionate feelings seemed to encourage a flourishing of musical creativity, and they entered into a correspondence reaching over 700 letters, which inspired Janáček to write his String Quartet No 2, 'Intimate Letters'.

Programme note © Jan Smaczny

Leoš Janáček (1854–1928)

Leoš Janáček was one of music's great one-offs, a composer who tore up the aesthetic rulebook of his time.

Unlike his Czech counterparts (notably Antonín Dvořák), Janáček was born far from any major metropolis. Specifically, in Hukvaldy, in Moravia – a district of what is now the Czech Republic (then part of the Austrian Empire) and an area that would literally shape the tunes and rhythms that characterise Janáček's distinctive music. From his limited means, Janáček found his way to studies in Brno, the Moravian capital, and later Prague and Leipzig, before eventually returning to Brno to lead the organ school he had attended.

Back in Brno, Janáček immersed himself in the Moravian peasant songs and dances that had surrounded him since childhood. As he began to trust the unusual contours of this earthy music, he consciously rejected Western music's accepted norms. From about 1890, a new, uncompromising and rampantly communicative musical style started to form in him, based on the principle that the rhythms of speech enshrine the truest expression of the human soul.

Success came late to Janáček. His name was only widely known from 1916, when one of his most celebrated creations, an opera telling of scandalous family tragedies in small-town Moravia, was performed in Prague. *Jenůfa* is now a mainstay of the opera repertoire worldwide.

From then on, Janáček's creativity burned with an intensity bordering on the destructive. His later years were dominated by an obsession with a married woman, Kamila Stösslová, who became his muse but never his lover (the composer was married too). For the Janáček expert John Tyrrell, Kamila embodied the

sense of longing that is a constant theme in Janáček's life and music. She inspired many of his greatest works, including the operas *Katya Kabanova*, *The Cunning Little Vixen* and *The Makropulos Affair*, the song cycle *The Diary of One Who Disappeared*, the *Glagolitic Mass* and the String Quartet No 2, 'Intimate Letters'.

Profile © Andrew Mellor

Sir Colin Davis rehearsing the LSO in Smetana's *Má vlast* in May 2005



Célébration des 25 ans du label LSO Live et de l'Année de la musique tchèque 2024

1924, année du centenaire de la naissance de Bedřich Smetana, se trouve être à l'origine de la création de l'Année de la musique tchèque, commémorée depuis lors tous les dix ans. L'année 2024 marque non seulement le 200^e anniversaire de la naissance de Smetana, mais encore le 120^e anniversaire de la mort d'Antonín Dvořák et le 170^e de la naissance de Leoš Janáček. Il marque également le 25^e anniversaire du label LSO Live et de ses tout premiers enregistrements, à savoir ceux des *Neuvième* et *Huitième Symphonies* d'Antonín Dvořák.

Pour célébrer ces anniversaires, LSO Live a décidé de revenir aux bandes magnétiques originelles de ses enregistrements de Dvořák, Smetana et Janáček, d'en extraire un audio bénéficiant de la plus haute résolution possible, et de remasteriser ces superbes captations, en usant des dernières technologies disponibles. Les enregistrements de ce coffret ont été effectués à différentes périodes de l'histoire du label, mais tous l'ont été à l'aide de la technologie haute densité la plus avancée du moment.

Être à la pointe de l'enregistrement numérique et autres nouvelles technologies a toujours été au cœur des préoccupations de LSO Live. Il a été le premier label classique à rendre l'intégralité de son catalogue disponible au téléchargement, et l'un des premiers à travailler

avec Dolby et à appliquer sa technologie de la « *spatial sound experience* », ou « effet sonore enveloppant » – Dolby Atmos –, aux enregistrements de musique classique. Dans les années qui ont suivi sa création, et avec un catalogue de plus en plus copieux d'enregistrements audio et audiovisuels, le label a permis au London Symphony Orchestra d'étendre sa portée bien au-delà de la salle de concert, et de partager chaque mois ses prestations avec des millions de personnes à travers le monde, grâce à des services de *streaming*, des partenariats numériques, et à un vaste programme de diffusions en ligne, en direct et à la demande.

Buvons aux 25 ans à venir !

Les débuts du label LSO Live Les *Neuvième* et *Huitième Symphonies* de Dvořák

Au cours des années 1990, les maisons de disques établies allaient modifier leurs stratégies, et s'engager à réduire le nombre des nouveaux enregistrements. Les orchestres passaient donc moins de temps en studio, ce qui entraînait une perte de revenus. Le LSO décida donc de créer son propre label, mais sur la base d'un nouveau modèle, dans lequel tous les interprètes se retrouveraient directement « intéressés » pour les enregistrements effectués. Cela devait permettre également à l'orchestre d'exercer un contrôle artistique total sur lesdits enregistrements,

et de privilégier les interprétations qu'il estimait devoir être préservées, pour la postérité.

Le regretté James Mallinson (1943-2018) – très longtemps producteur du label LSO Live – se retrouva étroitement impliqué dans la création du label, et produisit une multitude d'enregistrements d'exception avec, à la barre, le chef principal de l'orchestre, Sir Colin Davis. Les premières années du label allaient en effet être marquées par de nombreuses réalisations effectuées sous la baguette de Sir Colin, ainsi que par des enregistrements avec Mstislav Rostropovich, Mariss Jansons, André Previn et Bernard Haitink.

L'un des premiers objectifs de Sir Colin pour le label fut de réaliser une série d'enregistrements de la musique de Berlioz, qui débuta en 2000 et se poursuivit pendant douze ans. Cette « Odyssée Berlioz » comprenait entre autres l'opéra épique en cinq actes des *Troyens*, qui connut pour sa part un franc succès auprès de la critique, et consacra le jeune label, lequel allait gagner aussi bien le « Prix du meilleur album classique » que celui du « meilleur enregistrement d'opéra », aux 44^e Grammy Awards, ainsi que le « Prix du meilleur opéra », décerné par *Gramophone* ; il allait également être distingué par un « Choix de l'éditeur » ou de « la critique », dans de nombreuses publications spécialisées. La captation en « live » de décembre 2000, quelque quinze mois seulement après les premiers enregistrements des *Neuvième* et *Huitième Symphonies* de Dvořák par le label, constitue une réussite majeure qui viendra conforter l'orchestre dans son approche.

Aux côtés de James Mallinson dans la salle de régie, pour les premiers enregistrements de Dvořák, Berlioz, Elgar, Bruckner et Holst par le label, se trouvait le célèbre ingénieur Tony Faulkner, qui rappelle comment les premiers enregistrements de Dvořák virent le jour.

« Ma relation de travail avec le London Symphony Orchestra remonte à plusieurs décennies, aux années 1970, avec Eduardo Mata, pour commencer, puis des moments forts passés avec des chefs d'orchestre tels que Gennady Rozhdestvensky, Claudio Abbado, Leonard Slatkin, Stanisław Skrowaczewski, Michael Tilson Thomas et, plus tard, Sir Colin Davis pour un cycle des symphonies de Sibelius et une interprétation du *The Rose Lake (Le Lac rose)* de Sir Michael Tippett, tous deux pour RCA Red Seal. »

À la fin des années 1990, « ce fut une sacrée surprise » lorsque Tony reçut un appel du LSO, afin de discuter de la décision de l'orchestre de créer son propre label, en enregistrant en direct au Barbican. Le LSO fut le premier orchestre international à s'engager dans cette voie, une initiative reprise depuis par beaucoup d'autres. « Nul ne savait trop ce qu'on allait trouver au bout, et nous avons commencé à l'automne 1999 avec les *Neuvième* et *Huitième Symphonies* de Dvořák [enregistrées respectivement les 29 et 30 septembre et les 3 et 4 octobre 1999], sous la direction de Sir Colin Davis – à titre d'essai, en quelque sorte ».

Dès le début, il fut décidé que deux représentations et les dernières répétitions de chaque œuvre

seraient enregistrées, « afin de pouvoir remédier aux possibles incidents d'exécution, susceptibles de gêner l'auditeur, lors d'écoutes répétées ». La stratégie d'enregistrement initiale consistait à utiliser un nombre très réduit de microphones... afin de gêner le moins possible le public présent dans la salle ». Cette approche correspondait parfaitement aux idéaux de Tony, qui souhaitait « essayer de capter l'atmosphère, la dynamique et l'énergie d'un concert en direct », par opposition à la nature parfois stérile d'un enregistrement réalisé en studio.

Tony se souvient (« 1999, c'était il y a longtemps ! ») que, pour enregistrer les *Symphonies n° 9 et 8* de Dvořák, « on disposait d'une seule paire de microphones montée sur une barre stéréo, suspendue à une corde depuis le dispositif d'éclairage, au-dessus de la tête de Sir Colin, et à quelques mètres en arrière ». Les seuls autres microphones utilisés furent deux micros sur pied disposés en hauteur sur la scène, « au cas où nous n'entendrions pas assez clairement les bois et le dernier rang de l'orchestre. En fait, nous n'avons pratiquement pas utilisé les micros en question dans la balance ». Une paire de petits microphones a été suspendue « plus haut dans la salle, pour ajouter un peu d'espace », mais leur utilisation a été limitée en raison du bruit de fond provenant des systèmes d'éclairage et de gestion de l'air de la salle. La prise de son fut réalisée directement sur bande numérique, et Tony « décida d'assurer la pérennité de l'enregistrement en utilisant des convertisseurs numériques spéciaux fonctionnant avec une résolution quatre fois supérieure à celle du Compact Disc » [176,4 kHz au lieu de 44,1 kHz].

Le transfert de l'audio, à partir des bandes numériques originales de 1999, fut quelque chose d'assez ardu, en raison des nombreux changements de formats et de technologies au cours de ces vingt-cinq dernières années, et aussi parce que « la santé de ces bandes se dégrade avec le temps ». Cependant, LSO Live s'est retrouvé extrêmement chanceux de pouvoir compter sur une longévité avérée de ces premières bandes réalisées pour le projet « Dvořák », et aussi du fait que la technologie utilisée pour les créer est – merci Tony ! – toujours disponible, et utilisable ! L'audio qui en résulte « sonne encore frais, avec un orchestre plein de caractère, de couleurs et de dynamique ». En transférant les anciens enregistrements, Tony a également trouvé « particulièrement fascinant d'entendre à nouveau la voix de Sir Colin, dans la captation des répétitions – il y a tellement de détails dans sa préparation » –, le tout fait « dans la bonne humeur et le respect des musiciens ».

**Traduction : © Pascal Bergerault
(Ros Schwartz Translations Ltd)**

Antonín Dvořák (1841-1904)

Symphonie n° 6, en ré majeur, op. 60, B. 112 (1880)

En novembre 1879, Antonín Dvořák était bien installé sur le chemin de la gloire. Après des années d'efforts, il avait obtenu un succès immédiat avec ses *Dances slaves*, publiées en 1878 ; le compositeur était désormais acclamé non seulement dans sa ville de Prague, mais également en Allemagne et dans la métropole musicale la plus estimée, Vienne. La même année, Dvořák composa également les trois *Rhapsodies slaves* pour orchestre et, bien qu'il n'ait pas assisté à la création de la troisième, qui eut lieu à Berlin en septembre 1879, il ne manqua pas celle de l'ensemble des trois pièces, assurée à Vienne par le grand chef d'orchestre Hans Richter. Impressionné par la partition de Dvořák, Richter lui fit promettre de composer à son intention une symphonie pour la saison suivante.

Cependant, Dvořák ne s'attela pas à l'ouvrage avant août 1880. L'œuvre serait sa sixième symphonie – mais la première publiée. D'une certaine manière, Dvořák était un symphoniste plus aguerrri que son prestigieux mentor, Brahms, car celui-ci n'avait encore publié qu'une symphonie à l'époque où lui en avait déjà composé cinq. Toutefois, la nouvelle symphonie présentait plus d'une ressemblance avec la *Symphonie n° 2*, en ré majeur, que Brahms venait de publier (les moindres n'étant pas le choix de la tonalité et la parenté des thèmes initiaux). Qu'il s'agisse d'un hommage

conscient ou inconscient, l'influence de l'aîné sur le cadet est évidente : à n'en point douter, la *Sixième* est la plus brahmsienne des symphonies de Dvořák.

Par l'ironie du sort (étant donné l'enthousiasme de Richter), la création par l'Orchestre philharmonique de Vienne dut être reportée, et la première exécution eut lieu en fait à Prague en mars 1881. Richter, le dédicataire, n'assura même pas la création viennoise ; mais cela n'affecta en rien la popularité de l'œuvre – lorsque Richter put enfin la diriger, à Londres, elle y avait déjà été donnée une fois, et elle fut bientôt inscrite au programme de concerts outre-Atlantique. Si les *Dances slaves* avaient marqué l'éclosion de la carrière de Dvořák, la *Sixième Symphonie* en fut la consolidation.

Le premier mouvement commence dans un style pastoral, avec une mélodie à trois temps au doux balancement ; interrompue par les phrases interrogatives des cordes et des bois, cette mélodie réapparaît bientôt, affirmant sa souveraineté sous la forme d'un avatar majestueux, joué par le plein orchestre. Le second thème, expressif, est énoncé tout d'abord par les violoncelles ; il passe ensuite, comme dans un dialogue, aux seconds violons et aux altos, au hautbois et au basson. Le matériau présenté par ce dernier devient l'élément primordial du reste de l'exposition et du début du développement central, inventif et mystérieux. À la fin de cette section, de longs accords et des gammes s'élevant pesamment dans les cordes annoncent le retour du thème initial, une réexposition que l'auditeur accueille avec satisfaction. Le sentiment pastoral

règne un moment encore, mais bientôt Dvořák rallie ses forces, et la musique s'intensifie jusqu'à un sommet d'intensité cuivré, avant la fin du mouvement.

La délicate introduction par les bois de l'*Adagio* (rappelant celui de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven) conduit au magnifique thème principal, un duo entre vents et cordes, matériau thématique servant de base à une bonne part du reste du mouvement. La sérénité des premières mesures imprègne l'ensemble du mouvement, mais des bouffées d'agitation viennent par moments la troubler. Une brève et mélancolique cadence de flûte signale le début de la coda, laquelle, malgré d'incessantes touches d'allégresse, s'achève par un doux passage confié aux bois, écho des mesures initiales : ainsi la structure du mouvement se referme-t-elle parfaitement.

Dvořák était un maître en matière de *Scherzo*, et le troisième mouvement de cette symphonie ne fait pas exception à la règle. Inspiré par le *furiant*, une danse populaire tchèque, il repose sur des rythmes puissants et complexes (l'ambiguïté entre mesures à deux et à trois temps est un trait permettant d'identifier immédiatement le *furiant*) ; sur ces rythmes se développe une mélodie pleine d'énergie. Une part de cet élan se transforme pour donner naissance au second thème du *Scherzo*, autrement plus lyrique. Avec son caractère d'idylle champêtre, le *Trio* fait contraste, le piccolo jouant le rôle du fifre de berger. À la fin du *Trio*, le tempo et la tension augmentent de nouveau afin de préparer le retour inévitable du puissant *Scherzo*.

Dans le dernier mouvement, Dvořák retourne à son inspiration brahmsienne, avec un début dense et agité. Le thème principal présente une forte ressemblance avec le thème correspondant de la symphonie de Brahms et, comme dans cette œuvre, il fait référence au thème principal du premier mouvement. Mais Dvořák insuffle à sa mélodie une vitalité et une fraîcheur qui n'appartiennent qu'à lui ; et si l'on trouve dans ce mouvement des traces de ce contrepoint académique que Brahms prisait tant, son effet est balayé par l'enthousiasme général. Un enchevêtrement de gammes descendantes aux violons annonce le second thème, d'une simplicité inattendue, rehaussé par des figures en triolets qui forment le terreau du développement, ample et impétueux. Dvořák couronne le mouvement (et la symphonie) par un presto éclatant, avec des passages fugués dans les cordes et des accords de cuivres électrisants, teintés de modalité. Ce puissant tourbillon de couleurs laisse place à une fanfare – radieuse transformation du thème initial du mouvement –, offrant à la symphonie une conclusion magnifique et grandiose.

Notes de programme © Alison Bullock

Traduction : © Claire Delamarche

Antonín Dvořák (1841-1904)

Symphonie n° 7 en ré mineur, op. 70, B. 141 (1885)

On sait depuis longtemps que le thème initial de la *Septième Symphonie* de Dvořák lui fut inspiré par un train express. Le compositeur écrivit que le thème principal lui « vint alors que le rapide du festival, en provenance de Pest, entra dans la gare centrale ». Le caractère pressant de cette première mélodie donne tort à ceux qui y voient seulement la divagation d'un observateur de trains compulsif, et un argument supplémentaire est donné par la raison qui poussa Dvořák à attendre l'arrivée de ce rapide. Le train en question était rempli de sympathisants anti-Autrichiens, venus à Prague pour assister à un festival qui se tenait au Théâtre national et dont le trajet à travers la Moravie et la Bohême avait été source d'émotions et d'inspiration.

Bien qu'elle ne soit pas l'œuvre de Dvořák la plus révolutionnaire sur le plan de la forme, la *Septième Symphonie* est certainement sa partition la plus réfléchie. Dès le début, Dvořák était déterminé à produire une œuvre qui « fasse bouger le monde » et, fort des encouragements de Brahms qui résonnaient encore à son oreille, une symphonie qui s'éloigne de la précédente (la n° 6, en ré majeur, op. 60, créée avec succès) et la transcende. Cette partition avait notablement assis la renommée de Dvořák auprès des publics allemand et étrangers, en particulier anglais. En fait, la *Septième Symphonie* résulta d'une commande de la Société philharmonique de

Londres. Dvořák aborda cette tâche avec le plus grand sérieux, jetant les premières esquisses en décembre 1884 pour achever l'orchestration le 17 mars 1885. La création eut lieu au St James's Hall le 22 avril de la même année. Comme Dvořák en avait l'habitude, il apporta par la suite quelques menues modifications, principalement dans le mouvement lent.

L'allusion aux troubles nationaux dont l'ombre passe sur le thème principal du premier mouvement donne un tour un peu plus public à une œuvre qui, par bien des aspects, était le produit d'une crise personnelle. Le début de la carrière de Dvořák comme compositeur d'opéras et d'œuvres instrumentales avait été marquée par des expériences cruciales. Ses trois premières symphonies témoignaient d'une rupture avec la tradition symphonique tchèque illustrée par ses prédécesseurs. Si les *Cinquième* et *Sixième Symphonies* se rapprochaient davantage des modèles allemands, elles possédaient encore une avance appréciable sur la production tchèque contemporaine. Dvořák se mit alors à écrire la partition d'orchestre de la *Septième Symphonie* (il fut contrarié de se rendre compte plus tard que son éditeur, Simrock, l'avait publiée sous le numéro 2, bien que lui-même n'ait pas été plus inspiré dans le choix d'un numéro). En 1884, il était confiant en son talent, même s'il était gêné par sa réputation croissante de musicien fidèle aux canons classiques. L'attraction exercée par Vienne et les paroles séductrices de Brahms et d'Hanslick étaient des sirènes puissantes pour le compositeur tchèque. Il avait souvent eu envie de s'établir dans la capitale autrichienne

afin de faire contrepoids aux forces que les conservateurs considéraient comme des extrémismes musicaux. Le fait que Dvořák n'ait pas succombé à la tentation est très significatif de son intégrité et de sa sagesse, qui lui permettait de mesurer l'importance de son environnement. Le public mélomane fut le bénéficiaire de cette période perturbée dans la vie du compositeur : elle engendra l'une de ses plus belles partitions, cette *Septième Symphonie* qui est à la fois un bol d'air frais et un élément de richesse du répertoire.

La découpe du premier mouvement ne heurte en rien les conventions, mais il s'agit d'une réalisation parfaite de la réinterprétation des canons classiques menée à la fin du XIX^e siècle. La gravité du premier thème offre la matière à la fois au drame et à un intense développement. L'élan donné par les premières mesures ne faiblit pas tout au long du mouvement, entretenu par l'un des développements les plus brefs et les plus puissants qu'ait écrits le compositeur et par une conclusion au ton feutré bienvenu.

Le radieux commencement du mouvement lent laisse présager d'une mélodie exempte de tourments, mais une série de phrases ascendantes expressives s'élève bientôt aux cordes, avant que le cor solo n'offre à l'auditeur l'un des plus beaux thèmes que Dvořák ait jamais conçu. Le point culminant du mouvement ne réside pas dans ce qui suit, mais dans une mélodie magnifique et généreuse précédant le retour du thème initial, que le compositeur trouva bon de réutiliser trois ans plus tard dans son opéra le *Jacobin*. Le *Scherzo*, avec ses rythmes

superposés et son orchestration délicate, s'attire depuis longtemps des commentaires élogieux. Son cœur bat véritablement dans le *Trio*, qui débute par une douce explosion de trilles à la flûte, accompagnée par un chaleureux murmure des cordes.

Dans le finale, Dvořák tente une expérience qu'il répétera au début de la *Huitième Symphonie*. Le mouvement s'ouvre manifestement par une introduction lente, bien que le tempo indiqué soit *Allegro maestoso* et qu'il ne subisse aucun changement lorsque s'élève ce qui semble être le premier thème. Cela donne à Dvořák la possibilité de réutiliser plus tard dans le mouvement le matériau de l'introduction sans avoir à modifier le tempo. Après un second thème chaleureux et lyrique, la symphonie s'oriente vers une conclusion austère dans le mode mineur. Mais loin de se noyer dans le pessimisme de ses premières mesures, le finale s'achève sur un retour de la tonalité majeure aussi inattendu que superbement expressif.

Note de programme © Jan Smaczny

Traduction : © Claire Delamarche

Antonín Dvořák (1841-1904)

Symphonie n° 8 en sol majeur,
op. 88, B. 163 (1889)

Dvořák connut un long apprentissage, n'accédant à une reconnaissance internationale que sur le tard. Il possédait une foi chrétienne profonde, ajoutant souvent « Laus Deo » (Louange à Dieu) au bas de ses manuscrits. Il composa dans presque tous les genres, même si ses opéras sont largement tombés dans l'oubli. À ses yeux, le peuple et le pays tchèques revêtaient une importance capitale, tant spirituelle qu'artistique, et son œuvre regorge de schémas rythmiques et de tournures mélodiques dérivés de la musique populaire nationale. Mais la fraîcheur et la spontanéité de son inspiration mélodique est surtout la marque de son propre talent. Il n'a recouru que très rarement à un matériau préexistant, et les *Danses slaves* elles-mêmes reposent sur des thèmes inventés.

Dvořák admirait Brahms – ami loyal et fervent défenseur de sa musique – pour sa sensibilité musicale aiguë et pour sa technique souveraine, et il s'efforça sans relâche de l'imiter. Mais son art se distinguait de celui de Brahms par son lyrisme et par la richesse débordante de son inspiration, par opposition à la rigueur dont fait preuve le compositeur allemand en matière structurelle et dans l'agencement des tonalités, d'où naît le drame. La *Huitième Symphonie* est particulièrement représentative de l'élan et de la profusion mélodique propres à Dvořák. Les

premières esquisses de l'œuvre remontent à l'été 1889, tandis que le compositeur s'était retiré dans sa maison de campagne. La sombre introduction du premier mouvement laisse percer une légère nostalgie, rapidement balayée toutefois par un climat radieux et pastoral qui domine la totalité de l'œuvre. Les mesures initiales de l'*Adagio* apportent une note de pathos ; des ombres passent, mais elles n'envahissent pas la sérénade qui suit, dont le caractère rustique est rehaussé par l'intimité d'un solo de violon. La grâce et la tendresse sont les maîtres mots de la valse et du trio formant le troisième mouvement, même si la conclusion apporte une soudaine bouffée d'espièglerie. Le finale prend la forme d'un thème et variations, préparé par un appel de trompette. Il oscille entre tendresse et exubérance, mais c'est finalement l'énergie et l'optimisme qui l'emportent.

Le compositeur assura lui-même la création de l'œuvre, à Prague, le 2 février 1890. Moins de trois mois plus tard, il la reprit à Londres, dans le cadre d'un concert de la Société philharmonique, pour laquelle il avait composé la *Septième Symphonie*. Il présenta la *Huitième Symphonie* comme « thèse » lorsqu'il fut nommé docteur *honoris causa* de l'université de Cambridge en juin de l'année suivante. L'œuvre triompha bientôt à Francfort, à Vienne, à Edimbourg, reconnue non seulement comme une manifestation du caractère national tchèque, mais également comme l'expression d'une sensibilité unique et puissante.

Note de programme © Timothy Day

Traduction : © Claire Delamarche

Antonín Dvořák (1841-1904)

Symphonie n° 9 en mi majeur, op. 95, B. 178, « Du Nouveau Monde » (1893)

« Il me semble que le sol américain exerce sur mon esprit une influence bénéfique et j'ai presque envie de dire que vous en entendrez la preuve dans ma nouvelle symphonie. »

Si l'on en juge par cette lettre de Dvořák à des amis restés en Bohême, il était conscient du fait que son séjour aux Etats-Unis aurait probablement un effet sensible sur son activité créatrice. En septembre 1892, il s'était laissé persuader par un énergique mécène de la musique, Mrs. Jeannette Thurber, d'accepter un contrat de deux ans comme directeur du Conservatoire national, qu'elle venait de fonder à New York. « Les Américains attendent beaucoup de ma part », raconta-t-il peu après son arrivée. « Apparemment, je dois montrer le chemin menant à la terre promise et au royaume d'un art nouveau et indépendant : en un mot, poser les premières pierres d'une musique nationale ! »

Les Américains accueillirent Dvořák à bras ouverts. Mr. Steinway, par exemple, fit installer immédiatement et gratuitement un magnifique piano dans l'appartement du compositeur. Bien sûr, Dvořák fut harcelé par la presse. Il lui déclara, diplomate : « J'espère que je réussirai à inculquer aux élèves du conservatoire les notions les plus importantes qui soient : la fidélité à leur propre culture nationale et l'importance d'être original. »

Mrs. Thurber revendiqua le fait d'avoir poussé son directeur à composer une symphonie exprimant ses premières impressions du Nouveau Monde :

« D'une manière générale, Dvořák semblait heureux de son nouveau cadre de vie, même si, en fervent patriote, il souffrait beaucoup du mal du pays. [...] La lecture dans *The Herald* de nouvelles arrivées de Bohême l'affectait particulièrement. À la pensée de sa patrie, les larmes lui montaient fréquemment aux yeux. Un jour qu'il était sous le coup d'une telle émotion, je lui suggérai de composer une symphonie illustrant ce qu'il vivait et ressentait aux Etats-Unis. »

Dvořák commença les esquisses en décembre 1892 – son premier Noël au loin. L'une des premières idées qui lui vint à l'esprit fut la célèbre mélodie nostalgique du mouvement lent. Dans sa forme originale, ce thème était noté andante et passait de la clarinette à la flûte. Dvořák ne l'attribua que plus tard au cor anglais, l'agrémentant alors du rythme pointé régulier si caractéristique des mélodies nègres.

Dvořák s'enorgueillissait à juste titre de cette œuvre, qu'il comptait parmi « [ses] meilleures et [ses] plus originales ». Certes, la nouvelle symphonie présentait une structure moins strictement classique que les précédentes, avec le thème principal du premier mouvement qui réapparaissait dans chacun des mouvements suivants, un peu à la manière d'un leitmotiv wagnérien.



La première exécution de la symphonie au Carnegie Hall de New York, en décembre 1893, fut un triomphe hors du commun (il s'agissait d'une répétition publique, la création officielle ayant lieu le lendemain). Le critique du *Herald* remarqua que « le public nombreux d'Américains habituellement tranquilles s'enthousiasma jusqu'à la frénésie. L'œuvre flattait leurs sens esthétique par sa profusion de mélodies tendres, pathétiques et ardentes, par sa riche parure harmonique, par son orchestration délicate, éclatante, généreuse et toujours changeante. »

Chaque mouvement fut salué par un tonnerre d'applaudissements, auquel Dvořák devait répondre par un salut depuis sa loge « comme [s'il était] un roi !? », comme il le rapporta à son éditeur, Simrock. Anton Seidl, qui dirigeait l'Orchestre de la Société philharmonique, fut très impressionné par l'œuvre et déclara, non sans exagération, qu'il s'agissait là « de pure musique indienne » !

Cependant, Dvořák insista sur le fait que ce qu'il avait composé « était et demeurait » de la musique tchèque. Comme il l'expliqua lui-même : « Dans ma symphonie, je n'ai cherché à imiter la musique nègre et indienne que dans l'esprit. J'ai tout simplement écrit des thèmes originaux que j'ai ensuite imprégnés des caractéristiques de la musique des Indiens. Comme l'exprima le critique du *Herald*, en des termes plus laconiques : « La nationalité du Dr. Dvořák lui colle à la peau comme ses taches collent à celle du léopard. »

Dvořák avait ajouté le sous-titre « Du Nouveau Monde » presque après-coup, le jour où il remit la partition en vue de l'exécution. À en croire son assistant américano-tchèque, Josef Kovařík, il ne s'agissait que de « l'une de ses innocentes plaisanteries, et cela ne voulait pas dire autre chose que "Impressions et salutations du Nouveau Monde", comme il l'expliqua lui-même à plusieurs reprises ». Une fois que les critiques américains eurent fini commentaires et spéculations, Dvořák sourit et déclara : « Il semble que j'aie semé la confusion dans leurs esprits. Dans mon pays, on comprendra tout de suite ce que je voulais exprimer ! » Au nombre de ceux qui avaient « compris » figurait le grand chef tchèque Václav Talich, qui écrivit ceci à propos de la symphonie :

« On dit qu'elle comporte quelques mélodies nègres. Je le crois et à la fois j'en doute. Peut-être Dvořák employa-t-il effectivement des rythmes et des mélodies qu'il avait entendus autour de lui, mais n'entend-on pas, en écoutant l'œuvre, combien ces éléments étrangers ont été remodelés par le génie tchèque qui habite Dvořák ? Combien s'élève, depuis ces magnifiques enveloppes, une soif du sol natal que rien ne peut éteindre, un mal du pays qui, à la fin de l'œuvre, culmine en un cri presque désespéré ? »

Note de programme © Patrick Lambert

Traduction : © Claire Delamarche

Antonín Dvořák (1841-1904)

Né dans une famille de paysans, Dvořák manifesta très jeune son intérêt pour la musique populaire. À l'âge de douze ans, il quitta l'école et entra en apprentissage de boucher, tout d'abord auprès de son père, puis à Zlonice. C'est dans cette ville qu'il apprit l'allemand et cultiva ses dons musicaux, acquérant un tel niveau que son père accepta de le voir embrasser une carrière artistique. En 1857, il fut admis à l'Ecole d'orgue de Prague, où il tomba sous le charme des drames de Wagner : l'opéra deviendrait plus tard un pilier de son activité créatrice.

Il gagna sa vie tout d'abord comme altiste, arrondissant ses fins de mois en donnant quelques leçons. Au milieu des années 1860, il se lança dans une série de compositions ambitieuses, avec notamment la *Première Symphonie*, sous-titrée « les Cloches de Zlonice », et le *Concerto pour violoncelle*. Il écrivit encore deux opéras, une deuxième symphonie, de nombreuses mélodies et des œuvres de chambre avant de se consacrer pleinement à la composition. En 1873, il épousa l'une de ses élèves et en 1874 reçut de la part du gouvernement autrichien une bourse dont il avait grand besoin. Johannes Brahms fit pression sur l'éditeur Simrock afin qu'il accepte de prendre en charge les œuvres de Dvořák : il obtint la publication des *Duos moraves* et la commande des *Danses slaves*.

Les éléments nationalistes exprimés par la musique de Dvořák éveillèrent un intérêt

considérable à Prague et bien au-delà. En 1883, le compositeur fut invité à diriger à Londres un concert consacré à ses œuvres, et il retourna fréquemment en Angleterre dans les années 1880, afin de superviser la création de plusieurs commandes importantes – notamment la *Septième Symphonie* et le *Requiem*. Le *Concerto pour violoncelle en si mineur* fut créé à Londres en mars 1896. *La Neuvième Symphonie*, « Du Nouveau Monde », date des années passées aux Etats-Unis (1892–95) et confirme le rang du compositeur, parmi les compositeurs saillants de la fin du XIX^e siècle.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : © Claire Delamarche

Bedřich Smetana (1824-1884)

Má vlast, JB 1:112 (1874-79)

Má vlast de Smetana est une des manifestations de nationalisme les plus marquantes dans la musique du XIX^e siècle. À l'époque romantique, alors que la conscience politique était de plus en plus forte, le poème symphonique fut avec l'opéra le moyen naturel d'exprimer l'idée de nation. Dans les années 1860, Smetana avait déjà apporté une contribution décisive à la musique tchèque dans le domaine de l'opéra ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, au début des années 1870, il porte son attention sur la composition d'un cycle de poèmes symphoniques destiné à célébrer l'histoire, la mythologie et les paysages de Bohême.

L'amélioration de la situation économique et, dans une moindre mesure, politique de la Bohême au XIX^e siècle alla de pair avec une sensibilisation croissante à la langue, à la littérature et à l'art tchèques. Les opéras de Smetana *Les Brandebourgeois en Bohême* et *La Fiancée Vendue* (créés tous deux en 1866) jouèrent un rôle décisif dans l'établissement d'un opéra national dans les pays tchèques. En même temps que *Dalibor*, les dernières comédies et l'opéra solennel *Libuše*, les six poèmes symphoniques formant *Má vlast* couronnent la contribution de Smetana à la musique de sa patrie.

Malheureusement, peu après avoir commencé *Má vlast*, Smetana fut frappé de surdité – un coup terrible pour tout musicien, mais particulièrement dur pour Smetana, qui tirait la majeure partie de ses ressources de la direction d'orchestre. Ainsi, la musique de *Má vlast* s'enrichit peut-être de l'identification de souffrances personnelles avec les triomphes et les vicissitudes de la nation du compositeur.

Smetana s'intéressait depuis longtemps au poème symphonique lisztien et avait déjà à son actif plusieurs partitions appartenant à ce genre. Même si, dans les années 1860, son activité créatrice avait été consacrée principalement à l'opéra, il continuait, à l'évidence, d'éprouver une estime salutaire envers les procédés de transformation thématique élaborés par Liszt. Le journal de Smetana rappelle qu'il se mit à la partition de « Vyšehrad », premier volet de *Má vlast*, en septembre 1874, pour l'achever le 18 novembre. Il est toutefois probable, comme l'attestent les encre différentes utilisées sur le

manuscrit, que l'introduction à deux harpes était conçue à l'origine pour une seule, et fut mise en chantier dès 1872. L'achèvement de « Vyšehrad » fut un moteur suffisant pour que Smetana se lance deux jours plus tard, le 20 novembre 1874, dans un second poème symphonique, « Vltava » (La Moldau) ; il le termina le 8 décembre. Il commença le troisième volet du cycle, « Šárka », en janvier de l'année suivante ; la partition était prête le 20 février.

À l'origine, Smetana pensait placer en troisième position le quatrième poème symphonique, « Par les prés et les bois de Bohême », destinée à « dépeindre la vie tchèque à travers le travail et la danse ». Toutefois, cette pièce ne fut pas mise en chantier avant le 3 juin 1875. Son achèvement, le 18 octobre 1875, aurait pu mettre un terme à *Má vlast* mais, en 1877, Smetana déclara que le grand paroxysme de « Par les prés et les bois de Bohême » lui inspirait l'ajout de mouvements supplémentaires ; ainsi « Tábor » et « Blaník » virent-ils le jour, le 13 décembre 1878 et le 9 mars 1879 respectivement.

Vyšehrad, le premier poème symphonique, tire son nom des hauts rochers gardant l'entrée de la rivière Vltava dans Prague. Ce fut, à en croire la légende, la demeure et forteresse des premiers rois de Bohême. Au début de l'introduction lente, une cadence de harpes évoquant un barde transporte l'auditeur en des temps reculés. Le premier thème est associé au rocher lui-même – symbole, pour Smetana, de la nation tchèque, et l'arpège qui s'élève et retombe ensuite représente la splendeur de la Bohême. Ces deux motifs jouent un rôle important dans les mouvements

suiuants et reuiuennent, dans « Blaník », pour former le point culminant du cycle entier.

À en croire le compositeur, qui fit un commentaire sur chacun des poèmes symphoniques dans la première édition, le barde chante les nobles triomphes de la nation, ses batailles et finalement sa chute, lorsque la gloire n'était plus qu'un souvenir. La partie substantielle de la description est un vaste *Allegro vivo ma non agitato*, dans lequel des fragments thématiques se développent jusqu'à un saisissant sommet d'intensité, avant le déclin conduisant, à travers une série accablante d'accords diminués, jusqu'à une conclusion élégiaque.

Vltava est une partition éclectique. La mélodie splendide et évocatrice qui parcourt la partition, tout comme la rivière Vltava traverse la campagne tchèque, dérive d'un chant populaire suédois. Mais une autre source pourrait être un morceau qui présente avec elle d'indéniables ressemblances, la « Ballade » de l'opéra de Karel Šebor *Les Templiers en Moravie*, créé en 1865, que Smetana connaissait bien. Les ondoiements de l'introduction pourraient avoir été inspirés par le prélude d'un autre opéra tchèque, *Les Rapides de saint Jean* de Josef Rozkošný, dont Smetana était également familier. Inutile de dire que Smetana a dépassé ces deux modèles et produit l'une des plus belles pages de musique « topographique » jamais composées.

Nous apercevons tout d'abord la rivière sous la forme de deux sources s'unissant dans le charmant paysage du sud de la Bohême. Elle traverse ensuite une forêt d'où s'échappent

des bruits de chasse, puis borde une noce villageoise caractérisée par une polka. Après un interlude dans lequel les roussalkas, les ondines de la mythologie tchèque, jouent dans le clair de lune, le flot se transforme en un torrent grondant pour former les rapides de saint Jean, en amont de Prague. Le paroxysme survient lorsque la rivière entre dans la ville proprement dite, après « Vyšehrad » – le thème initial du premier poème symphonique fait alors un retour triomphal – puis la quitte pour rejoindre l'Elbe, au nord de Prague.

Šárka. Le troisième poème symphonique retourne à l'univers de la mythologie en présentant la légende émouvante de Šárka, qui, à cause d'un amant infidèle, a juré de se venger des hommes et s'est réfugiée dans les bois avec une bande de femmes rebelles. Une introduction furibonde précède l'arrivée de guerriers menés par Ctirad. Šárka est attachée à un arbre par ses compagnes, servant d'appât pour Ctirad ; celui-ci en tombe amoureux, dans une extase presque wagnérienne. Après la libération de Šárka, les hommes font une fête bien arrosée – illustrée par une polka éméchée, à trois temps – et tombent dans un profond sommeil. Après quelques instants d'incertitude, Šárka sonne de son cor et, à ce signal, les femmes fondent sur les hommes et les massacrent.

Par les prés et les bois de Bohême. Après le sang et la fureur de « Šárka », Smetana ouvre la seconde moitié de son cycle avec une ample évocation des beautés naturelles du paysage bohémien. La puissante musique des premières mesures évoque l'effet de la nature sur l'homme

au moment où il pénètre dans ce royaume. Le chant des oiseaux, le bruissement des ruisseaux et des arbres qu'agite doucement le vent forment l'arrière-plan sur lequel se déploie une mélodie généreuse et nostalgique des cors, représentant la Nature elle-même. Un épisode plus spécifiquement paysan, avec une polka, mène à une vaste conclusion où tous les thèmes se mêlent pour créer un sentiment d'optimisme et de bien-être.

Tábor. Les deux derniers poèmes du cycle sont intimement liés par le contenu narratif et par les moyens musicaux. Tábor est le nom d'une petite ville du sud de la Bohême qui, au Moyen Âge, était un bastion des Hussites – les partisans du réformateur religieux Jan Hus, qui défia l'Église catholique bien avant Luther et fonda une florissante secte dissidente. Le thème qui imprègne le tissu musical et fait office de devise est le choral hussite *Ktož jsú boží bojovníci* (Vous qui êtes des guerriers de Dieu). Cette mélodie sévère a été utilisée par de nombreux compositeurs tchèques comme un symbole de l'identité nationale et de la haine envers toute oppression intellectuelle ou politique. La musique cherche à dépeindre la tension avant la bataille, puis le triomphe et les vicissitudes, tout en soulignant fortement la piété et la dignité des Hussites. Bien que le choral revienne à la fin dans toute sa majesté, la conclusion est ambiguë et la fin ouverte.

Blaník. La réponse à la question posée dans les dernières mesures de « Tábor » est donnée dans l'introduction écrasante de « Blaník ». Après cette dernière défaite – qui symbolise toutes les défaites de la nation tchèque, les

guerriers hussites chevauchent jusqu'à la colline de Blaník, où ils resteront endormis jusqu'à ce que leur nation les appelle lors de l'ultime moment de détresse. La chevauchée des guerriers, qui fait une référence permanente au choral hussite, est suivie d'un poignant interlude.

Les siècles ont passé et un jeune berger joue du pipeau sur le flanc du coteau ; au loin, un cor répond en écho, signe que les guerriers attendent toujours au pied de la colline. Grâce à ce coup de fouet au moral, la musique devient de plus en plus électrique et, dans l'émouvante coda, les thèmes de « Vyšehrad » réapparaissent, combinés avec le choral hussite.

Note de programme © Jan Smaczny
Traduction : © Claire Delamarche

Bedřich Smetana (1824-1884)

Né le 2 mars 1824 à Litomyšl, dans l'est de la Bohême, Bedřich Smetana fut le premier compositeur de réel talent à traduire dans sa musique les légendes, les personnages et même les paysages de son pays. Premier de onze enfants à ne pas mourir en bas âge, il prit ses premières leçons de musique auprès de son père, maître brasseur et violoniste amateur. En 1843, Smetana s'établit à Prague avec sa jeune épouse, enseignant le piano et étudiant la composition auprès de Josef Proksch. Après la révolution de Prague en 1848, Smetana, qui était d'expression allemande, se mit à l'apprentissage du tchèque. En 1856, il s'installa en Suède, où il

mena une existence aisée comme pianiste, chef d'orchestre et compositeur.

Les changements politiques survenus en Bohême incitèrent Smetana à rentrer en 1861 à Prague, où il devint premier chef du Théâtre provisoire nouvellement établi. Il créa pour ainsi dire à lui tout seul le répertoire de l'opéra tchèque, avec notamment *La Fiancée Vendue* et *Dalibor*. Les conservateurs au sein de la presse et à la direction du théâtre contrariaient son désir de changer les choses : ils préféraient les ouvrages importés d'Italie, de France ou d'Allemagne aux fiers opéras tchèques du compositeur.

Smetana résista à de nombreuses critiques mais fut contraint à la démission en 1874, après les premières attaques de la syphilis. Bien qu'il eût bientôt perdu totalement l'ouïe, le compositeur composa un cycle de six poèmes symphoniques, *Má vlast* (Ma Patrie), incarnation du nationalisme tchèque qui prévalait alors, ainsi qu'une série d'œuvres tardives bouillonnantes d'émotion. Le succès professionnel contrebalançait la dépression dont souffrait le compositeur et lui apporta quelque réconfort dans son état de profonde souffrance physique et mentale. Il fut interné à l'asile de Prague trois semaines avant sa mort, survenue le 12 mai 1884.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : © Claire Delamarche

Leoš Janáček (1854-1928)

Sinfonietta, op. 60, JW VI/18, (1926)

Peu de compositeurs ont su communiquer avec autant d'énergie leur enthousiasme pour la vie que Janáček. Étrangement, si l'on veut bien y réfléchir, il s'avère que sans un heureux enchaînement de circonstances, le monde aurait pu se voir privé de chefs-d'œuvre tels que *La Petite Renarde rusée*, *Káťa Kabanová*, la *Messe Glagolitique*, ses deux quatuors à cordes et, peut-être le mieux connu et le plus populaire de tous, la *Sinfonietta*.

Au début des années 1910, Janáček s'était montré de plus en plus pessimiste quant à ses perspectives d'avenir ; bien qu'il fût une figure musicale importante et influente de la capitale morave de Brno, il n'avait pas réussi à véritablement conquérir Prague. Pour être considéré par de nombreux membres de l'establishment musical pragois comme incompréhensible et désespérément provincial, les représentations de la musique de Janáček dans la capitale tchèque étaient rares, et son œuvre la plus importante à ce jour, l'opéra *Jenůfa*, pratiquement ignorée. Cependant, après la « première » réussie de *Jenůfa* au Théâtre national de Prague, en 1916, le cours de sa vie allait prendre un tour des plus favorables et changer radicalement, engendrant l'une des renaissances personnelles les plus extraordinaires de l'histoire de la musique. Le doute et la dépression avaient pratiquement disparu, et Janáček produisit dès lors une succession de chefs-d'œuvre, tant pour la scène que pour la salle de concert.

Devait coïncider avec son succès artistique personnel, son nouvel amour pour une femme beaucoup plus jeune que lui, Kamila Stösslová, et aussi l'importance croissante qu'allait connaître la patrie de Janáček. Pendant près de 300 ans, la Bohême et la Moravie avaient été, politiquement parlant, les oubliées de l'empire des Habsbourg. La Première Guerre mondiale montra clairement que la puissance autrichienne avait vécu et, même avant 1918, Janáček s'était déjà tourné vers l'écriture de la musique d'une « nouvelle ère » pour sa nation. Le premier fruit de son enthousiasme grandissant fut la deuxième partie de l'opéra intitulé *Les Excursions de Monsieur Brouček*. Se déroulant dans une Prague de la fin du Moyen Âge, ledit opéra y célébrait les exploits de guerriers religieux tchèques passionnément nationalistes, les Hussites.

La *Sinfonietta* a commencé sa vie en 1926, comme fanfare pour cuivres et percussions, composée pour un festival de gymnastique, mais elle trouve vite un développement dans le cadre de l'œuvre telle que nous la connaissons aujourd'hui. Dédiée aux Forces armées tchécoslovaques – Janáček l'a souvent qualifiée de « Sinfonietta militaire » –, elle a été écrite pour exprimer, selon les propres termes du compositeur, « l'homme libre contemporain, sa beauté et sa joie spirituelles, son courage, sa force et sa détermination à combattre pour la victoire ». Janáček a renforcé le côté pittoresque de la *Sinfonietta* en donnant des titres à chacun de ses mouvements, écrits sur son programme pour la « première », faisant référence à des points de repères situés dans Brno : Fanfares, Le château, Le monastère de la Reine, La rue, La mairie. Il a ajouté que l'ensemble

de l'œuvre s'inspirait d'une vision de la grandeur croissante de la ville de Brno, dans les jours qui ont suivi l'indépendance de la Tchécoslovaquie.

Le stimulus musical immédiat à l'origine des spectaculaires fanfares qui ouvrent et concluent la *Sinfonietta* remonte à un souvenir de Janáček assistant à la prestation d'une fanfare militaire, dans un parc de la ville de Písek, dans le sud de la Bohême. Les mouvements suivants évoquent, de façon assez libre, la forme d'une *sinfonia* en quatre mouvements. Mais rien de cette période de la vie de Janáček n'est conventionnel, et le point culminant du deuxième mouvement est un *Maestoso* vivifiant et plein d'entrain qui introduit un nouveau thème, bien que celui-ci ait une relation lointaine avec les fanfares de l'introduction. Le troisième mouvement commence comme une idylle méditative, mais, après quelques interventions menaçantes des trombones, la température vient à monter pour nous conduire à un *Prestissimo* sauvage, avant le retour au calme de l'ouverture. Un *Scherzo* bavard et insistant, basé sur un motif au style télégraphique, joué à la trompette, nous achemine vers le *Finale*. Commencant tranquillement, en souvenir de la mairie de Brno, ce dernier mouvement s'enfle jusqu'au retour triomphal aux fanfares d'ouverture, qui à leur tour créent la conclusion éclatante de la *Sinfonietta*.

Kamila Stösslová

Janáček rencontre Kamila Stösslová en 1917 et en tombe éperdument amoureux, alors qu'il a près de 40 ans de plus qu'elle. Ses sentiments passionnés semblent avoir favorisé l'épanouissement de sa créativité musicale. Ils

se sont lancés dans une correspondance de plus de 700 lettres, laquelle correspondance a inspiré Janáček pour l'écriture de son *Quatuor à cordes n° 2*, « Lettres intimes ».

Note de programme © Jan Smaczny
Traduction : © Pascal Bergerault
(Ros Schwartz Translations Ltd)

Leoš Janáček (1854-1928)

Quelques repères

Leoš Janáček compte parmi les personnalités musicales les plus exceptionnelles qui soient, et c'est un compositeur qui a particulièrement su remettre en cause les règles esthétiques de son temps.

Contrairement à ses compatriotes musiciens (notamment Antonín Dvořák), Janáček est né loin de toute grande métropole. Plus précisément, à Hukvaldy, en Moravie – un district de l'actuelle République tchèque (qui faisait alors partie de l'Empire austro-hongrois), et dans une région qui allait lui fournir tous ces airs et ces rythmes qui caractérisent sa musique. Avec des moyens limités, Janáček trouve le chemin des études à Brno, la capitale morave, puis à Prague et à Leipzig, avant de retourner à Brno pour y diriger l'école d'orgue qu'il avait lui-même fréquentée.

De retour à Brno, Janáček se retrouve immergé dans les chants et les danses paysannes moraves ayant bercé son enfance. En même temps qu'il commence à se familiariser avec

les contours inhabituels de cette musique haute en couleurs, il rejette délibérément les règles convenues de la musique occidentale. À partir de 1890 environ, un nouveau style musical sans compromis et très communicatif prend corps, fondé sur le principe selon lequel les rythmes de la parole sont dépositaires de l'expression la plus vraie de l'âme humaine.

Janáček ne connaîtra le succès que sur le tard. Il ne deviendra vraiment célèbre qu'à partir de 1916, lorsque l'une de ses œuvres majeures, un opéra sur fond de tragédie familiale et de scandale, dans une petite ville de Moravie, est jouée à Prague. *Jenufa* est devenu de nos jours un incontournable du répertoire opératique dans le monde entier.

Dès lors, la créativité de Janáček brûle avec une intensité qui confine à la destruction. Ses dernières années seront dominées par la passion qu'il éprouvera pour une femme mariée, Kamila Stösslová – devenue sa muse, mais jamais sa maîtresse (le compositeur était également marié de son côté). Pour John Tyrrell, expert de Janáček, Kamila incarnait le sentiment du désir qui est un thème omniprésent dans la vie et la musique de Janáček. Elle lui inspirera plusieurs de ses œuvres les plus remarquables, dont les opéras *Kátia Kabanová*, *La Petite Renarde rusée* et *L'Affaire Makropulos*, le cycle de mélodies *Le Journal d'un Disparu*, la *Messe Glagolitique* et le *Quatuor à cordes n° 2* « Lettres intimes ».

Repères © Andrew Mellor
Traduction : © Pascal Bergerault
(Ros Schwartz Translations Ltd)

Zur Feier von 25 Jahren LSO Live und dem Jahr der Tschechischen Musik 2024

1924, im Jahr des 100. Geburtstags von Bedřich Smetana, wurde die Tradition des Jahrs der Tschechischen Musik begründet, das seitdem alle zehn Jahre begangen wird. 2024 nun jährt sich Smetanas Geburt zum 200. Mal, zugleich wird des 120. Todestags von Antonín Dvořák gedacht sowie des 170. Geburtstags von Leoš Janáček. Darüber hinaus blickt LSO Live in diesem Jahr auf sein 25-jähriges Bestehen und seine allerersten Einspielungen zurück – die neunte und die achte Sinfonie von Antonín Dvořák.

Anlässlich all dieser Jahrestage beschloss LSO Live, auf die ursprünglichen Master-Tapes seiner Einspielungen von Dvořák, Smetana und Janáček zurückzugreifen, sie in das höchstmöglich auflösende Audio umzuwandeln und diese herausragenden Aufzeichnungen mit Hilfe der neuesten Technik zu remastern. Die hier vorliegenden Einspielungen entstanden zu unterschiedlichen Zeitpunkten des Labels, allen gemein jedoch ist, dass sie unter Verwendung der neuesten damals verfügbaren hochauflösenden Aufnahmetechnologie aufgezeichnet wurden.

Zum Selbstverständnis von LSO Live gehört es, zu den Vorreitern der digitalen Aufnahmetechnik und anderer neuer Technologien zu zählen. LSO Live war das erste klassische Label, das seinen gesamten Katalog zum Download bereitstellte, und auch eines der ersten, das mit Dolby zusammenarbeitete, um deren Technik

für ein „Raumklangerlebnis“ – Dolby Atmos – bei klassischen Aufzeichnungen anzuwenden. Seit der Gründung des Labels und dank seines ständig wachsenden Katalogs von Audio- und audiovisuellen Einspielungen konnte das London Symphony Orchestra ein Publikum weit jenseits des Konzertsaals erreichen und seine Auftritte durch Streamingdienste, digitale Partnerschaften und ein umfassendes Programm live gestreamter und On-demand-Sendungen allmonatlich mit Millionen Menschen in aller Welt teilen.

Auf die nächsten 25 Jahre!

Die Anfänge von LSO Live Dvořáks Neunte und Achte Sinfonie

In den 1990er-Jahren veränderten Labels allmählich ihre Vorgehensweise und verringerten die Zahl ihrer neuen Aufnahmen. Das führte dazu, dass Orchester weniger Zeit im Studio verbrachten und das Einkommen der Musiker entsprechend sank. Daraufhin beschloss das LSO, sein eigenes Label zu gründen, das aber auf einem neuen Modell beruhte: Alle Musiker und Musikerinnen besitzen einen Anteil an den Aufzeichnungen. Das ermöglicht dem Orchester zugleich eine umfassende künstlerische Kontrolle dieser Einspielungen, und es kann Darbietungen aufnehmen, die es für würdig befindet, für die Nachwelt zu erhalten.

Der vor einigen Jahren verstorbene James Mallinson (1943–2018) war als langjähriger Produzent von LSO Live maßgeblich an

der Gründung des Labels beteiligt und produzierte mit dem damaligen Chefdirigenten des Orchesters, Sir Colin Davis, eine Fülle herausragender Einspielungen. In den ersten Jahren des Bestehens erschienen bei dem Label zahlreiche Veröffentlichungen unter der Stabführung von Sir Colin, aber auch Einspielungen mit Mstislav Rostropowitsch, Mariss Jansons, André Previn und Bernard Haitink.

Bereits sehr früh nahm Sir Colin eine Reihe von Berlioz-Aufnahmen in den Blick; sie begann 2000 und wurde erst zwölf Jahre später abgeschlossen. Zu dieser „Berlioz-Odyssee“ gehörte auch die epische, fünf Akte umfassende Oper *Les Troyens*, die sich als großer kritischer Erfolg für das junge Label erwies: Bei den 44. jährlichen Grammy Awards wurde die Aufnahme zum Best Classical Album sowie zur Best Opera Recording gekürt, *Gramophone* verlieh ihr den Best Opera Award, und in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften wurde sie als „die Empfehlung des Herausgebers oder Kritikers“ genannt. Die CD wurde im Dezember 2000 live im Konzert aufgezeichnet, gerade einmal 15 Monate nach den ersten Einspielungen des Labels von Dvořáks neunter und achter Sinfonie – eine großartige Leistung und ein überzeugendes Argument für die Vorgehensweise des Orchesters.

Bei den frühen Aufzeichnungen des Labels von Dvořák, Berlioz, Elgar, Bruckner und Holst stand im Kontrollraum neben James Mallinson der angesehene Toningenieur Tony Faulkner, der rückblickend die Entstehung dieser ersten Dvořák-Einspielungen mit folgenden Worten schildert:

„Meine Arbeitsbeziehung als Toningenieur bei Aufnahmen mit dem London Symphony Orchestra geht auf die 70er-Jahre zurück, angefangen mit Eduardo Mata über Highlights mit Dirigenten wie Gennady Roschdestwenski, Claudio Abbado, Leonard Slatkin, Stanisław Skrowaczewski, Michael Tilson Thomas und später Sir Colin Davis für einen Sinfoniezyklus von Sibelius sowie die Aufführung von Sir Michael Tippetts *The Rose Lake*, beide für RCA Red Seal.“

Ende der 90er-Jahre dann erhielt Tony vom LSO „ziemlich überraschend“ einen Anruf mit der Bitte, man möchte mit ihm über die Entscheidung des Orchesters sprechen, ein eigenes Label zu gründen und während der Darbietungen im Barbican dafür Live-Aufzeichnungen zu machen. Das LSO war das erste internationale Orchester, das sich für diese Vorgehensweise entschied; mittlerweile haben auch viele andere Ensembles diesen Weg eingeschlagen. Man war „unsicher, wohin das führen würde, und wir fingen [im Herbst] 1999 unter der Leitung von Sir Colin Davis mit Dvořáks neunter und achter Sinfonie an [aufgezeichnet am 29./30. September bzw. am 3./4. Oktober 1999]; in gewisser Hinsicht war das ein Probelauf.“

Schon recht früh beschloss man, jeweils zwei Aufführungen sowie den letzten Probendurchlauf jedes Werks aufzunehmen, „damit wir mögliche Irritationen bei den Aufführungen, die bei wiederholtem Hören stören könnten, zu bereinigen. Damals hatten wir uns darauf geeinigt, die Anzahl von Mikrofonen zu minimieren ..., um die Sicht des Publikums möglichst wenig

zu beeinträchtigen.“ Diese Vorgehensweise kam Tonys Ideal sehr entgegen, „zu versuchen, die Atmosphäre, die Dynamik und die Energie einer Live-Aufführung einzufangen“, im Gegensatz zur bisweilen sterilen Klangwelt eine Studioaufnahme.

Nach Tonys Erinnerung („1999 ist lange her“) „hatten wir für die Aufnahme der neunten und der achten Sinfonie von Dvořák ein einziges Paar Mikrofone auf einer Stereoschiene, die an einer Schnur von der Scheinwerfertraverse hing, über Sir Colins Kopf, aber einige Meter nach hinten versetzt.“ An Mikrofonen gab es dann nur noch zwei weitere, auf hohen Ständern angebracht, die in einiger Entfernung zueinander auf der Bühne standen „für den Fall, dass wir die Holzbläser und das hintere Orchester nicht klar genug hörten. Doch wie sich herausstellte, mussten wir diese Mikrofone bei der Abmischung so gut wie gar nicht verwenden.“ Ein Paar kleiner Mikrofone wurde „weiter oben im Saal [aufgehängt], um ein Gefühl von Räumlichkeit zu schaffen“, doch dessen Verwendung war beschränkt wegen der Hintergrundgeräusche des Lichtsystems und der Klimaanlage im Saal. Die Aufnahme wurde direkt auf digitales Tonband aufgezeichnet, und Tony beschloss, „die Aufzeichnungen mit Hilfe von speziellen digitalen Konvertern, die mit der vierfachen Auflösung von Compact Discs arbeiteten, zukunftssicher zu machen“ [176,4 kHz anstatt 44,1 kHz].

Das Audio der digitalen Tonbänder von 1999 zu überspielen, erwies sich wegen der zahlreichen Veränderungen bei Formaten und Techniken im Lauf der vergangenen 25 Jahre als sehr aufwändig,

zumal „der Zustand dieser Tonbänder mit den Jahren schlechter wird“. Allerdings hatte LSO Live ausgesprochen großes Glück mit der Langlebigkeit dieser frühen Dvořák-Bänder, und auch, weil die Technik, mit der sie damals entstanden – dank Tonys Einsatz – noch verfügbar und funktionsfähig ist! Das damit entstandene Audio „klingt immer noch frisch, das Orchester ist charakterstark, farbenfroh und ausgesprochen dynamisch“. Beim Überspielen der alten Master fand Tony es auch „faszinierend, in den Aufzeichnungen der Proben Sir Colins Stimme wieder zu hören – seine Vorbereitung war unglaublich detailliert“, wobei er alles „launig und mit viel Respekt für die Spieler erläuterte.“

**Übersetzung: © Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations Ltd)**

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 6 in D-Dur,
op. 60, B. 112 (1880)

Im November 1879 befand sich Antonín Dvořák sehr wohl auf dem Weg zur internationalen Anerkennung. Nach Jahren der Anstrengung hatten die 1878 veröffentlichten Slawischen Tänze einen durchschlagenden Erfolg, und der Komponist wurde nicht nur in seiner eigenen Stadt Prag gefeiert, sondern auch in Deutschland und in der berühmtesten aller Musikstädte: Wien. Im gleichen Jahr schrieb Dvořák auch die Drei slawischen Rhapsodien für Orchester. Zwar verpasste er die Uraufführung der dritten im September 1879 in Berlin. Bei der Wiener Erstaufführung unter dem großartigen Dirigenten Hans Richter war er allerdings anwesend. Richter war von Dvořáks Werk beeindruckt und überredete ihn, ihm eine Sinfonie für die nächste Spielzeit zu schreiben.

Die versprochene Sinfonie wurde aber erst im August 1880 in Angriff genommen. Sie sollte sich als Dvořáks sechste (wenn auch nur seine erste veröffentlichte) herausstellen. Man kann sagen, dass Dvořák ein erheblich erfahrenerer Komponist von Sinfonien als sein berühmter Mentor Brahms war, der erst eine Sinfonie vorweisen konnte, als Dvořák schon fünf geschrieben hatte. Dvořáks neue Sinfonie ähnelte in vielerlei Hinsicht Brahms' kurz zuvor veröffentlichter Sinfonie Nr. 2 in D-Dur (nicht zuletzt was die Tonart und Anfangsmelodie betrifft). Ob Dvořák in seiner Sinfonie Brahms

bewusst oder unbewusst eine Ehrerbietung erwies, mag dahingestellt bleiben. Der Einfluss des älteren Komponisten ist zweifellos spürbar: Dvořáks Sechste ist unter allen seinen Sinfonien eindeutig die, die am meisten nach Brahms klingt.

Komischerweise (man bedenke Richters Begeisterung) musste die Uraufführung von Dvořáks sechster Sinfonie durch die Wiener Philharmoniker verschoben werden. Die Premiere fand schließlich im März 1881 in Prag statt. Richter, der Widmungsträger der Sinfonie, dirigierte nicht einmal die Wiener Erstaufführung, was aber den Erfolgsgang des Werkes keinesfalls hinderte. Als Richter die Sinfonie schließlich dirigierte, nämlich in London, war sie dort schon einmal aufgeführt worden. Bald wurde sie auch in Konzertprogramme auf der anderen Seite des Atlantiks aufgenommen. Wenn man die *Slawischen Tänze* mit Dvořáks Durchbruch zum Erfolg gleichsetzt, dann war seine sechste Sinfonie eine Erfolgsbestätigung.

Der erste Satz beginnt im pastoralen Ton mit einer sich sanft wiegenden Melodie im Dreiertakt. Sie kehrt bald, Vorherrschaft einfordernd, in einer grandiosen, voll orchestrierten Fassung zurück, wird aber manchmal von fragenden Gesten in den Streichern und Holzbläsern unterbrochen. Das ausdrucksvolle zweite Thema erklingt zuerst in den Violoncellos und dann in Dialogform in den zweiten Violinen und Bratschen auf der einen Seite und der Oboe und dem Fagott auf der anderen. Das in den letztgenannten Instrumenten vorgestellte Material erweist sich als das wichtigste Element für den restlichen Anfangsabschnitt des Satzes

sowie für den Anfang von Dvořáks einfallsreichen, mysteriösen Durchführungsabschnitt in der Mitte. An dessen Ende kündigen lang ausgehaltene Akkorde und schwere aufsteigende Tonleitern in den Streichern die befriedigende Rückkehr des Anfangsthemas an. Die pastorale Atmosphäre darf für eine Weile anhalten. Aber es dauert nicht lange, bis Dvořák die Stimmung anheizt und zu einem von Blechbläsern gestützten Höhepunkt vor dem Ende des Satzes führt.

Die delikate Holzbläserleinleitung zum Adagio (die das Adagio aus Beethovens neunter Sinfonie in Erinnerung ruft) führt zu einem wunderbaren Hauptthema, ein Duett zwischen Holzbläsern und Streichern, dessen melodisches Material die Grundlage für den Großteil des restlichen Satzes bildet. Die in der Einleitung verbreitete Gelassenheit ist auch die Hauptstimmung im gesamten Satz, wird aber bisweilen von erregten Ausbrüchen unterbrochen. Eine kurze nachdenkliche Flötenkadenz kündigt die Koda an, die trotz anhaltender lebhafter Einbrüche in einer sanften Holzbläserpassage endet. Diese wiederum enthält Anklänge an den Anfang und rundet damit die Satzstruktur perfekt ab.

Dvořák war ein Meister des Scherzos, und der dritte Satz dieser Sinfonie ist keine Ausnahme. Er basiert auf einem Furiant, einem beliebten böhmischen Tanz, dessen kräftige Gegenrhythmen (das Wechselspiel zwischen Zweier- und Dreiertakt ist ein sofort erkennbares Kennzeichen des Furiants) der vorwärts drängenden Melodie zugrunde liegen. Etwas von dieser Energie findet ihren Weg in das sonst eher lyrische zweite Thema des Scherzos. Das Trio dagegen

ist eine kontrastierend lyrisch-rustikale Idylle, in der die Pikkoloflöte die Rolle einer Panflöte übernimmt. Am Ende des Trios verlangsamt sich das Tempo und die Spannung nimmt ab in Vorbereitung auf die unausweichliche Rückkehr des kräftigen Scherzos.

Im letzten Satz ließ sich Dvořák wieder von Brahms inspirieren: die Einleitung wird durch eine eng verwobene Textur und ruhelose Stimmung gekennzeichnet. Das Hauptthema ähnelt stark dem entsprechenden Thema in Brahms' Sinfonie und bezieht sich, ebenfalls wie in der Sinfonie von Brahms, zurück auf das Hauptthema des ersten Satzes. Dvořák erfüllt seine Melodie nun mit einer ihm ganz eigenen Lebhaftigkeit und Frische. Vielleicht ist der Kontrapunkt, den Dvořák an Brahms so schätzte, hier tatsächlich ein wenig akademisch. Aber das wird durch den komponierten Schwung ausgeglichen. Durcheinander absteigende Tonskalen in den Violinen kündigen das überraschend einfache zweite Thema an, das sich von den Triolengesten abhebt, die wiederum die Grundlage für einen impulsiven und weit ausgreifenden Durchführungsabschnitt bilden. Brahms krönt den Satz (und die Sinfonie) mit einem sprudelnden Presto, in dem sich Fugenpassagen in den Streichern und aufregende, modal gefärbte Blechbläserakkorde befinden. Diese Fülle an wirbelnden Farben endet mit einer Fanfare, die sich als glänzende Transformation der Anfangsmelodie des Satzes herausstellt und die Sinfonie zu einem herrlichen, prächtigen Abschluss führt.

Einführungstext © Alison Bullock
Übersetzung: © Elke Hockings

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 7 in d-Moll,
op. 70, B. 141 (1885)

Es ist seit langem bekannt, dass das Ausgangsthema des ersten Satzes von Dvořáks Siebter Sinfonie von einem Schnellzug inspiriert wurde. Der Komponist selbst schrieb, das Hauptthema sei ihm beim Eintreffen des Festspiel-Expresszugs aus Pest im Prager Hauptbahnhof eingefallen. Die Dringlichkeit dieser ersten Melodie steht im Widerspruch zu der Erklärung, sie sei lediglich der flüchtige Einfall eines Eisenbahn-enthusiasten gewesen, noch verstärkt durch die Begründung für Dvořáks Anwesenheit bei der Ankunft des Zugs. Der war nämlich voller Sympathisanten des Widerstands gegen Österreich, die zu einem Fest im Nationaltheater nach Prag kamen und deren Anreise durch Böhmen und Mähren ein bewegendes und mitreißendes Ereignis gewesen war.

Mag die Siebte Sinfonie auch von der Form her nicht das revolutionärste Werk des Komponisten gewesen sein, so ist sie doch mit Sicherheit sein ernsthaftestes. Von Anfang an war Dvořák darauf bedacht, ein Werk zu schaffen, „das die Welt bewegt“, und mit der Ermutigung von Brahms noch frisch im Ohr wollte er eine Sinfonie schreiben, die sich von seiner erfolgreichen Sinfonie Nr. 6 in D-Dur op. 60 unterscheiden und sie noch übertreffen sollte. Das vorangehende Werk hatte erheblich dazu beigetragen, Dvořáks Renommee beim deutschen und besonders

beim englischen Publikum sicherzustellen – in der Tat entstand die Siebte Sinfonie auf einen Auftrag der Londoner Philharmonic Society hin. Dvořák ging seine Aufgabe mit größtem Ernst an, begann das Werk im Dezember 1884 zu skizzieren und stellte die Dirigierpartitur am 17. März 1885 fertig. Die Uraufführung fand am 22. April des-selben Jahres in der St. James's Hall statt. Der Komponist nahm noch bis zuletzt kleinere Änderungen vor (wie es Dvořák oft tat), vor allem im langsamen Satz.

Der Hauch von kämpferischem Nationalismus, der das Anfangsthema des Kopfsatzes überschattet, verleiht einer Komposition, die in vielerlei Hinsicht das Produkt einer persönlichen Krise war, eine eher am öffentlichen Leben orientierte Dimension. Dvořáks frühe Karriere als Komponist von Opern und Instrumentalwerken war von starker Neigung zum Experiment gekennzeichnet gewesen. Seine ersten drei Sinfonien brachen mit der Tradition der tschechischen Sinfonie, wie sie von seinen Vorgängern praktiziert worden war. Auch wenn seine fünfte und sechste Sinfonie sich eher deutschen Vorbildern annähern, stellten sie doch einen merklichen Fortschritt gegenüber dem Schaffen seiner zeitgenössischen Landsleute dar. Zu dem Zeitpunkt, als Dvořák sich an das Manuskript der Dirigierpartitur seiner Siebten Sinfonie setzte (später stellte er zu seinem Ärger fest, dass sein Verleger Simrock sie als Nr. 2 herausgab, obwohl der Komponist selbst mit der Nummerierung nicht viel besser zurechtkam), war er sich seiner Fähigkeiten sicher, auch wenn ihn sein zunehmender Ruf als musikalischer Klassizist beunruhigte. Die Verlockungen Wiens

und die Sirenengesänge von Brahms und Hanslick übten auf waden tschechischen Komponisten eine große Anziehungskraft aus. Mehrfach war er versucht, sich in der österreichischen Hauptstadt anzusiedeln, um als Gegenpol zu den Kräften zu dienen, die von den Konservativen als musikalische Extremisten angesehen wurden. Die Tatsache, dass Dvořák der Versuchung nicht erlag, spricht für seine Integrität und die weise Erkenntnis, wie bedeutsam sein heimisches Umfeld für ihn war. Das Musikpublikum hatte von dieser Sturm- und-Drang-Phase im Leben des Komponisten profitiert, und die Siebte Sinfonie war eines seiner besten Geschenke, mit dem das Repertoire aufgefrischt und bereichert werden konnte.

Die Gestalt des Kopfsatzes ist keineswegs unkonventionell, doch handelt es sich um die perfekte Umsetzung der Neuinterpretation klassischer Prinzipien im späten neunzehnten Jahrhundert. Das grüblerische Ausgangsthema liefert Material für Dramatik ebenso wie für intensive Durchführung. Der Impetus dieses Anfangs wird den ganzen Satz über durchgehalten, unterstützt durch eine der kürzesten und zugleich kraftvollsten Durchführungen des Komponisten sowie einen angemessen gedämpften Schluss.

Der strahlende Anfang des langsamen Satzes verspricht sorglose Melodik, doch folgen bald einige seelenvolle ansteigende Phrasen der Streicher, ehe das Solohorn den Hörer mit einem der schönsten Themen erfreut, das je aus Dvořáks Feder geflossen ist. Der Höhepunkt des Satzes kommt nicht in den unmittelbar folgenden Passagen, sondern mit einer wunderbar opulenten Melodie vor der Wiederkehr des

einleitenden Themas, das der Komponist etwa drei Jahre später in seiner Oper Jakobin wieder verwenden sollte. Das Scherzo mit seinen Gegenrhythmen und der behutsamen Orchestrierung wird seit langem gern gelobt. In seinem Zentrum liegt das Trio, das mit einer sanften Explosion von Flötentrillern über herzhaft flüsternder Streicherbegleitung.

Im Finale wagte Dvořák ein Experiment, das er zu Beginn seiner Achten Sinfonie wiederholen sollte. Im Grunde schreibt er eine langsame Introduction, auch wenn sie die Bezeichnung Allegro maestoso trägt und an der Stelle, an der das eigentliche Anfangsthema hervortreten scheint, kein Tempowechsel angezeigt ist. Das ermöglicht es Dvořák, das einführende Material weidlich auszunutzen, ohne im weiteren Verlauf des Satzes das Tempo zu verändern. Nach der Einführung eines zweiten Themas voll lyrischer Wärme wendet sich die Sinfonie einem strengen Schluss in Moll zu. Doch das Finale entschwindet keineswegs in die Düsternis, mit der es begann, sondern endet mit einer unerwarteten und höchst beredten Wende nach Dur.

Einführungstext © Jan Smaczny

Übersetzung: © Anne Steeb / Bernd Müller

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 8 in G-Dur,
op. 88, B. 163 (1889)

Dvořák hat lange und harte Lehrjahre durchgestanden und erst spät im Leben internationale Anerkennung erlangt. Er war Christ und von inniger Frömmigkeit (oft setzte er ans Ende eines Manuscripts „Laus Deo“ (zum Lobe Gottes)) und hat Werke fast jeder Gattung komponiert, auch wenn seine Opern mehrheitlich in Vergessenheit geraten sind. Für Dvořák waren das tschechische Volk und die tschechische Landschaft von größter spiritueller und künstlerischer Bedeutung, und seine Rhythmus-schemata und melodischen Wendungen enthalten volkstümliche Elemente. Doch auch die Frische und Spontaneität seiner melodischen Einfälle sind Teil seines handwerklichen Könnens. Nur selten verarbeitete er vorhandenes Material, und selbst die *Slawischen Tänze* beruhen nicht auf existierenden Volksweisen.

Vollendete Musikalität und technische Meisterschaft waren Eigenschaften, die Dvořák in Brahms ausmachte, einem treuen Freund und Befürworter, dem nachzueifern er stets bemüht war. Was seine Kunst von der von Brahms unterscheidet, ist ihr Lyriismus und ihre Ideenfülle, die im Gegensatz zur straffen Konstruktion und tonalen Dramatik des deutschen Komponisten stehen. Flüssigkeit und melodischer Ideenreichtum sind in Dvořáks Achter Sinfonie unmittelbar zu erkennen. Das Werk wurde im Spätsommer 1889 auf dem Landsitz des Komponisten skizziert.

Sehnsüchtige Untertöne klingen in der düsteren Introduction des ersten Satzes an, doch machen diese bald jenem pastoralen Leuchten Platz, das insgesamt das Werk dominiert. Die Eröffnung des Adagios ist mit einem gewissen Pathos behaftet; Schatten ziehen darüber hinweg, verschlingen jedoch nicht die anschließende Serenade; und der ländliche Charakter wird durch den intimen Klang der Solovioline gesteigert. Anmut und Sanftheit sind der Grundtenor des Walzers und Trios, aus denen der dritte Satz besteht, nur am Schluss kommt es zu einem Ausbruch von Schelmerei. Das Finale ist als Thema mit Variationen angelegt und wird von einem Trompetensignal eingeleitet. Seine Stimmung ist abwechselnd zart und überschwänglich, doch Energie und gute Laune tragen den Sieg davon.

Die Uraufführung unter der Leitung des Komponisten erfolgte am 2. Februar 1890 in Prag. Weniger als drei Monate später dirigierte er die Achte anlässlich eines Konzerts der britischen Philharmonic Society, für die er schon seine Siebte Sinfonie komponiert hatte. Außerdem reichte Dvořák die Achte als schriftliche Arbeit ein, als ihm im Juni des darauf folgenden Jahres die Universität Cambridge die Ehren-doktorwürde verlieh. Und bald darauf wurde die Sinfonie mit großem Erfolg in Frankfurt, Wien und Edinburgh aufgeführt und nicht nur als Manifestation des tschechischen Nationalcharakters, sondern auch als Ausdruck einer einmaligen, beeindruckenden Empfindsamkeit anerkannt.

Einführungstext © Timothy Day

Übersetzung: © Anne Steeb / Bernd Müller

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 9 in e-Moll, op. 95,
B. 178, „Aus der neuen Welt“ (1893)

„Mir will scheinen, dass der Boden Amerikas Boden sich vorteilhaft auf meinen Geist auswirkt, und ich möchte fast meinen, du wirst davon etwas in meiner neuen Sinfonie hören können.“

Dvořáks Briefe an seine Freunde in der böhmischen Heimat zeugen von seinem Bewusstsein dessen, dass sein Aufenthalt in den USA zwangsläufig erkennbaren Einfluss auf sein Schaffen haben würde. Im September 1892 war er von der energischen amerikanischen Musikmäzenin Mrs. Jeannette Thurber überredet worden, einen Zweijahresvertrag als Direktor des soeben von ihr gegründeten National Conservatory of Music in New York anzunehmen. „Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir“, vermeldete Dvořák bald nach seiner Ankunft, „vor allem soll ihnen den Weg ins gelobte Land und in das Reich der neuen, selbständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen!“

Die Amerikaner hießen Dvořák mit offen Armen willkommen. Mr. Steinway installierte beispielsweise in seinem New Yorker Apartment sofort gratis einen wunderbaren Flügel. Und natürlich wurde er von Journalisten verfolgt: „Ich hoffe, es wird mir gelingen, in den Köpfen der Studierenden am Konservatorium das wichtigste Konzept von allen einzupflanzen – Treue zur eigenen nationalen Kultur und zur Bedeutung der Originalität“, teilte Dvořák ihnen diplomatisch mit.

Mrs. Thurber behauptete, ihren Direktor zur Komposition einer Sinfonie angeregt zu haben, die seine ersten Eindrücke von der Neuen Welt einfangen sollte:

„Dvořák schien mit seiner neuen Umgebung insgesamt zufrieden zu sein, auch wenn er sehr unter Heimweh litt, denn er war ein großer Patriot ... Besonders plagte ihn das Heimweh, wenn er im Herald die Schifffahrtsberichte las. Gedanken an die Heimat rührten ihn oft zu Tränen. An einem solchen Tag schlug ich vor, er solle eine Sinfonie schreiben, die seine Erfahrungen und Gefühle in Amerika verkörperte.“

Dvořák begann das Werk im Dezember 1892 zu skizzieren – zu seinem ersten Weihnachtsfest fern der Heimat. Einer seiner ersten Einfälle war die berühmte nostalgische Melodie des langsamen Satzes. In der ursprünglichen Fassung war diese Melodie als Andante markiert und wurde erst der Klarinette, im weiteren Verlauf dann der Flöte zugewiesen. Erst später hat Dvořák sie auf das Englischhorn übertragen und mit dem regelmäßigen punktierten Rhythmus versehen, der so charakteristisch für afroamerikanische Melodien ist.

Dvořák war zu Recht stolz auf seine Komposition und zählte sie zu seinen besten und originellsten Werken. Gewiss orientierte sich die neue Sinfonie von der Struktur her weniger eng an der Klassik als ihre Vorgänger – das Hauptthema des ersten Satzes kehrt auf dramatische Weise in jedem der folgenden Sätze wieder auf, ganz im Stil eines Wagnerschen Leitmotivs.

Die erste Aufführung der Sinfonie im Dezember 1893 in der New Yorker Carnegie Hall – eine öffentliche Probe, auf die am nächsten Tag die offizielle Uraufführung folgte – war ein wahrer Triumph. Der Kritiker des *Herald* berichtete von „einem großen Publikum normalerweise friedlicher Amerikaner, doch nun enthusiastisch bis zur Raserei. Die Vielfalt an zarter, pathetischer, feuriger Melodik, die üppige harmonische Hülle und die feinsinnige, klangvolle, hinreißende, abwechslungsreiche Instrumentierung des Werks sprachen ihren Sinn für ästhetische Schönheit an.“

Jeder Satz wurde mit stürmischem Applaus begrüßt, den Dvořák in seiner Loge wie ein König entgegennehmen musste, wie er Simrock berichtete. Anton Seidl, der Dirigent des Orchesters der Philharmonic Society, war von der Sinfonie begeistert und erklärte sie ein wenig übertrieben zu 'reiner Indianermusik!'

Dagegen bestand Dvořák darauf, was er geschrieben hatte, sei und bleibe tschechische Musik. Er erklärte, es sei nur der Geist der Neger- und Indianermusik, den er in seine Sinfonie aufnehmen wolle: „Ich habe einfach eigene Melodien erfunden, in die ich die Eigenheiten der Indianermusik eingearbeitet habe.“ Der Kritiker des *Herald* formulierte es wohl am prägnantesten: „Dr. Dvořák kann ebenso wenig seine Nationalität wechseln wie der Leopard das Muster seines Fells.“

Dvořák hatte den Titel „Aus der neuen Welt“ gewissermaßen nachträglich hinzugefügt, und zwar am Tag, als er die Partitur zur Einstudierung

übergab. Seinem tschechisch-amerikanischen Assistenten Josef Kovařík zufolge handelte es sich lediglich um einen seiner unschuldigen Scherze und der Titel solle nichts weiter bedeuten als „Eindrücke und Grüße aus der Neuen Welt“, wie der Komponist selbst mehrfach erklärt habe. Nachdem die amerikanischen Kritiker ihre verschiedenen spekulativen Interpretationen geliefert hatten, lächelte Dvořák und meinte, er habe sie wohl ein wenig verwirrt. Daheim werde man gleich wissen, was gemeint sei. Zu denen, die ihn verstanden, gehörte der große tschechische Dirigent Václav Talich, der über die Sinfonie schrieb:

„Es heißt, sie enthalte einige Negermelodien. Ich glaube das und bezweifle es zugleich. Möglicherweise nutzte Dvořák Rhythmen und Melodik seiner Umgebung, aber spürt man denn beim Anhören dieses Werks nicht, wie die fremden Elemente von Dvořáks Tschechentum umgeformt werden? Wie aus der großartigen äußeren Form heraus eine unlöschbare Sehnsucht nach seinem Heimatboden herausstrahlt, ein Heimweh, das am Schluss des Werks in einem beinahe verzweifelten Aufschrei gipfelt?“

Einführungstext © Patrick Lambert

Übersetzung: © Anne Steeb / Bernd Müller

Antonín Dvořák (1841–1904)

Als Spross einer Familie vom Lande entwickelte Dvořák früh eine Liebe zu Volksweisen. Als er zwölf Jahre alt war, verließ der Junge die Schule und begann eine Fleischerlehre, erst im Laden seines Vaters und dann in der Ortschaft Zlonice. Dort lernte Dvořák Deutsch und verfeinerte seine musikalischen Fähigkeiten in solchem Maße, dass sein Vater sich einverstanden erklärte, ihn die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen. 1857 trat er in die Prager Orgelschule ein, wo ihn die Musikdramen Wagners inspirierten: Die Oper sollte zu einem festen Bestandteil seines Schaffens werden.

Seine erste Anstellung erfolgte als Bratschist, obwohl er sein Einkommen mit Lehrtätigkeit aufbesserte. Um die Mitte der 1860er-Jahre begann er eine Serie groß angelegter Werke zu komponieren, darunter seine Sinfonie Nr. 1 „Die Glocken von Zlonice“ und das Cellokonzert. Zwei Opern, eine zweite Sinfonie sowie zahlreiche Lieder und Kammermusikwerke folgten, ehe Dvořák beschloss, sich ganz der Komposition zu widmen. Im Jahre 1873 heiratete er eine seiner Schülerinnen, und 1874 wurden ihm die dringend benötigten Gelder eines österreichischen Staatsstipendiums zuerkannt. Johannes Brahms machte seinen Einfluss beim Verleger Simrock geltend, um Dvořáks Werke zur Veröffentlichung zu bringen, was zur Publikation seiner *Klänge aus Mähren* und dem Auftrag für eine Sammlung *Slawischer Tänze* führte.

Die nationalistischen Themen, die in Dvořáks Musik zum Ausdruck kamen, erweckten weit über Prag hinaus erhebliches Interesse. 1883 wurde er nach London eingeladen, um ein Konzert seiner Werke zu dirigieren, und er kehrte im weiteren Verlauf der 1880er-Jahre oftmals nach England zurück, um die Uraufführungen mehrerer bedeutender Auftragswerke zu beaufsichtigen, darunter seine Siebte Sinfonie und das Requiem. Dvořáks Cellokonzert in h-Moll wurde im März 1896 in London uraufgeführt. Seine Neunte Sinfonie „Aus der neuen Welt“, Ergebnis seiner Jahre in Amerika (1892–95), bestätigte seinen Rang als einer der größten Komponisten des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts.

Profil © Andrew Stewart

Übersetzung: © Anne Steeb / Bernd Müller

Bedřich Smetana (1824–1884)

Má vlast [Mein Vaterland],
JB 1:112 (1874–79)

Smetanas *Má vlast* [Mein Vaterland] ist eine der am stärksten nationalistisch geprägten musikalischen Äußerungen des 19. Jahrhunderts. Wie die Oper war auch die sinfonische Dichtung im romantischen Zeitalter, das sich unter anderem durch ein zunehmendes politisches Bewusstsein auszeichnete, das natürliche Ausdrucksmittel für nationalistische Gedanken. Smetana hatte schon in den 1860-iger Jahren in der Oper einen entscheidenden Beitrag zur tschechischen Musik geleistet. Es überrascht

deshalb nicht, dass er seine Aufmerksamkeit in den frühen 1870-iger Jahren auf einen Zyklus sinfonischer Dichtungen richtete, die Geschichte, Sagen und Landschaft Böhmens feierten.

Das Wirtschaftswachstum Böhmens, und in geringerem Maße auch die politischen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts, gingen mit einem wachsenden Interesse an der tschechischen Sprache, Literatur und Kunst einher. Smetanas Opern *Die Brandenburger in Böhmen* und *Die verkaufte Braut* (beide 1866 uraufgeführt) legten einen wichtigen Grundstein für eine eigene Operntradition in den tschechischen Ländern. Zusammen mit *Dalibor*, den späteren komischen Opern und der Nationalfestspieloper *Libuše* krönen die sechs sinfonischen Dichtungen von *Má vlast* Smetanas Beitrag zur Musik seines Heimatlandes. Leider wurde Smetana bald nach Beginn der Komposition von *Má vlast* taub – Das ist für jeden Musiker ein schrecklicher Schlag, aber ganz besonders für einen, der den Großteil seines Einkommens mit Dirigieren verdient. So wurde die Musik vielleicht durch die Gleichsetzung des persönlichen Leidens mit den Triumphen und Schicksalsschlägen des tschechischen Volkes bereichert.

Smetana interessierte sich schon seit langem für Liszts sinfonische Dichtungen. Dafür zeugt eine Reihe von Werken dieser Art, die er in seiner früheren Laufbahn komponierte. Zwar konzentrierte er seine kompositorischen Anstrengungen in den 1860-iger Jahren hauptsächlich auf die Oper, aber offenbar zollte er auch weiterhin Liszts Methode der thematischen

Transformation Achtung. In Smetanas Tagebuch steht, er habe die Arbeit an der Partitur von „Vyšehrad“, dem ersten Werk aus *Má vlast*, im September 1874 begonnen und am 18. November abgeschlossen. Aufgrund unterschiedlicher Tintenfarben im Manuskript liegt allerdings auch die Vermutung nahe, dass der Anfang mit zwei Harfen ursprünglich nur für eine Harfe war und schon 1872 komponiert wurde. Die Fertigstellung von „Vyšehrad“ verlieh dem Komponist soviel Aufschwung, dass er gleich zwei Tage später, am 20. November 1874, die zweite sinfonische Dichtung, „Vltava“ [Die Moldau], in Angriff nahm und am 8. Dezember abschloss. Die dritte Dichtung, „Šárka“, begann der Komponist im Januar des folgenden Jahres und stellte sie am 20. Februar fertig.

Ursprünglich hatte Smetana die vierte sinfonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur“ an dritter Stelle im Zyklus geplant. Sie sollte das „tschechische Leben bei der Arbeit und beim Tanzen“ darstellen. Der Komponist begann allerdings erst am 3. Juni 1875 mit der Arbeit. Der Abschluss am 18. Oktober 1875 hätte das Ende von *Má vlast* bedeuten können. Aber 1877 bekannte Smetana, dass ihn der große Höhepunkt in „Böhmens Hain und Flur“ zur Komposition weiterer Sätze angeregt hatte. So wurden „Tábor“ am 13. Dezember 1878 und „Blaník“ am 9. März 1879 abgeschlossen.

Vyšehrad, die erste sinfonische Dichtung, erhielt ihren Namen vom hohen Felsen, an dem die Moldau zuerst vorbeikommt, wenn sie in die Stadt Prag fließt. Nach der Legende befand sich hier die Heimatburg der ersten böhmischen Könige.

Eine Atmosphäre ferner Zeiten wird zu Beginn der langsamen Einleitung durch ein ausgedehntes Lied der Harfen heraufbeschworen. Das erste Thema steht für den benannten Felsen – Smetanas Symbol für das tschechische Volk. Diesem Thema schließt sich ein auf- und absteigendes Arpeggio an, das den Ruhm Böhmens artikuliert. Beide Motive spielen in den späteren Sätzen eine wichtige Rolle und kehren auch in „Blaník“ wieder zurück, wo sie den Höhepunkt des gesamten Zyklus bilden.

Nach Ansicht des Komponisten, der in der ersten Ausgabe zu jeder einzelnen sinfonischen Dichtung eine Einführung mitlieferte, singt der Sänger von den noblen Triumphen des tschechischen Volkes, von den Schlachten und schließlich von der Niederlage, ruhmreich aber eine Erinnerung. Die musikalische Substanz der Erzählung ist ein gezügeltes *Allegro vivo ma non agitato*, in dem sich die thematischen Fragmente zu einem aufregenden Höhepunkt aufschwingen, dessen Spannungen dann wieder über eine Reihe vernichtender verminderter Akkorde nachlässt und in einen elegischen Abschluss münden.

Vitava ist ein eklektisches Stück. Die in der gesamten Komposition gegenwärtige prächtige und bildhafte Melodie, die sich wie die Moldau durch die böhmische Landschaft zieht, stammt von einem schwedischen Volkslied. Vielleicht hat sie aber auch ihren Ursprung in der sehr ähnlichen „Ballada“ aus Karel Šebors 1865 uraufgeführten Oper *Die Templer in Mähren*, die Smetana sehr gut kannte. Die kräuselnde Einleitung wurde wohl von einer anderen

tschechischen, Smetana auch vertrauten Oper angeregt, nämlich dem Vorspiel aus Josef Rozkošnýs *St. Johannis-Stromschnelle*. Selbstredend ging Smetana über die beiden Vorbilder hinaus und schuf eines der feinsten „landschaftbeschreibenden“ Musikstücke, die jemals komponiert wurden.

Zuerst begegnen wir dem Fluss in Form von zwei Quellen, die in der reizenden südböhmischen Landschaft zusammenfließen. Daraufhin fließt die Moldau durch einen Wald, aus dem Jagdrufe erschallen, dann vorbei an einer Bauernhochzeit, die an einer Polka zu erkennen ist. Nach einem Zwischenspiel, in denen *Rusalkas*, d.h. Wassernixen der tschechischen Sagenwelt, im Mondlicht spielen, verwandelt sich die Moldau in einen reißenden Fluss, der über die Johannisstromschnellen vor Prag hinwegfegt. Der Höhepunkt wird mit dem Einzug des Flusses in die Stadt beim Passieren des „Vyšehrad“ erreicht – die Stelle, bei der das einleitende Thema der ersten sinfonischen Dichtung triumphierend wiederkehrt. Danach fließt die Moldau nördlich von Prag in die Elbe.

Šárka. Die dritte sinfonische Dichtung kehrt zur Sagenwelt zurück und erzählt die dramatische Geschichte um Šárka, die aufgrund eines untreuen Liebhabers Rache an den Männern geschworen und sich mit einer Gruppe rebellierender Frauen in den Wald zurückgezogen hat. Eine wilde Einleitung wird von der Ankunft der von Ctirad geführten Soldaten gefolgt. Šárka wurde von ihren Mitstreiterinnen als Köder für Ctirad an einen Baum gefesselt. Ctirad verliebt sich mit fast Wagnerscher Ekstase in sie. Nach der

Freilassung feiern die Männer stark drinkend – dargestellt durch eine beschwipste Polka im Dreiertakt – und fallen in einen tiefen Schlaf. Nach einem Moment des Zögerns gibt Šárka mit ihrem Horn ein Signal, und die Frauen fallen schlachtend über die Männer her.

Von Böhmens Hain und Flur. Nach der mörderischen Szene in „Šárka“ beginnt Smetana die zweite Hälfte seines Zyklus mit einer ausgedehnten Beschreibung der Naturschönheiten der böhmischen Landschaft. Der beeindruckende Anfang erzählt vom Einfluss der Natur auf den Menschen, wenn er sich ins Freie begibt. Das Singen der Vögel und der Klang sowohl der Wasserläufe als auch der sich sanft im Wind wiegenden Bäume bilden den Hintergrund für den Einsatz der äußerst sehnsuchtsvollen Melodie in den Hörnern, die für die Natur selber steht. Eine deutlich rustikalere Episode mit einer Polka führt zum ausgedehnten Finale, in dem alle Themen zur Schaffung eines Gefühls von Optimismus und Wohlbefinden vereint werden.

Tábor. Die letzten zwei sinfonischen Dichtungen im Zyklus stehen sich, sowohl was ihre außermusikalische Anregung als auch ihre musikalischen Mittel betrifft, sehr nahe. Der Name Tábor stammt von einer südböhmischen Stadt, die im Mittelalter eine Hochburg der Hussiten war, der Anhänger des Reformators Jan Hus, der lange vor Luther gegen die katholische Kirche kämpfte und eine erfolgreiche Sekte Andersdenkender gründete. Das Thema, das den musikalischen Satz beherrscht und als ein Motto dient, ist der Hussitenchoral *Ktož jsú boží bojovníci* (Da ihr Gottes Kämpfer seid).



© Keith Saunders

Diese ernste Melodie wurde auch von vielen anderen tschechischen Komponisten als ein Symbol für die nationale Identität und für den Hass gegen intellektuelle und politische Unterdrückung eingesetzt. Die Musik versucht, die Spannung vor dem Kampf abzubilden, dann Triumph und Schicksalsschläge, wobei die Frömmigkeit und Würde der Hussiten deutlich zutage tritt. Zwar erklingt der Choral gegen Ende in voller Aufmachung, der Schluss ist aber unsicher und offen.

Blaník. Die Antwort auf die in den letzten Takten von „Tábor“ gestellte Frage kommt im niederschmetternden Anfang von „Blaník“. Nach der endgültigen Niederlage – die als ein Symbol für alle Niederlagen des tschechischen Volkes steht – reiten die hussitischen Streiter zum Berg Blaník, wo sie schlafen, bis sie ihr Volk in letzter Not wieder ruft. Der Ritt der Krieger, mit ständiger Bezugnahme auf den Hussitenchoral, wird von einem ergreifenden Zwischenspiel gefolgt.

Jahrhunderte sind vergangen, und ein Hirtenjunge spielt seine Flöte auf dem Berghang. Aus der Ferne kommt das antwortende Echo auf einem Horn, ein Zeichen, dass die Kämpfer noch immer hinter dem Berg warten. Nach diesem moralhebenden Moment wird die musikalische Stimmung wieder angeheizt, und in einem aufregenden Finale kehrt das „Vyšehrad“-Thema zusammen mit dem Hussitenchoral wieder zurück.

Einführungstext © Jan Smaczny

Übersetzung: © Elke Hockings

Bedřich Smetana (1824–1884)

Bedřich Smetana wurde am 2. März 1824 in der ostböhmischen Stadt Litomyšl (Leitomyšl) geboren und war der erste Komponist von Rang, der sich der musikalischen Darstellung tschechischer Geschichten, Charaktere und sogar der tschechischen Landschaft widmete. Er war das erste von elf Kindern, von denen allerdings einige schon im Kindesalter starben. Smetana erhielt seine ersten musikalischen Unterweisungen von seinem Vater, ein Brauermeister und Amateurgeiger. 1843 zog Smetana mit seiner jungen Frau nach Prag, wo er Klavierstunden gab und bei Josef Proksch Komposition studierte. Nach der Prager Revolution von 1848 begann der Deutsch sprechende Smetana, Tschechisch zu lernen. 1856 zog er nach Schweden, wo er als Pianist, Dirigent und Komponist Erfolge feierte.

Die politischen Veränderungen in Böhmen führten dazu, dass Smetana 1861 nach Prag zurückkehrte, wo er schließlich die Stellung des ersten Theaterkapellmeisters am neu geschaffenen Nationaltheater übernahm. Er schuf fast im Alleingang ein tschechisches Opernrepertoire, aus dem *Die verkaufte Braut* und *Dalibor* besonders hervorstechen. Sowohl die Traditionalisten unter den Rezensenten als auch die konservativen Intendanten des Theaters stellten sich Smetanas Versuchen entgegen, den Status quo zu überwinden. Sie zogen italienische, französische und deutsche Importe den mutigen tschechischen Opern des Komponisten vor.

Smetana verteidigte seine Position gegenüber seinen Kritikern, wurde aber 1874 beim Auftreten der ersten Anzeichen von Syphilis zum Abtritt gezwungen. Trotz der sich bald einstellenden totalen Taubheit komponierte Smetana noch einen Zyklus aus sechs sinfonischen Dichtungen, *Má vlast* [Mein Vaterland], in denen der herrschende Geist des tschechischen Nationalismus zum Ausdruck kommt. Daneben schuf er auch eine Reihe emotional aufgewühlter Spätwerke. Der Erfolg als Komponist half Smetana in seinen Depressionsphasen und lieferte etwas Trost in seinem Zustand gravierender physischer und psychischer Störungen. Smetana wurde am 12. Mai 1884, drei Wochen vor seinem Tod, in die Prager Anstalt für Geisteskranke eingeliefert.

Profil © Andrew Stewart

Übersetzung: © Elke Hockings

Leoš Janáček (1854–1928) Sinfonietta, op. 60, JW VI/18, (1926)

Nur wenige Komponisten brachten dynamische Lebensfreude so gelungen zum Ausdruck wie Janáček. Umso erstaunlicher mutet es an, dass wir Meisterwerke wie *Das schlaue Fuchslein*, *Katja Kabanowa*, die *Glagolitische Messe*, seine zwei Streichquartette und die *Sinfonietta* – sein vielleicht bekanntestes und beliebtestes Werk überhaupt – allein einer glücklichen Verkettung von Umständen verdanken.

Anfang der 1910er-Jahre nämlich hatte Janáček, was seine Musik betraf, zunehmend düster in die Zukunft geblickt. Zwar galt er in Brünn, wie die Hauptstadt Mährens damals hieß, durchaus als eine bedeutende und einflussreiche Persönlichkeit, doch in Prag hatte er so gut wie keinen Eindruck hinterlassen. Die dort tonangebende Musikwelt tat seine Kompositionen im Großen und Ganzen als unverständlich und hoffnungslos provinziell ab, nur wenige Aufführungen seiner Werke waren in der tschechischen Hauptstadt überhaupt gegeben worden, und sein bis zu dem Zeitpunkt bedeutendstes, die Oper *Jenůfa*, hatte man schlicht ignoriert. Doch mit der erfolgreichen Premiere dieses Werks 1916 am Nationaltheater Prag änderte sich das schlagartig, und es vollzog sich eine erstaunliche persönliche Renaissance, die in der Musikgeschichte ihresgleichen sucht. Selbstzweifel und Depressionen verschwanden, Janáček schuf für Bühne und Konzertsaal eine Reihe von Meisterwerken.

Während er diesen künstlerischen Erfolg feierte, entdeckte er seine Liebe zu einer wesentlich jüngeren Frau, Kamila Stösslová, und gleichzeitig wendeten sich auch die Geschicke seiner Heimat zum Besseren. Fast dreihundert Jahre lang waren Böhmen und Mähren ein rückständiger, fast vergessener Teil des Habsburger Reichs gewesen, doch mit dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich das Ende von Österreich-Ungarn ab, und noch vor 1918 begann Janáček, die Musik für eine „neue Ära“ seines Vaterlands zu schreiben. Die ersten Früchte seiner wachsenden Leidenschaft zeigten sich im zweiten Teil der Oper *Die Ausflüge des Herrn Brouček*, die im Prag des ausgehenden Mittelalters

spielt und die Erfolge der leidenschaftlich nationalistischen tschechischen Religionskrieger der Hussiten schildert.

1926 entstand die *Sinfonietta* zunächst anlässlich der Veranstaltung eines Sportvereins als Fanfare für Blechbläser und Pauken, doch daraus entwickelte sich bald das uns heute bekannte Werk. Es ist der Tschechischen Armee gewidmet – Janáček nannte es häufig seine „Militär-Sinfonietta“ – und wurde nach Aussage des Komponisten geschrieben, um „den zeitgenössischen freien Menschen, seine geistige Schönheit und Freude, seinen Mut, seine Kraft und seine Entschlossenheit, für den Sieg zu kämpfen“ zu würdigen. Einen weiteren Hinweis auf den bildhaften Inhalt der *Sinfonietta* gab Janáček durch die Titel der fünf Sätze, die er bei der Premiere ins Programm schrieb und die auf wichtige Orte in Brno verweisen: Fanfare, die Burg, das Königinkloster, die Straße, das Rathaus. Ergänzend vermerkte er noch, dass das gesamte Werk von einer Vision der wachsenden Größe Brnos nach der Unabhängigkeit der Tschechoslowakei inspiriert sei.

Die direkte musikalische Anregung für die gewaltige Fanfaren, die zu Anfang und Ende der *Sinfonietta* erklingen, lieferte Janáčeks Erinnerung an die Darbietung einer Militärkapelle in einem Park in Písek in Süd-Böhmen. Die folgenden Sätze nehmen vage die Form einer viersätzigen Sinfonia an. Allerdings entspricht nichts, das in diesem Abschnitt von Janáčeks Leben entstand, der Konvention, und der Höhepunkt des zweiten Satzes ist ein beschwingendes, luftiges Maestoso, das ein neues Thema vorstellt, auch wenn es

entfernt mit den Fanfaren der Einleitung verwandt ist. Der dritte Satz beginnt als nachdenkliches Idyll, doch nach drohenden Motiven der Posaunen steigert sich die Stimmung zu einem wilden Prestissimo, um dann zur anfänglichen Ruhe zurückzukehren. Ein beharrlich schwätzendes Scherzo, das auf einer telegrammartigen Figur in den Trompeten aufbaut, führt zum Finale. Dieser letzte Satz hebt leise als Erinnerung an das Rathaus von Brno an, schwillt dann aber zu einer triumphalen Rückkehr der einleitenden Fanfaren an, die wiederum zum euphorischen Abschluss der *Sinfonietta* führen.

Kamila Stösslová

Janáček lernte die junge Kamila Stösslová 1917 kennen und verliebte sich trotz des Altersunterschieds von fast vierzig Jahren in sie. Seine Leidenschaft entfesselte offenbar auch eine große musikalische Kreativität. Die beiden führten eine rege Korrespondenz, die schließlich über 700 Briefe umfasste und die Anregung zu Janáčeks Streichquartett Nr. 2 lieferte, „Intime Briefe“.

Einführungstext © Jan Smaczny

Übersetzung: © Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations Ltd)

Leoš Janáček (1854–1928)

Im Profil

Leoš Janáček war ein Solitär in der Geschichte der Musik, ein Komponist, der die ästhetischen Regeln seiner Zeit auf den Kopf stellte.

Im Gegensatz zu seinen tschechischen Kollegen (insbesondere Antonín Dvořák) wurde Janáček fernab jeder bedeutenden Metropole geboren, nämlich im mährischen Hukvaldy (Hochwald). Mähren, heute Teil der Tschechischen Republik (damals gehörte es zum Kaiserreich Österreich), prägte die für Janáčeks unverkennbare Musik typischen Melodien und Rhythmen. Aus den bescheidenen Verhältnissen heraus gelang es Janáček, in Brno (Brünn), der Hauptstadt Mährens, und später in Prag und Leipzig zu studieren, ehe er schließlich nach Brno zurückkehrte, um die Orgelschule, die er besucht hatte, zu leiten.

Dort vertiefte er sich in die mährischen Volkslieder und Tänze, die er von klein auf kannte. Je mehr er dem ungewöhnlichen Duktus dieser kernigen Musik vertraute, desto entschiedener lehnte er die überlieferten westlichen Normen der Musik ab. Nach etwa 1890 entwickelte er einen neuen, kompromisslosen und ausgelassen kommunikationsfreudigen Musikstil, ausgehend von dem Prinzip, dass Sprachrhythmen den wahrsten Ausdruck der menschlichen Seele darstellen.

Der Erfolg stellte sich für Janáček erst spät ein. Allgemeiner bekannt wurde sein Name schließlich ab 1916, als eine seiner gefeiertsten Kompositionen in Prag aufgeführt wurde: eine Oper, die skandalöse Familientragödien im kleinstädtischen Mähren schilderte. Heute gilt *Jenůfa* als wesentlicher Bestandteil des Opernrepertoires weltweit.

Von dem Zeitpunkt an loderte Janáčeks Kreativität mit einer Intensität, die beinahe etwas Zerstörerisches an sich hatte. Seine

späteren Lebensjahre wurde von seiner Leidenschaft für eine verheiratete Frau bestimmt, Kamila Stösslová, die seine Muse wurde, aber nie im wahrsten Wortsinn seine Geliebte. Nach Ansicht des Janáček-Kenners John Tyrrell verkörperte Kamila die Sehnsucht, die sich als beständiges Thema durch Janáčeks Leben und Musik zieht. Kamila inspirierte ihn zu vielen seiner besten Werke, etwa zu den Opern *Káťa Kabanova*, *Das schlaue Füchlein* und *Die Sache Makropulos*, den Liederzyklus *Tagebuch eines Verschollenen*, zur *Glagolitischen Messe* und dem Zweiten Streichquartett „Intime Briefe“.

Profil © Andrew Mellor

**Übersetzung: © Ursula Wulfekamp
(Ros Schwartz Translations Ltd)**



Sir Colin Davis CH CBE (1927–2013) Conductor

Principal Conductor of the London Symphony Orchestra from 1995, and then President from 2006 until his death in 2013, Sir Colin Davis performed regularly with the LSO at the Barbican and on tour. As well as featuring on many LSO Live recordings, helping to provide the label with significant profile in its early days, he also recorded widely with Philips, BMG and Erato. His LSO Live releases have won numerous prizes, including Grammy and *Gramophone* Awards, and a *BBC Music Magazine Award* (2007), and have covered, among others, repertoire by Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett, and Verdi.

Sir Colin was formerly Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra (1967–71), became the Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971, and was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 to 2003. Other orchestras he held prominent positions with include the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Dresden Staatskapelle, and the English Chamber Orchestra.

Sir Colin was awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland. He was appointed CBE in 1965, knighted in 1980, appointed Companion of Honour in 2001, received the Queen's Medal for Music in December 2009, and was awarded an Honorary Doctorate for Music from Cambridge University in 2011. He was also awarded Classical BRIT awards (Best Male Artist, 2002 and 2008), and the Yehudi Menuhin Prize for his work with young people.

Chef principal du London Symphony Orchestra à partir de 1995 et président de 2006 à sa mort en 2013, Sir Colin Davis a dirigé le LSO régulièrement au Barbican et en tournée. Tout en apparaissant dans de nombreux CD chez LSO Live, contribuant à établir l'image de marque du label à ses débuts, il a également beaucoup enregistré pour Philips, BMG et Erato. Ses publications chez LSO Live ont remporté de nombreux prix, en particulier des Grammy et *Gramophone* Awards, et un prix du *BBC Music Magazine* (2007) ; son répertoire couvre notamment les œuvres de Berlioz,

Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett et Verdi.

Colin Davis fut auparavant premier chef de l'Orchestre symphonique de la BBC (1967-1971), devenant directeur musical de l'Opéra royal de Covent Garden (Londres) en 1971 ; il a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003. Parmi les orchestres où il a tenu des postes importants, citons l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, la Staatskapelle de Dresde et l'English Chamber Orchestra.

Colin Davis a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande. Il a été fait commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1965, puis chevalier en 1980, et nommé compagnon d'honneur (CH) en 2001 ; il a reçu la médaille de la Reine pour la Musique en décembre 2009, et a été nommé docteur honoris causa en musique de l'université de Cambridge en 2011. Il a également été récompensé aux Classical BRIT Awards (meilleur artiste masculin, 2002 et 2008), et a reçu le prix Yehudi-Menuhin pour son action auprès des enfants.

Sir Colin Davis war seit 1995 Chefdirigent und dann von 2006 bis zu seinem Tod 2013 Präsident des London Symphony Orchester. Er trat regelmäßig mit dem LSO im Londoner Barbican und auf Tourneen auf. Neben seinen zahlreichen Einspielungen bei LSO Live, die dem jungen Label erheblich halfen, sich zu profilieren, hat Sir Colin Davis auch viel bei Philips, BMG

und Erato aufgenommen. Seine LSO-Live-Interpretationen gewannen viele Preise, wie zum Beispiel Grammy und *Gramophone Awards* sowie einen BBC Music Magazine Award (2007), und umfassen ein Repertoire von Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius bis zu Tippett und Verdi.

Sir Colin Davis war ehemals Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra (1967–71) und wurde 1971 Musikdirektor des Royal Opera House/ Covent Garden. Von 1998 bis 2003 hatte er die Stellung des Ersten Gastdirigenten der New York Philharmonic inne. Zu den anderen Orchestern, bei denen er bedeutende Stellungen einnahm, gehören u. a. das Boston Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das English Chamber Orchestra.

Sir Colin Davis erhielt internationale Auszeichnungen von Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland. Er wurde 1965 zum Komtur (commander – CBE) des britischen Ritterordens Order of the British Empire ernannt, 1980 geadelt, 2001 mit dem Orden Companion of Honours geehrt, 2009 mit der königlichen Musikauszeichnung Queen's Medal for Music ausgezeichnet und 2011 von der Cambridge University zum Ehrendoktor für Musik ernannt. Er war zudem Preisträger von Classical BRIT Awards (Bester männlicher Künstler 2002 und 2008) und erhielt den Yehudi-Menuhin-Preis für seine Arbeit mit jungen Menschen.



Sir Simon Rattle OM CBE Conductor

Sir Simon Rattle was born in Liverpool and studied at the Royal Academy of Music.

From 1980 to 1998, Sir Simon was Principal Conductor and Artistic Adviser of the City of Birmingham Symphony Orchestra and was appointed Music Director in 1990. In 2002 he took up the position of Artistic Director and Chief Conductor of the Berliner Philharmoniker where he remained until the end of the 2017–18 season. Sir Simon was appointed Music Director of the London Symphony Orchestra in September 2017, a position he remained in until the 2023–24 season when he became the orchestra's

Conductor Emeritus. In autumn 2023, Sir Simon took up the position of Chief Conductor with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in Munich. He is a Principal Artist of the Orchestra of the Age of Enlightenment and Founding Patron of Birmingham Contemporary Music Group.

Sir Simon has made over 70 recordings for EMI record label (now Warner Classics) and has received numerous prestigious international awards for his recordings on various labels. Releases on EMI include Stravinsky's *Symphony of Psalms* (which received a Grammy Award for Best Choral Performance) Berlioz's *Symphonie fantastique*, Ravel's *L'enfant et les sortilèges*, Tchaikovsky's *Nutcracker Suite*, Mahler's *Symphony No 2*, Stravinsky's *The Rite of Spring* and Rachmaninoff's *The Bells* and *Symphonic Dances*, all recorded with the Berliner Philharmoniker. He also appears on several releases on the Berliner Philharmoniker's own record label, including symphony cycles of Beethoven, Schumann, and Sibelius. Simon's most recent recordings include Bruckner's *Seventh Symphony*, Janáček's *The Cunning Little Vixen* and *Katya Kabanova*, Stravinsky Ballets (*The Firebird*, *Petrushka* and *The Rite of Spring*), "NAZARENO! Bernstein, Stravinsky, Golijov", and Beethoven's *Violin Concerto* with Veronika Eberle, which were all released by the London Symphony Orchestra's own record label, LSO Live.

Sir Simon regularly tours within Europe, the United States and Asia, and has longstanding relationships with the world's leading orchestras.

He regularly conducts the Staatskapelle Berlin, Berliner Philharmoniker, the Chamber Orchestra of Europe, and the Czech Philharmonic. He has conducted opera productions at the Metropolitan Opera (New York), Wiener Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden (Berlin), and at the Festival d'Aix-en-Provence.

Music education is of supreme importance to Sir Simon, and his partnership with the Berliner Philharmoniker broke new ground with the education programme Zukunft@Bphil, earning him the Comenius Prize, the Schiller Special Prize from the city of Mannheim, the Golden Camera and the Urania Medal. He and the Berliner Philharmoniker were also appointed International UNICEF Ambassadors in 2007 – the first time this honour has been conferred on an artistic ensemble. In 2019 Sir Simon announced the creation of the LSO East London Academy, developed by the London Symphony Orchestra in partnership with 10 East London boroughs. This free programme aims to identify and develop the potential of young East Londoners between the ages of 11 and 18 who show exceptional musical talent, irrespective of their background or financial circumstance. Sir Simon has also been awarded several prestigious personal honours: he was knighted in 1994, received the Order of Merit from Her Majesty the Queen in 2014, and had the Order of Merit of Berlin bestowed upon him in 2018. In 2019, Sir Simon was given the Freedom of the City of London.

Sir Simon Rattle est né à Liverpool et a étudié à la Royal Academy of Music (Londres).

De 1980 à 1998, Sir Simon Rattle a été Chef principal et Conseiller artistique du City of Birmingham Symphony Orchestra, dont il a été nommé Directeur musical en 1990. En 2002, il est devenu directeur artistique et Chef principal du Berliner Philharmoniker, où il est resté jusqu'à la fin de la saison 2017-2018. Sir Simon Rattle a été nommé Directeur musical du London Symphony Orchestra en septembre 2017, poste qu'il a occupé jusqu'à la saison 2023-2024, après quoi il est devenu « Chef émérite » dudit orchestre. À l'automne 2023, Sir Simon Rattle a pris le poste de Chef d'orchestre principal du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks à Munich. Il est Artiste principal de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et mécène fondateur du Birmingham Contemporary Music Group.

Sir Simon Rattle a réalisé plus de 70 enregistrements pour le label EMI (aujourd'hui Warner Classics) et reçu de nombreux prix internationaux prestigieux pour ses enregistrements sous divers labels. Chez EMI ont été publiés notamment la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky (Grammy Award de la « Meilleure Interprétation Chorale »), la *Symphonie fantastique* de Berlioz, *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, la suite de *Casse-Noisette* de Tchaïkovski, la *Deuxième Symphonie* de Mahler, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, *Les Cloches* et les *Danses symphoniques* de Rachmaninov, tous enregistrés avec le Berliner Philharmoniker. Il apparaît également dans plusieurs disques édités sous le propre label du Berliner Philharmoniker, avec notamment des cycles de symphonies de Beethoven, Schumann et Sibelius. Ses enregistrements

les plus récents comprennent la *Septième Symphonie* de Bruckner, *La Petite Renarde rusée* et *Kátia Kabanová* de Janáček, les ballets de Stravinsky (*L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*), « NAZARENO ! Bernstein, Stravinsky, Golijov », et le *Concerto pour violon* de Beethoven, avec Veronika Eberle, lesquels ont tous été publiés sous le propre label du London Symphony Orchestra, LSO Live.

Sir Simon Rattle effectue régulièrement des tournées en Europe, aux États-Unis et en Asie, et entretient depuis longtemps de solides relations avec les plus grands orchestres du monde. Il dirige régulièrement la Staatskapelle de Berlin, le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de chambre d'Europe et l'Orchestre philharmonique tchèque. Il a dirigé des productions d'opéra au Metropolitan Opera (New York), au Wiener Staatsoper, au Staatsoper Unter den Linden (Berlin) et au Festival d'Aix-en-Provence.

L'éducation musicale revêt une importance capitale pour Sir Simon Rattle, et son partenariat avec le Berliner Philharmoniker a ouvert de nouvelles perspectives avec le programme éducatif Zukunft@Bphil, ce qui lui a valu le prix Comenius, le prix spécial Schiller de la ville de Mannheim, la Caméra d'or et la médaille Urania. Avec le Berliner Philharmoniker, il a également été nommé ambassadeur international de l'UNICEF en 2007 – un honneur conféré pour la première fois à un ensemble artistique. En 2019, Simon Rattle a annoncé la création la LSO East London Academy, développée par le London Symphony Orchestra, en partenariat avec dix arrondissements de l'est londonien.

Ce programme gratuit s'est donné pour mission d'identifier et de développer le potentiel de jeunes de l'est de Londres âgés de 11 à 18 ans qui font preuve d'un talent musical exceptionnel, quelles que soient leurs origines ou leur situation financière. Sir Simon Rattle a également reçu plusieurs distinctions personnelles prestigieuses : il a été anobli en 1994, a reçu la médaille de l'Ordre du mérite des mains de Sa Majesté la Reine, en 2014, et s'est vu décerner la médaille de l'Ordre du mérite de la ville de Berlin, en 2018. En 2019, il a reçu la Freedom of the City of London (la Liberté de la ville de Londres).

Sir Simon Rattle wurde in Liverpool geboren und studierte an der Royal Academy of Music, London.

Von 1980 bis 1998 war er Chefdirigent und künstlerischer Berater des City of Birmingham Symphony Orchestra, 1990 erfolgte seine Ernennung zu dessen musikalischem Leiter. 2002 übernahm er die Stelle des künstlerischen Leiters und Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker, wo er bis zum Ende der Spielzeit 2017/18 verblieb. Im September 2017 wurde Sir Simon zum musikalischen Leiter des London Symphony Orchestra ernannt, und diese Position behielt er bis zur Spielzeit 2023/24 bei, als er Conductor Emeritus des Klangkörpers wurde. Im Herbst 2023 trat Sir Simon die Position des Chefdirigenten beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München an. Er ist Erster Künstler [Principal Artist] des Orchestra of the Age of Enlightenment und seit der Gründung der Birmingham Contemporary Music Group Schirmherr dieses Ensembles [Founding Patron].

Simon Rattle kann auf über 70 Einspielungen beim Label EMI (jetzt Warner Classics) verweisen und erhielt auch für seine Aufnahmen bei diversen anderen Labels zahlreiche hoch angesehene internationale Auszeichnungen. Zu seinen Veröffentlichungen bei EMI gehören Strawinskis *Symphony of Psalms* [Psalmensinfonie] (die einen Grammy in der Kategorie „Beste Chorinterpretation“ gewann), Berlioz' *Symphonie fantastique*, Ravels *L'Enfant et les Sortilèges* [Das Kind und die Zauberdinge], Tschaikowskis *Nussknacker-Suite*, Mahlers Sinfonie Nr. 2, Strawinskis *Le Sacre du printemps* [Das Frühlingsopfer], Rachmaninows *Kolokola* [Die Glocken] und Rachmaninows *Sinfonische Tänze*, allesamt aufgenommen mit den Berliner Philharmonikern. Zudem ist Sir Simon mit mehreren Einspielungen beim eigenen Label der Berliner Philharmoniker vertreten, unter anderem mit Sinfoniezyklen von Beethoven, Schumann und Sibelius. Zu seinen Aufzeichnungen der jüngsten Zeit gehören Bruckners Siebte Sinfonie, Janáčeks *Příhody lišky bystroušky* [Das schlaue Füchlein] und *Káťa Kabanová* [Katja Kabanowa], Strawinskis Ballette (*Der Feuervogel*, *Petruschka* und *Le sacre du printemps*), „NAZARENO! Bernstein, Stravinsky, Golijov“ sowie Beethovens Violinkonzert mit Veronika Eberle, alle erschienen auf LSO Live, dem eigenen Label des London Symphony Orchestra.

Sir Simon unternimmt regelmäßig Tourneen innerhalb Europas, durch die USA und nach Asien und pflegt darüber hinaus langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit. So steht er regelmäßig am Pult der Staatskapelle Berlin, der Berliner Philharmoniker, des Chamber

Orchestra of Europe und der Tschechischen Philharmonie. Als Operndirigent war er zu Gast an der Metropolitan Opera (New York), der Wiener Staatsoper, der Staatsoper Unter den Linden (Berlin) sowie beim Festival d'Aix-en-Provence.

Musikerziehung nimmt für Sir Simon einen überragenden Stellenwert ein, und im Rahmen seiner Partnerschaft mit den Berliner Philharmonikern betrat er Neuland mit dem Education-Programm Zukunft@Bphil, wofür er mit dem Comenius-Preis, dem Schillerpreis der Stadt Mannheim, der Goldenen Kamera und der Urania-Medaille ausgezeichnet wurde. Zudem wurden er und die Berliner Philharmoniker 2007 zu internationalen UNICEF-Botschaftern ernannt – womit erstmals einem künstlerischen Ensemble diese Ehre zuteilwurde. 2019 gab Simon Rattle die Gründung der LSO East London Academy bekannt, die vom London Symphony Orchestra in Partnerschaft mit zehn Stadtvierteln im Osten Londons entwickelt wurde. Ziel dieses kostenlosen Programms ist, die Fähigkeiten musikalisch sehr begabter Elf- bis 18-Jähriger aus dem Osten Londons unabhängig von ihrer Herkunft und ihrer finanziellen Möglichkeiten zu erkennen und zu fördern.

Zudem hat Sir Simon mehrere renommierte persönliche Auszeichnungen erhalten. So wurde er 1994 in den Adelsstand erhoben, 2014 erhielt er von Ihrer Majestät der Königin den Verdienstorden, 2018 wurde ihm der Verdienstorden des Landes Berlin verliehen. 2019 erhielt Sir Simon die Freedom of the City of London.

Orchestra featured on this recording (Symphony No 6)

First Violins

Gordan Nikolitch *Leader*
Lennox Mackenzie
Carmine Lauri
Maxine Kwok
Michael Humphrey
Elizabeth Pigram
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nicholas Wright

Second Violins

David Alberman *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Paul Robson
David Ballesteros

Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
David Goodall
Hazel Mulligan
Iwona Muszynska

Violas

Gillianne Haddow *
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Robert Turner
Duff Burns
Peter Norriss
Jonathan Welch
Gina Zagni
Elizabeth Butler
Carol Ella
Caroline O'Neill
Natasha Wright

Cellos

Moray Welsh *
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Raymond Adams
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Francis Saunders

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Michael Francis
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Gerald Newson

Orchestra featured on this recording (Symphony No 6)

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

David Pyatt *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton
Jonathan Bareham

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright *
Daniel Jenkins

Bass Trombone

Andrew Fawbert **

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Symphony No 7)

First Violins

Alexander Barantschik *Leader*
Lennox Mackenzie
Min Yang
Michael Humphrey
Ian Rhodes
Ginette Decuyper
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Colin Renwick
Robert Retallick
Nicole Wilson
Cindy Foster
Takane Funatsu
Maxine Kwok
Mila Georgieva ^{SE}

Second Violins

David Alberman *
Warwick Hill
Paul Robson
Ian McDonough
David Ballesteros

Norman Clarke
Matthew Gardner
David Goodall
Belinda McFarlane
Joyce Nixon
Sarah Quinn
Stephen Rowlinson
Emily Francis
Hazel Mulligan
Ruth Rogers ^{SE}

Violas

Edward Vanderspar *
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Robert Turner
Duff Burns
Peter Norriss
Jonathan Welch
Gina Zagni
Heather Birks
Brian Clarke
Giles Francis
Caroline O'Neill
Ylvali Zilliacus ^{SE}

Cellos

Tim Hugh *
Raymond Adams
Jennifer Brown
Mary Bergin
Alastair Blayden
Noël Bradshaw
Nicholas Gethin
Hilary Jones
Francis Saunders
Emma Pritchard
Dragan Đjordjević ^{SE}

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Matthew Gibson
Gerald Newson
Jonathan Vaughan
Timothy Gibbs ^{SE}

Orchestra featured on this recording (Symphony No 7)

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

David Pyatt *
William Haskins
John Ryan
Jonathan Lipton
Suzie Walker

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Trombones

Mark Templeton **
James Maynard

Bass Trombone

Robert Hughes *

Timpani

Paul Turner **

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Symphony No 8)

First Violins

Alexander Barantschik *Leader*
Lennox Mackenzie
Min Yang
Michael Humphrey
Nicole Wilson
Laurent Quénelle
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Carmine Lauri
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Robert Retallick
Michael Spencer

Second Violins

Evgeny Grach *
Warwick Hill
Thomas Norris
David Goodall
Richard Blayden

Norman Clarke
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Joyce Nixon
Andrew Pollock
Sarah Quinn
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Sylvain Vasseur

Violas

Paul Silverthorne *
Malcolm Johnston
Gina Zagni
Richard Holttum
Duff Burns
Gillianne Haddow
Peter Norriss
Robert Turner
Elisabeth Varlow
Jonathan Welch
David Hume
Gertrud Ludwig

Cellos

Moray Welsh *
Raymond Adams
Jennifer Brown
Hilary Jones
Mary Bergin
Noël Bradshaw
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Francis Saunders
Emma Pritchard

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Matthew Gibson
Gerald Newson
Jonathan Vaughan
Philip Dawson

Orchestra featured on this recording (Symphony No 8)

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Philip Rowson

Piccolo

Martin Parry *

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

David Pyatt *
William Haskins
Richard Clews
Jonathan Lipton
Timothy Jackson

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock

Trombones

Ian Bousfield *
James Maynard

Bass Trombone

Robert Hughes *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Kurt-Hans Goedicke *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Symphony No 9)

First Violins

Alexander Barantschik *Leader*
Lennox Mackenzie
Min Yang
Michael Humphrey
Nicole Wilson
Laurent Quénelle
Robin Brightman
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Carmine Lauri
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Colin Renwick
Robert Retallick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur

Second Violins

Evgeny Grach *
Warwick Hill
Thomas Norris
David Goodall
Richard Blayden

Norman Clarke
Matthew Gardner
Ian McDonough
Belinda McFarlane
Joyce Nixon
Sarah Quinn
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Cindy Foster

Violas

Paul Silverthorne *
Andreij Vijtovitch
Malcolm Johnston
Peter Norriss
Duff Burns
Gillianne Haddow
Robert Turner
Elisabeth Varlow
Jonathan Welch
Gina Zagni
Brian Clarke
David Hume

Cellos

Matthew Barley *
Raymond Adams
Jennifer Brown
Noël Bradshaw
Mary Bergin
Alastair Blayden
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Axel Bouchaux
Gerald Newson
Jonathan Vaughan
Philip Dawson

Orchestra featured on this recording (Symphony No 9)

Flutes

Paul Edmund-Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sarah Newbold **

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Timothy Lines *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

David Pyatt *
William Haskins
Richard Clews
Jonathan Lipton
Timothy Jones

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Trombones

Eric Crees *
James Maynard

Bass Trombone

Robert Hughes *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Kurt-Hans Goedicke *

Percussion

Neil Percy *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Má vlast)

First Violins

Melina Mandozzi *Guest Leader*

Lennox Mackenzie

Carmine Lauri

Nigel Broadbent

Nicole Wilson

Colin Renwick

Robin Brightman

Ginette Decuyper

Jörg Hammann

Michael Humphrey

Maxine Kwok

Claire Parfitt

Harriet Rayfield

Ian Rhodes

Sylvain Vasseur

Nicholas Wright

José Montón ^{SE}

Second Violins

David Alberman *

Thomas Norris

Belinda McFarlane

Richard Blayden

David Ballesteros

Norman Clarke

Matthew Gardner

Philip Nolte

Paul Robson

Stephen Rowlinson

Laurent Quénelle

Ian McDonough

Hazel Mulligan

Iwona Muszynska

Anna-Liisa Bezrodny ^{SE}

Violas

Paul Silverthorne *

Gillianne Haddow

Malcolm Johnston

Maxine Moore

Regina Beukes

Duff Burns

Richard Holttum

Peter Norriss

Robert Turner

Jonathan Welch

Gina Zagni

Nancy Johnson

York Kwong ^{SE}

Cellos

Tim Hugh *

Alastair Blayden

Jennifer Brown

Hilary Jones

Raymond Adams

Mary Bergin

Noël Bradshaw

Nicholas Gethin

Keith Glossop

Francis Saunders

Jonathan Deakin ^{SE}

Double Basses

Rinat Ibragimov *

Colin Paris

Nicholas Worters

Patrick Laurence

Michael Francis

Thomas Goodman

Gerald Newson

Jani Pensola

Orchestra featured on this recording (Má vlast)

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Roy Carter *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Nicholas Hunka

Horns

Timothy Jones *
David Pyatt *
Jonathan Bareham
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Maurice Murphy *
Gerald Ruddock
Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Andrew Waddicor **

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Oliver Yates

Harps

Bryn Lewis *
Karen Vaughan

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

^{SE} *String Experience*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

Orchestra featured on this recording (Sinfonietta)

First Violins

Roman Simovic *Leader*

Michelle Ross

Lennox Mackenzie

Clare Duckworth

Ginette Decuyper

Gerald Gregory

Maxine Kwok

William Melvin

Claire Parfitt

Laurent Quénelle

Harriet Rayfield

Colin Renwick

Sylvain Vasseur

Julian Azkoul

Shlomy Dobrinsky

Laura Dixon

Alain Petitclerc

Second Violins

Thomas Norris *

Sarah Quinn

Miya Väisänen

David Ballesteros

Matthew Gardner

Julián Gil Rodríguez

Naoko Keatley

Belinda McFarlane

Iwona Muszynska

Csilla Pogany

Andrew Pollock

Paul Robson

Erzsebet Racz

Jan Regulski

Violas

Edward Vanderspar *

Malcolm Johnston

Robert Turner

Carol Ella

Anna Bastow

German Clavijo

Stephen Doman

Lander Echevarria

May Dolan

Stephanie Edmundson

Cynthia Perrin

Alistair Scahill

Cellos

Rebecca Gilliver *

Alastair Blyden

Jennifer Brown

Eve-Marie Caravassilis

Noël Bradshaw

Daniel Gardner

Hilary Jones

Amanda Truelove

Peteris Sokolovskis

Deborah Tolksdorf

Double Basses

Colin Paris *

Patrick Laurence

Joe Melvin

Thomas Goodman

Matthew Gibson

José Moreira

Matthias Bensmana

Simo Väisänen

Flutes

Gareth Davies *

Amy-Jayne Milton

Joshua Batty

Julian Sperry

Piccolo

Julian Sperry **

Orchestra featured on this recording (Sinfonietta)

Oboes

Olivier Stankiewicz *
Rosie Jenkins

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chris Richards

E-Flat Clarinet

Chi-Yu Mo *

Bass Clarinet

Lorenzo Losco **

Bassoons

Rachel Gough *
Joost Bosdijk

Horns

Pip Eastop *
Angela Barnes
Alexander Edmundson
Jonathan Lipton
Alex Wide

Wagner Tubas

Alexander Edmundson *
Jonathan Lipton

Trumpets

David Elton *
Richard Blake
Niall Keatley

Fanfare Trumpets

Philip Cobb *
Robin Totterdell
Simon Cox
Gareth Small
Toby Street
David Geoghegan
Jason Evans
Andrew Mitchell
Gerald Ruddock

Bass Trumpets

James Maynard *
Andrew Fawbert

Trombones

Peter Moore *
Philip White

Bass Trombones

Paul Milner *
Barry Clements

Tuba

Peter Smith **

Timpani

Mark Robinson **

Percussion

Sam Walton *

Harp

Bryn Lewis *

Key

* *Principal*

** *Guest Principal*

The status or position of players (e.g. Principal) is listed as at the time of recording. Players now with a different name (e.g. married) are listed here with their name at the time.

London Symphony Orchestra

Patron His Majesty The King
Chief Conductor Sir Antonio Pappano
Conductor Emeritus Sir Simon Rattle **OM CBE**
Principal Guest Conductor Gianandrea Noseda
Principal Guest Conductor François-Xavier Roth
Conductor Laureate Michael Tilson Thomas
Associate Artist Barbara Hannigan
Associate Artist André J Thomas
Assistant Conductor Nicolò Umberto Foron
Choral Director Mariana Rosas

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. From 2017–2023, Sir Simon Rattle was the Music Director of the LSO, following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis and Valery Gergiev, among others. From September 2024, Sir Antonio Pappano will become the orchestra's Chief Conductor. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit [iso.co.uk](https://www.iso.co.uk)

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. De 2017 à 2023, Sir Simon Rattle a été Directeur musical du London Symphony Orchestra, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis et Valery Gergiev entre autres. En septembre 2024, Sir Antonio Pappano occupera le poste de Chef

principal de l'orchestre. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site [iso.co.uk](https://www.iso.co.uk)

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Von 2017 bis 2023 war Sir Simon Rattle Musikdirektor des LSO. Er trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas, Sir Colin Davis, Valery Gergiev und anderen. Ihm folgt im September 2024 Sir Antonio Pappano als Chefdirigent des Orchesters. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: [iso.co.uk](https://www.iso.co.uk)

For further information / licensing enquiries contact:

LSO Live Ltd, Barbican Centre, Silk Street,
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116 **E** isolive@iso.co.uk
W [isolive.iso.co.uk](https://www.isolive.iso.co.uk)

Also available on LSO Live

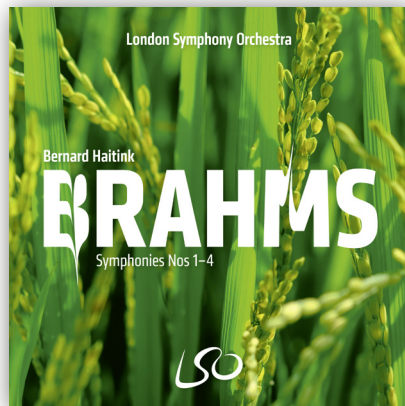
Available on disc and via all major digital music services

For further information on the entire LSO Live catalogue, previews and to order online visit lsolive.co.uk

Brahms Symphonies Nos 1–4

Double Concerto, Tragic Overture,
Serenade No 2

Bernard Haitink, LSO



4SACD (LSO0570)

Benchmark Recording

BBC Music Magazine

[Symphony No 3, Serenade No 2]

Editor's Choice *Gramophone*

[Symphony No 2 & Double Concerto]

Disc of the Month

Artistique 10 / Technique 10

ClassicsTodayFrance

[Symphony No 4]

CD of the Week

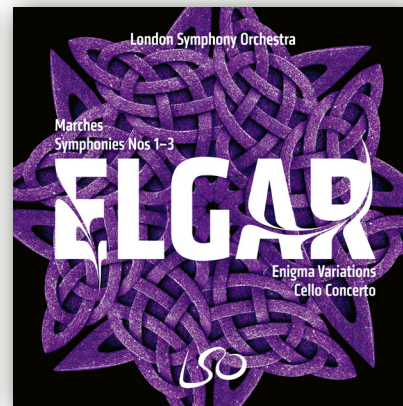
Classic FM

[Symphony No 2 & Double Concerto]

Elgar Symphonies Nos 1–3

Enigma Variations, Marches,
Cello Concerto

Sir Colin Davis, LSO



4CD (LSO0572)

Editor's Choice *Gramophone* &

Diapason d'Or [Symphony No 1]

CDs of the Year *The Guardian*

& *Sunday Telegraph*

[Symphonies Nos 1, 2 & 3]

********* *Sunday Times*

[Enigma Variations / Introduction & Allegro]

Top 10 Discs of the Decade

BBC Music Magazine [Symphony No 3]

Janáček *Katya Kabanova*

Sir Simon Rattle

Amanda Majeski, Simon O'Neill,

Katarina Dalayman, LSO



2SACD (LSO0889)

Recording of the Month

Gramophone

Recording of the Week

Presto Music

******* Performance**

******* Recording**

BBC Music Magazine

******* Performance**

******½ Sonics**

HRAudio.net

********* *Sunday Times*

******* Pizzicato**