

A photograph of conductor Jiří Bělohlávek, an older man with grey hair, wearing a black tuxedo and a white bow tie. He is captured in a dynamic pose, with his right arm raised high holding a baton, and his left hand gesturing. The background is dark, and the lighting highlights his face and attire.

DVOŘÁK

SLAVONIC DANCES

OPP. 46 & 72

CZECH PHILHARMONIC
JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

DECCA



Czech Philharmonic

ANTONÍN DVOŘÁK 1841–1904

Slavonic Dances, opp.46 & 72

Dances slaves · Slawische Tänze

Slavonic Dances, op.46

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | No.1 in C major: Presto
<i>ut majeur · C-Dur</i> | 4.25 |
| [2] | No.2 in E minor: Allegretto scherzando
<i>mi mineur · e-Moll</i> | 4.54 |
| [3] | No.3 in A flat major: Poco allegro
<i>la bémol majeur · As-Dur</i> | 4.40 |
| [4] | No.4 in F major: Tempo di minuetto
<i>fa majeur · F-Dur</i> | 7.17 |
| [5] | No.5 in A major: Allegro vivace
<i>la majeur · A-Dur</i> | 3.37 |
| [6] | No.6 in D major: Allegretto scherzando
<i>ré majeur · D-Dur</i> | 6.03 |
| [7] | No.7 in C minor: Allegro assai
<i>ut mineur · c-Moll</i> | 3.38 |
| [8] | No.8 in G minor: Presto
<i>sol mineur · g-Moll</i> | 5.00 |

Slavonic Dances, op.72

- | | | |
|------|---|------|
| [9] | No.1 in B major: Molto vivace
<i>si majeur · H-Dur</i> | 4.13 |
| [10] | No.2 in E minor: Allegretto grazioso
<i>mi mineur · e-Moll</i> | 5.40 |
| [11] | No.3 in F major: Allegro
<i>fa majeur · F-Dur</i> | 3.40 |

12	No.4 in D flat major: Allegretto grazioso <i>ré bémol majeur · Des-Dur</i>	5.32
13	No.5 in B flat minor: Poco adagio <i>si bémol mineur · b-Moll</i>	2.46
14	No.6 in B flat major: Moderato, quasi minuetto <i>si bémol majeur · B-Dur</i>	3.44
15	No.7 in C major: Allegro vivace <i>ut majeur · C-Dur</i>	3.28
16	No.8 in A flat major: Grazioso e lento, ma non troppo, quasi tempo di valse <i>la bémol majeur · As-Dur</i>	7.31

Czech Philharmonic
JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

DDD

Tapping the wellsprings of Dvořák's idiom

Not the least of Brahms's generosity to Dvořák was an introduction to his own publisher, Franz Simrock, with the insistence that here was a major talent who must be given all encouragement. Having duly published Dvořák's Moravian Duets, Simrock perceptively suggested that the success of Brahms's Hungarian Dances might be followed by a set of Slavonic Dances; and Dvořák obliged with eight for piano duet in the spring of 1878. He began them on 18 March and they were finished by 7 May. The composition seems to have come easily to him: there are sketches which show a hastily scrawled idea with notes such as "melody in the bass" or "left hand figuration". Then in April he set about arranging them for full orchestra, finishing this version on 2 August. The process of transforming them to orchestra was a more complicated process than simply scoring the piano original; for he found that certain modifications were necessary if the music were to sound at its most effective in the new medium. Perhaps even before the set was complete, he had begun the orchestrations; certainly some were performed in this guise in May. But what caught wider attention was a review by the influential critic Louis Ehlert, himself a composer who had studied with Mendelssohn and Schumann. Writing in the

Berlin Nationalzeitung, Ehlert coupled Dvořák's Slavonic Dances with Brahms's Hungarian Dances, declaring: "Here at last is a one hundred per cent talent, and what is more, a completely natural talent... Whoever finds a jewel on the public highway is under an obligation to report his find. I beg the reader to look upon these lines from that point of view."

Dvořák's fame in Germany was immediate: Simrock reaped huge profits, and lost no time in pressing Dvořák to repeat his success. But Dvořák wanted to write a larger work, and to Simrock's importunings eventually replied sharply that he was not inclined to run off light music of this kind the whole time, and that moreover it would be much harder. "I have to tell you that to repeat the Slavonic Dances won't be so easy as it was the first time. To do the same thing twice is devilishly difficult." Three days later, he answered another plea from Simrock: "You imagine composing to be a much simpler process than it really is. One can start only when one feels proper enthusiasm." However, spending a happy summer in the country in 1886, gardening and walking in the woods, he found enthusiasm returning, and writing another set of Slavonic Dances proved to be an agreeable relaxation from more serious winter work. Simrock was no doubt

delighted to receive a letter at the beginning of June to say: "I'm far from being idle. I spend much of the day in the garden, which I keep in beautiful order, and I go for walks in the woods. There's not much time for composing, but now it's going full speed ahead. I'm enjoying doing the Slavonic Dances immensely, and I'm sure that this (the second series) will be completely different."

Simrock immediately asked for them to be orchestrated as soon as possible. Dvořák obliged, accompanying the work with a note saying: "As I've told you several times already, their orchestration is so successful that I can really say it sounds like the devil." This second set (Op.72) is indeed very different from the first (Op.46). The earlier dances were written on the crest of a wave of national feeling; they are fresh, easy, spontaneous and melodious, direct in their emotion and uncomplicated in form. The latter set was written when Dvořák was significantly more experienced, with a work list behind him that included string quartets, the D minor Symphony, an oratorio and an opera, not to mention a mass of chamber, piano and vocal music. He had consolidated and extended his idiom; if there was to be no return to the former freshness, there was a gain in subtlety and range. This is reflected in the orchestration, which ranges more widely and expresses the different characters of the dances with orchestration

of varying weight: Dvořák dispenses, for instance, with trumpets and trombones in the tenth and twelfth dances, and elsewhere the use of woodwind has a relaxed, decorative function as well, giving point and character to the rhythm and colour of the dances.

Unlike Brahms in the Hungarian Dances, Dvořák did not draw on real folk dances but instead made use of characteristic styles and rhythms as stimulus to his own imagination. The first group, Op.46, draws almost entirely on four Bohemian dances, though it should be said that Czech ethnomusicologists have enthusiastically traced elements of a wide variety of characteristic dances in each of them. However, Dvořák is not transcribing folk music but making imaginative forays into many similar and contrasting folk-dance styles. Nos.1 and 8 make use of the *furiant*, an exuberant dance here written in triple time but with energetic cross-rhythms giving the feeling of the original mixture of duple and triple time (the eighth dance also makes effective use of alternations of major and minor). No.2 alternates melancholy sections with livelier ones turning from minor to major, very much in the style of the reflective *dumka* to which Dvořák turned so often in his life. No.3 resembles a polka: the etymology may or may not be connected with Poland, but certainly the dance, a lively 2/4, was known in Bohemia

in the early nineteenth century. Nos.4 and 6, and No.8 in the Op.72 set, are based on the *sousedská*, or "neighbours' dance", generally reserved for older people and cast in 3/4, somewhat resembling the German Ländler. Nos.5 and 7, and No.3 in Op.72, use the popular *skočná*, or leaping dance, one of the most characteristic of all Bohemian national dances. The Op.46 set is thus really principally Bohemian rather than Slavonic in the broader sense.

With Op.72, however, Dvořák brings into play dance styles from all over the Slav world. No.1 is an *odzemek*, danced in a lively 2/4 by the brigands of the mountains of Slovakia and Eastern Moravia. Traditionally this began slowly and grew faster and faster, but Dvořák chooses to alternate a Molto vivace section with a slower Meno mosso (in which he draws on two themes from his fourth Eclogue for piano). Nos.2 and 4 turn again to his beloved *dumka*: this is by origin a Ukrainian dance, slow-moving and pensive (the etymology is from "to ponder"), often lamenting. However, the waltz-like lilt of No.3 suggests the style of the *sousedská*. The dance is a mixture, bringing together suggestions of various different rhythms and melodies (which have therefore been differently identified and attributed by various scholars) into a highly personal response. No.4 is a *špacírka*, whose name

derives from the German word *spazieren*, "to walk." Dvořák came to know this sung round-dance when he saw it performed by the young people of his home village of Vysoká, and he reflected its gradual increase in speed from slow to fast duple time in his own piece. Traditionally, the men and girls at first move together holding hands in a strutting motion, then gradually increase the fervour of the rhythm as they begin to dance hectically in a circle. No.6 is a *mazur*, or mazurka, an example of the characteristic dance of the Mazurs of the Warsaw region in triple time with a strong accent on the second or third beat (Dvořák marks his piece Moderato quasi minuetto). No.7 is a *kolo*, a vigorous example of the chain dance familiar throughout the Balkans, in which the dancers link hands or perhaps handkerchieves; it is still to be seen in Serbia and (as the *kalamatianos*) in parts of Greece. The last dance, No.8, returns to the idea of the *sousedská*, though there are mazurka elements, and rather than imitate or transcribe, Dvořák is entering a folk world with his imaginative responses.

The two sets, then, have their own distinctive characteristics; but they are also complementary, and as well as being delightful in their own right give an insight into the wellsprings of much in Dvořák's idiom.

John Warrack

Slave et non pas tchèque

Pendant cinq années consécutives, de 1874 à 1878, Dvořák sollicita avec succès une bourse au gouvernement autrichien (à l'époque, la Bohême était encore sous la tutelle de l'empire austro-hongrois), allouée aux compositeurs pauvres mais talentueux. Le jury clairvoyant comptait notamment parmi ses membres le célèbre critique viennois Hanslick, le chef de l'Opéra Impérial Johann Herbeck et, à partir de 1875, Johannes Brahms lui-même.

Le tournant dans la carrière de Dvořák se produisit en 1877 lorsqu'il soumit au comité les *Chants moraves* qui impressionnèrent fortement le musicien allemand. Sur le conseil de Hanslick, Dvořák saisit alors l'opportunité d'écrire à Brahms, qui avait conservé les *Chants moraves*, afin qu'il intercède en sa faveur auprès de son éditeur. Tout se déroula ensuite très vite. Se souvenant peut-être de ce que Schumann avait accompli pour lui-même, Brahms écrivit à Simrock en décembre 1877, aussitôt après avoir reçu la lettre de Dvořák : "Si vous les jouez [les *Chants moraves*], vous y prendrez du plaisir autant que j'en ai pris et en tant qu'éditeur vous vous réjouirez de leur finesse. [...] Dvořák écrit tout : opéras, symphonies, quatuors, pièces pour piano. Dans tous les genres, il s'avère talentueux. Et pauvre ! Je vous demande de prendre cela en considération." Ainsi, en même temps

qu'une amitié définitive, s'amorçaient à trente-six ans les débuts d'une carrière qui mena Dvořák jusqu'à la direction du Conservatoire de New York.

Après la publication des *Chants moraves*, désireux d'exploiter la veine d'un genre "exotique" en vogue, Simrock commanda rapidement à Dvořák un recueil de *Danses slaves* destiné à faire le pendant aux *Danses hongroises* de Brahms. Le musicien se mit immédiatement au travail et, en moins de deux mois, du 18 mars au 7 mai 1878, il réalisa le premier recueil des *Danses slaves* dans sa version pour piano à quatre mains. L'orchestration ne tarda guère puisque trois danses (nos 1, 3 et 6) furent exécutées dès le 16 mai par l'orchestre du Théâtre Provisoire.

Contrairement à Brahms, Dvořák n'utilise que fort peu les mélodies traditionnelles, mais il s'inspire beaucoup des rythmes. Son nationalisme s'intègre dans une stylisation savante mais naturelle du folklore, sans jamais s'affirmer mais en étant omniprésent. Ainsi, il ne semble jamais brandi, à l'image de Smetana qui composera ses propres *Danses tchèques* parce qu'il jugeait les *Danses slaves* pas assez authentiques. Comme le signalent les esquisses retrouvées de ces danses, le problème principal de Dvořák fut d'opérer un choix entre toutes les mélodies et rythmes qui lui venaient à l'esprit.

Danses slaves op. 46

La première de ces danses prend l'allure d'un *furiant*, danse populaire tchèque, rapide et ardente, qui fait alterner deux mesures en rythme binaire syncopé avec deux mesures en rythme ternaire. Cette danse, souvent utilisée par Dvořák dans sa musique de chambre, apparaît également dans le troisième mouvement de sa Symphonie n° 6 ou dans le finale de son Concerto pour violon. La violence du rythme initial contraste ici avec un épisode central plus badin. La *dumka*, illustrée par la danse n° 2, est d'origine ukrainienne. Davantage un état d'esprit qu'un rythme, elle revêt des formes diverses mais se présente, la plupart du temps, comme une ballade narrative mélancolique en mineur, très expressive, avec un tempo lent. L'emploi de la *dumka*, slave par excellence, est fréquent chez Dvořák, depuis *Dumka et Furiant* pour piano op. 12 jusqu'au Trio "Dumky" (pluriel de *dumka*) op. 90, dont les six mouvements sont des *dumky*.

La danse n° 3 est en réalité la sixième dans le manuscrit original (l'intervention a été faite par l'éditeur puis conservée). Dans cette pièce, Dvořák se fonde sur la *sousedská*, danse proche du *laendler* autrichien. De tempo modéré, elle constitue en quelque sorte l'ancêtre bohémien de la valse dont elle anticipe certains caractères. Dans la danse n° 4, Dvořák utilise de nouveau le charme de la *sousedská*. Une partie centrale

espiègle fait office de trio. Elle est suivie par une nouvelle danse, la *skočná* (sauteuse) d'origine bohémienne. Les rythmes sont souvent simples et carrés dans des tempos toujours vifs, parfois exacerbés.

La danse n° 6, la *polka*, est, comme son nom ne l'indique pas, d'origine tchèque. Elle constituerait un hommage aux Polonais pour leur révolution de 1831. Passage obligé des académies et soirées patriotiques en Bohême, elle s'est rapidement répandue dans toute l'Europe. Dvořák lui attribue ici un tempo modéré pour rendre spectaculaires les passages de *skočná*. La danse n° 7 est une *skočná* très contrastée. Comme dans la *dumka*, le musicien décline et développe tour à tour les principales formules rythmiques constituant le thème. Pour clore le cycle, Dvořák reprend le même type de danse qui l'inaugurait : un *furiant* d'aspect assez monolithique. L'admiration que portait Dvořák à Schubert n'a sans doute rien à voir avec l'alternance mineur-majeur du thème.

"Vous vous figurez la composition comme une chose par trop facile ; on ne peut commencer que lorsqu'on se sent transporté." Telle fut la réponse que le compositeur donna à Simrock qui le pressait d'achever un second recueil de danses slaves. À quarante-cinq ans, Dvořák était au sommet de son art et, si au fond de lui il n'avait pas changé — "Je suis un musicien tchèque tout simple" —, il n'entendait plus se laisser dicter sa conduite par l'éditeur

berlinois. Ses succès en Europe (avec de nombreuses tournées en Angleterre) faisaient de lui un musicien très présent. En outre, l'État tchèque ne cessait d'affirmer sa volonté d'émancipation au sein de l'empire austro-hongrois (légalité de la langue tchèque reconnue en 1881, érection d'un Théâtre National en 1883) et l'infériorité ressentie vis-à-vis des Allemands avait tendance à s'estomper.

Dances slaves op. 72

Si le premier cahier de danses appartenait à la période dite "slave" du compositeur (1876–1884), il n'en conservait pas moins un caractère tchèque prononcé, à l'exception de la *dumka* de la deuxième danse. Dans le second cahier, le rapport de force est inversé. Dans un contexte plus dense et complexe — mais tout aussi exubérant que dans le premier cahier — de nombreuses danses non tchèques font leur apparition. Il est d'ailleurs intéressant de voir Dvořák revendiquer une identité slave plutôt que tchèque. Oskar Nedbal raconte qu'irrité par la sempiternelle opposition que l'on dressait entre Smetana et lui, Dvořák lui confia un jour que la différence entre eux se résumait au simple fait que la musique de Smetana était tchèque et que la sienne était slave.

La première danse possède une découpe tripartite très marquée. Une *odzemek* slovaque (danse des brigands) très animée encadre un *chovorod* russe au caractère

très intime. Elle est suivie d'une nouvelle combinaison entre deux danses, la *dumka* déjà citée et la *mazur*, danse originaire de Mazovie ou de Silésie. La danse n° 3 est une *skočná* multiforme qui virevolte entre les rythmes et les sentiments. Dans la danse n° 4, Dvořák nous réjouit de nouveau avec les langoureux accents de la *dumka*, en majeur cette fois-ci.

Deux danses différentes s'enchaînent dans la pièce suivante, avec une reprise : une *špacírka* (promenade) d'origine tchèque au tempo lent et une bouillonnante *skočná*. Avec la danse n° 6, on s'aperçoit qu'il est difficile de conserver une réelle unité, en dehors de quelques formules rythmiques, à une danse comme la *polonaise*, qui existe depuis le XVI^e siècle et que l'on retrouve chez Couperin, Bach, Haendel, Beethoven, Schubert ou Chopin, pour ne citer que les plus célèbres. Dvořák conserve la forme avec trio central du début du XIX^e siècle mais confère à la danse un caractère moins brillant que les premiers romantiques. Dans la danse n° 7, Dvořák utilise encore une danse nouvelle, le *kolo*. Il s'agit en fait du nom générique des danses yougoslaves (roue en serbo-croate), où les danseurs forment un cercle en se tenant la main. Elle s'enchaîne, pour conclure, à une danse toute en délicatesse qui appartient au genre de la *sousedská*, avec caractère valsant très affirmé.

François Dupray

"Zweimal das Gleiche zu machen ist verdammt schwer"

Neben der Symphonie "Aus der Neuen Welt" und dem Cellokonzert h-Moll ist es vor allem noch ein Werktitel, der mit dem Namen Antonín Dvořák unwillkürlich in Verbindung gebracht wird: der Titel "Slawische Tänze". Zwei Reihen davon, die acht Tänze op. 46 und die acht Tänze op. 72, hat der Prager Komponist geschaffen. Die Anregung dazu ging jedesmal von dem Berliner Musikverleger Fritz Simrock aus. Im Dezember 1877 hatte ihm Johannes Brahms, der damals Jurymitglied des Wiener Künstlerstipendiums war, geschrieben:

Bei Gelegenheit des Staatsstipendiums freue ich mich schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořák (sprich Dvorschak) aus Prag. Dies Jahr nun schickte er unter anderem ein Heft (10) Duette für 2 Soprane mit Pianoforte, das mir gar zu hübsch und praktisch für den Verlag vorkommt. [...] Die Duette werden Ihnen einleuchten und können ein "guter Artikel" werden.

Angetan von dem "eigentümlichen Volkstümlichen, der national-poetischen Empfindung und dem anziehenden sinnlichen Reiz" der Dvořákschen Musik, publizierte Simrock Anfang 1878 unter dem Titel *Klänge aus Mähren* die ihm von

Brahms empfohlenen Duette des bis dahin außerhalb Böhmens völlig unbekannten Prager Komponisten, und am 6. März 1878 schickte er an Dvořák folgende Zeilen:

Ich möchte Sie fragen, ob Sie nicht Lust hätten, mir eine Anzahl, sagen wir z.B. 2 Hefte böhmische und mährische Tänze für Klavier zu 4 Händen — in der Art wie die ungarischen von Brahms — zu schreiben und zwar von Verwendung Ihnen passend dünkender national Originalmelodien, durchflossen von Ihrer eigenen Erfindung und damit verknüpft?

Wenige Tage später konkretisierte er seinen Auftrag noch einmal:

Ich meine nicht, dass es wörtlich Tänze sein sollen zum Tanzen, sondern mehr in der Weise, wie Brahms die ungarischen bearbeitet hat, wohl etwas leichter, jedoch nicht kinderleicht, brilliant und effektiv, wechselnd in der Stimmung und in der Farbe, wechselnd in der Empfindung und nicht zu kurz. Sie können's auch Slavische Tänze nennen — der Begriff ist reicher und ausdehnbarer.

Dvořák, in dessen Schaffen seit den kompositorischen Wendejahren 1873/74 mit ihrer deutlichen Abkehr vom Vorbild der Neu-

deutschen Liszt und Wagner Elemente der eigens studierten slawischen Folklore immer mehr an Bedeutung gewannen und der damals gerade an seiner ersten Slawischen Rhapsodie arbeitete, griff Simrocks Anregung sofort auf: Am 18. März 1878 beendete er die Klavierversion des ersten Tanzes, nur wenige Wochen später, am 7. Mai 1878, lagen alle acht Tänze des Opus 46 in der Fassung für Klavier zu vier Händen fertig vor. Fertig waren zu diesem Zeitpunkt bereits auch die Orchesterfassungen von Tanz 1, 3 und 4. Vermutlich angeregt von einer in Aussicht gestellten Aufführungsmöglichkeit in Prag hatte Dvořák noch im April von sich aus mit der Instrumentierung dieser Tänze begonnen, die dann Mitte Mai in einem Konzert des Verbandes Tschechischer Journalisten im Prager Neustädter Theater in der Orchesterfassung ihre Uraufführung erlebten. Seinem Verleger Simrock, der ihn nur wenig später aufforderte, die Tänze zu instrumentieren, erzählte er davon nichts — wohlwissend, dass er als Verlagsneuling nicht den Anschein erwecken durfte, hier vorgegriffen zu haben. Die in seiner, vom Verlag später als Stichvorlage benutzten autographen Partitur bei Tanz 1, 3 und 4 vermerkten frühen Enddaten radierte er fein säuberlich aus, als er am 22. August 1878 die Instrumentierung der restlichen fünf Nummern abschloss.

Die acht Tänze des Opus 46 enthielten all das, was Simrock sich gewünscht hatte:

Brillanz, Effekt, Stimmung, Empfindung und Farbe — in ihrer kompositorischen Konzeption aber waren sie ganz anders, als die von Verlegerseite immer wieder erwähnten Ungarischen Tänze von Brahms. Nicht das Zitieren und künstlerische Be- und Verarbeiten von vorhandenen nationaloriginalen Tanzmelodien, sondern der Einbezug von Eigenarten slawischer Tanzmusik in die eigene melodische, harmonische und rhythmische Erfindung, die in eben diesen Eigenarten denkt, wurde zum kompositorischen Prinzip Dvořáks. Elemente des Furiant, jenes böhmischen Tanzes mit dem charakteristischen Wechsel zwischen Zweier- und Dreiermetrum kennzeichnen die Tänze Nr. 1 und 8. Der Tanztyp der ukrainischen Dumka mit seinem überraschenden Nebeneinander von langsamen elegischen und schnellen ausgelassenen Abschnitten floss in die Erfindung des zweiten Tanzes ein. Züge der in Böhmen entstandenen und seit den 1830er Jahre so in Mode gekommenen Polka trägt der dritte Tanz. Wie eine Sousedská, ein böhmischer Ländler, geben sich die Tänze Nr. 4 und 6. Charakteristika des böhmischen Springtanzes Škočná schließlich enthalten der fünfte und der siebte Tanz des Opus 46, das Dvořák zum internationalen Durchbruch verhalf und ihm, wie ein Musikkritiker damals schrieb, "im Laufe eines Tages einen Namen machte".

Acht Jahre später überraschte Dvořák die Musikwelt mit acht neuen Slawischen

Tänzen, die die Opuszahl 72 trugen. Auch sie verdankten ihre Entstehung dem Musikverleger Fritz Simrock — auf eine seltsame Weise allerdings: Im Sommer 1885 war es zwischen Simrock und Dvořák, der sich die Konzertsäle der Welt erobert hatte und der auf seinen Reisen nach England als Komponist stürmisch gefeiert wurde, wegen der Bezahlung für die 7. Sinfonie zu starken Differenzen gekommen. Erst nach mehrwöchigen Verhandlungen ließ sich ein Kompromiss finden: Dvořák erhielt für die Sinfonie das geforderte, in den Augen des Verlegers viel zu hohe Honorar. Dafür aber musste er sich — sozusagen als Trostpflaster für die Verlagsseite — sogleich vertraglich verpflichten, im Laufe eines Jahres acht neue Slawische Tänze für Simrock zu schreiben. Das lief bei den neuen Tänzen jedoch nicht mit derselben unmittelbaren Spontaneität und kompositorischen Begeisterung ab wie ehemals beim Opus 46, und bereits Ende 1885 begann Simrock zu drängen:

Donnerwetter! Ich dachte, Sie würden mir's zu Weihnachten beschenken. [...] Wer so viel Melodien im Kopfe hat wie Sie, der schüttelt in wenigen Tagen die zwei neuen Hefte "Slawische Tänze" aus dem Ärmel.

Dem aber setzte Dvořák, damals gerade mitten in der Arbeit an dem von England in

Auftrag gegebenen umfangreichen Oratorium *Die Heilige Ludmilla*, entgegen:

Verzeihen Sie recht sehr, aber ich bin jetzt durchaus nicht in der Stimmung, um an solche lustige Musik zu denken. Überhaupt muss ich Ihnen sagen, dass es mit den "Slawischen Tänzen" nicht so leicht wird, wie das erste Mal! Zweimal etwas gleiches zu machen ist verdammt schwer! Sobald ich nicht die richtige Stimmung dafür habe, kann ich nichts machen. Zwingen kann man's doch nicht!

In die richtige Stimmung aber muss er Anfang Juni 1886 gekommen sein: Binnen vier Wochen komponierte er die acht neuen Tänze, instrumentierte sie anschließend auf Simrocks Bitte hin für Orchester, "dass sie klingen wie der Teufel", und kommentierte sie mit den Worten: "Ich glaube, diese sind ganz anders (kein Spaß und keine Ironie)." Auch wenn sie hinsichtlich der kompositorischen Konzeption die gleichen Züge tragen wie das Opus 46 und in ihnen — man denke nur an den ersten und siebten Tanz — Spaß, Freude, Witz und Ausgelassenheit nicht fehlen, die vom Komponisten konstatierte Andersartigkeit ist nicht zu übersehen und überhören. Sie zeigt sich einmal schon in der Vielzahl neuer und den unterschiedlichsten Gegenden entstammenden Tanztypen, auf die Dvořák hier im Opus 72 in seiner musikalischen Erfindung Bezug

nahm: Dem wilden slowakischen Hirtentanz Odzemek ist die erste Nummer verpflichtet, der Typus des lachischen Paartanzes Staro-dávný, vermischt mit Elementen der Dumka, liegt den Tänzen 2 und 4 zugrunde. Wie ein mährischer Skočná ist der in seinen Dreitaktphrasen so auffällige dritte Tanz gestaltet. Als eine Špacírka, eine Sonderform der Polka, wie sie in Vysoká, in dem Dorf, wo Dvořáks Sommerhaus stand, getanzt wurde, gebärdet sich Tanz Nr. 5. In Serbien beheimatet war der Tanztyp des Kolo, dessen Eigenarten den siebten Tanz prägen. Polonaiseartig ist Nr. 6 gestaltet, und durchzogen von Sousedská- und Mazurka-Elementen erscheint der letzte Tanz der neuen Reihe Slawischer Tänze.

Andersartig gibt sich Dvořák im Opus 72 auch in satztechnischer Hinsicht: Die Kontraste der Tanzmittelteile sind stärker ausgeprägt, farbenreicher ist die Harmonik, ausgeprägter in Gestus und Charakter sind

die Nebestimmen, und mehr ins Detail geht die variative Verarbeitung der Hauptthemen. Und ganz anders schließlich ist die Ausdruckshaltung der neuen Tänze. Melancholisches und Besinnliches halten hier Einzug in ein Genre, das im Opus 46 in erster Linie von Trubel, Lebensfreude und spielerischer Ausgelassenheit geprägt war. Anders gesagt: Hat der Komponist im Opus 46 noch selbst mitgetanzt, so steht er jetzt im Opus 72 außerhalb des Tanzgeschehens, beobachtet die Tanzenden und macht sich dabei seine musikalischen Gedanken — Gedanken voller Expressivität, Nostalgie und erzählender Poesie, die manchmal anmuten wie ein Abschiednehmen von dem von ihm — trotz jenem "Zweimal das gleiche machen" — künstlerisch irgendwie doch geliebten Genre der "Slawischen Tänze".

Klaus Döge

© 2016 Czech Philharmonic, under exclusive licence to Decca Music Group Limited
 © 2016 Decca Music Group Limited
 Executive Producer: Alexander Van Ingen
 Recording Producer: Jiří Gemrot
 Recording Engineers: Václav Roubal and Karel Soukeník (Op.46); Philip Siney (Op.72)
 Assistant Engineer: Cenda Kotzmann (Op.72)
 Recording Editor: Jiří Gemrot
 Recording Locations: Dvořák Hall, Rudolfinum, Prague, 17–21 December 2014 (Op.46),
 1 & 2 October 2015 (Op.72)
 Product Management: Sam Le Roux
 Booklet Editing: WLP Ltd
 Introductory Notes © 1994 Philips Classics Productions
 Cover Photo & Photo P.2 © Petra Hajska
 Art Direction: WLP Ltd
www.deccaclassics.com